

**Ensaio de semiótica:
aprendendo com o texto**

ANA CRISTINA FRICKE MATTE
GLAUCIA MUNIZ PROENÇA LARA

Nova Fronteira

Rio de Janeiro

Sumário

APRESENTAÇÃO

CONHECENDO A PROPOSTA

INTRODUÇÃO

Semiótica – o que é e como se faz

CAPÍTULO 1

O plano do conteúdo e o percurso gerativo de sentido

CAPÍTULO 2

A construção de sujeitos na narrativa

CAPÍTULO 3

Emoção e paixão no discurso

CAPÍTULO 4

Temas, figuras e isotopias: apreendendo os planos de leitura do texto

CAPÍTULO 5

Intertextualidade

CAPÍTULO 6

Tensividade: um mergulho simulado nas profundezas do texto

CAPÍTULO 7

Enunciação e aspectualização

CAPÍTULO 8

Trabalhando o plano da expressão: introdução à semiótica visual

PARA OUTRAS REFLEXÕES

REFERÊNCIAS

APRESENTAÇÃO

Diana Luz Pessoa de Barros

CONHECENDO A PROPOSTA

Este livro resulta de artigos que publicamos, isoladamente ou em co-autoria, nos últimos quatro anos. Não se trata, no entanto, de uma mera republicação de artigos. Os textos foram retomados, reformulados, acrescidos de exemplos e, principalmente, articulados, de modo a ganhar uma “unidade de sentido” – afina, não se trata de uma coletânea, mas de um livro. Isso, por outro lado, não impede que se altere a ordem dos capítulos ou que eles sejam trabalhados de forma independente, de acordo com os interesses e as necessidades do público-leitor.

Na reformulação do material, guiamo-nos por um objetivo básico: o de propor um livro que fosse acessível a alunos de graduação e de pós-graduação de Linguística e áreas afins.

Essa preocupação, no entanto, não nos levou a propor um manual didático ou um livro introdutório, como poderia pensar o leitor inicialmente. Existem, hoje, no mercado, excelentes obras que cumprem a função de servir de introdução à teoria semiótica e/ou mostrar suas aplicações no cotidiano escolar, como pode ser constatado na Seção “Para outras reflexões”.

Nossa preocupação foi, antes, a de propor uma reflexão acerca de algumas noções de semiótica que nos parecem fundamentais para o trabalho com o texto, sem que isso nos levasse à pretensão de esgotar nosso “objeto de estudo”, que permanece sempre aberto a outras/novas leituras e discussões.

Ao mesmo tempo, nossa experiência em sala de aula mostrou-nos a necessidade de apresentar ao professor um conjunto coerente de textos que lhe permitissem propor um curso ou uma disciplina de semiótica, sem recorrer a fotocópias de textos esparsos, que, mesmo relevantes, muitas vezes, prescindem de unidade.

Buscamos, na organização dos capítulos, seguir o próprio caminhar da teoria. Partimos, assim, das noções estudadas pela semiótica dita *standard* (tais como: sujeito, tematização e figurativização) para chegar a seus desdobramentos mais recentes: a análise do que está “além” (relações entre conteúdo e expressão) e do que está “aquém” (pré-condições de aparecimento do sentido) do percurso gerativo.

Com esta modesta contribuição, esperamos ter atingido nossos objetivos e, mais do que isso, correspondido às expectativas do leitor.

Agradecemos aos nossos orientandos, integrantes do UFMGES (Grupo de Estudos Semióticos da UFMG): Clebson Luiz de Brito, Conrado Mendes, Daniervelin Renata de Souza, Elisson Morato e Kelly Nunes de Souza Assis as valiosas sugestões e observações feitas a partir da leitura da primeira versão deste livro. A Maria Magda de Lima Santiago e a Elisson Morato o nosso muito obrigada pela colaboração nas análises, respectivamente, do texto de Ítalo Calvino (Capítulo 4) e da tela de Mestre Ataíde (Capítulo 8).

INTRODUÇÃO

SEMIÓTICA – O QUE É E COMO SE FAZ

Se dissermos apenas que o objeto da semiótica é o sentido, em nada a estaremos distinguindo de outras disciplinas, como a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, entre outras, que se ocupam desse mesmo objeto. Cabe, portanto, já de saída uma restrição: a semiótica, inspirada na fenomenologia, se interessa pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam. Trata-se, pois, de uma abordagem relativista de um sentido, se não sempre incompleto, pelo menos sempre pendente nas tramas do discurso.

Tomando, assim, o texto como objeto de significação, a semiótica se preocupa em estudar os mecanismos que o engendram, que o constituem como um todo significativo. Em outras palavras: procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, examinando, em primeiro lugar, o seu plano de conteúdo, concebido sob a forma de um percurso global que simula a “geração” do sentido. O “percurso gerativo de sentido” comporta três níveis – o fundamental, o narrativo e o discursivo – que vão complexificando e concretizando as estruturas mais abstratas e profundas até chegar à manifestação, quando, então, o plano de conteúdo (o do discurso) junta-se a um plano de expressão (verbal ou não verbal) para constituir o texto, que será, então, o objeto de estudo do analista. Vemos, assim, que o conceito de texto em semiótica é bastante amplo, “cobrindo” desde o texto verbal (um poema, um conto) até o texto não verbal (uma pintura, uma escultura), passando pelo texto sincrético (um filme, um anúncio publicitário), em que se articulam duas ou mais linguagens (verbal, visual, sonora etc).

A chamada semiótica *greimasiana* – em homenagem ao seu fundador: o lituano, radicado na França, Algirdas Julien Greimas – surgiu no final dos anos 1960, mas foi no início da década de 1970 que ganhou espaço, uma vez que foi nessa época que, em seu bojo, os maiores avanços foram feitos no nível narrativo. Afinal, o que é o nível narrativo senão funções e fúntivos, relações lógicas, extemporais e praticamente esvaziadas de conteúdo figurativo e temático? O nível narrativo é desprovido de tempo, de espaço, de personalidade. Vamos a um exemplo. Se contamos a alguém a história do Patinho Feio começando com:

Era uma vez um cisne maravilhoso e muito feliz, que escondia por trás de sua exuberância uma história bastante dolorosa. Quando chegou ao lago onde agora vive com seus companheiros, ele sequer poderia imaginar que seu percurso de dor estava prestes a acabar.

começamos contando a história pelo final, mas isso somente do ponto de vista discursivo. O que garante que este é o final da história, e não o começo, mesmo que sejam nossas primeiras palavras ao iniciar esse relato, é o nível narrativo. As figuras e a temporalidade do nível discursivo denunciam uma estrutura lógica de pressupostos e pressuposições, segundo a qual o estado atual do Sujeito é um estado de realização, dada a sua conjunção com o objeto-valor “felicidade”. A realização pressupõe um percurso que vai da: a) potencialização do sujeito, passando por b) sua virtualização e c) sua atualização, antes de mudar seu estado inicial de disjunção, e chegando à d) realização. Em outras palavras, o cisne precisou a) perceber sua não-conjunção com o

objeto, b) querer ou dever alterar esse estado, c) munir-se dos saberes e poderes necessários para efetuar a mudança antes de, propriamente, d) realizá-la. Bem resumidamente e mais figurativamente falando: a) perceber-se um pato em falta com a identidade social, b) desejar ser aceito, c) crescer para poder ser d) reconhecido como cisne. Não importa a ordem em que esses estágios são apresentados, eles sempre têm, na narrativa, a mesma posição lógica.

Essa estrutura tão bem amarrada pode soar como uma armadura. No entanto, é preciso reconhecer que, ao priorizar o estudo dos mecanismos intradiscursivos de constituição do sentido, a semiótica não ignora que o texto é também um objeto histórico, determinado na sua relação com o contexto. Apenas optou por olhar, de forma privilegiada, numa outra direção.

Nessa perspectiva, em virtude da grande proeminência dos estudos narrativos que empreendeu no início dos anos 1970, a semiótica *standard*, enquanto teoria de base eminentemente estruturalista, ganhou uma imagem muito restritiva no que concerne aos interesses dos analistas do texto e do discurso. No entanto, ao invés de ser uma armadura na qual devemos “enfiar” os heróis de nossas histórias, a narrativa funciona como uma espinha dorsal que equilibra valores e discurso. Diferentemente de engessar uma análise, a narrativa tem o poder de explicitar relações lógicas que o discurso manipula a fim de produzir efeitos de sentido. Em outras palavras: se a semiótica oferece modelos (enunciativos, narrativos, figurativos e passionais) para a análise, esses modelos não são dados de uma vez por todas, mas convocados ou revogados pelo exercício concreto do discurso.

O percurso que engendra o sentido agrega valores a oposições semânticas, no nível mais abstrato e profundo, permitindo estabelecer, nas seqüências lógicas do nível sêmio-narrativo, pontos de referência. Assim refencializadas, as estruturas narrativas servem de suporte não apenas aos temas e figuras do discurso – que as ancoram, dentro de um universo de possibilidades semânticas, nas instâncias de tempo, espaço e pessoa, que, por sua vez, as concretizam em relação ao mundo dinâmico das coisas e dos seres –, mas também às pistas que denunciam a enunciação sempre pressuposta a qualquer evento de discursivização e textualização. Visto dessa forma, o percurso gerativo não mais aparece como estrutura estática, mas como um sistema dinâmico produtor de sentidos.

Assim, embora seja um produto interdisciplinar, que incorpora contribuições de outros campos do saber, como a Antropologia e a Filosofia, a semiótica é, em grande parte, estrutural e de inspiração hjelmsleviana. Não se manteve, no entanto, num puro formalismo – apreendendo o sentido via suas discontinuidades e centrando-se na análise das estruturas enunciadas, independentemente do sujeito da enunciação. Ao contrário, investiu na enunciação, na afetividade, na expressão e na continuidade, como veremos, “desdobrando-se” em semiótica das paixões, semiótica visual, semiótica tensiva, semiótica da canção... Essas “novas” formas de fazer semiótica não têm a pretensão de substituir a semiótica dita “clássica” – que tem no quadrado semiótico e no esquema narrativo canônico seus “estandartes” – mas apenas avançar em direção a outros pontos de vista e/ou outras coerências, o que tem o mérito de apontar para uma teoria nunca pronta e acabada, mas em contínua remodelação.

Nesse sentido, um breve histórico da evolução da teoria semiótica, desde a sua fundação no final dos anos 1960 até os dias atuais, pode situar melhor o leitor em

relação ao que foi dito no parágrafo anterior. Poderíamos, grosso modo, falar em quatro etapas, descritas, de forma sucinta, como segue¹.

A *primeira fase* é a da constituição do percurso gerativo de sentido, que, na verdade, já se achava embrionariamente esboçado na *Semântica estrutural*. Para tanto, a semiótica busca estudar os simulacros da ação do homem no mundo presentes nas narrativas, elaborando uma teoria da *performance*. O campo de aplicabilidade desse primeiro modelo, no entanto, é bastante reduzido, limitando-se aos textos que apresentam um componente pragmático muito forte, como é o caso das narrativas folclóricas.

Essa limitação leva a semiótica a uma *segunda fase*, voltada, dessa vez, para a compreensão da competência modal do sujeito que realiza a transformação. Nesse sentido, as pesquisas passam a incidir mais sobre a manipulação – e sobre a sanção, correlata à manipulação – do que sobre a ação (como ocorria na primeira fase). O estudo das modalizações, embora ainda muito ligado à ação, representa um grande salto, na medida em que leva a semiótica a focalizar, além das relações entre o sujeito e o objeto, também as relações entre sujeitos, o que desemboca numa outra concepção de narrativa: a de sucessão de estabelecimentos e rupturas de contratos, que privilegiam, portanto, a dimensão cognitiva da narrativa. Apesar dos inegáveis avanços no “alargamento” do campo de aplicação da teoria, resta um problema: a teoria narrativa explica os “estados de coisas”, mas não os “estados de alma” vivenciados pelo sujeito.

Para tratar dessa questão, a semiótica passa por mais duas fases. Numa *terceira fase*, levando em conta que o sujeito de estado, a exemplo do sujeito de fazer, também pode ser modalizado, volta-se para o estudo das modalizações do ser (*querer, dever, saber e/ou poder ser*). Admite, nesse sentido, que o valor investido no objeto repercute sobre a existência modal do sujeito (por exemplo, um objeto modalizado pelo *querer-ser*, ou seja, *desejável* torna o sujeito *desejante*). Um outro tipo de modalização do ser passa também a ser estudado nessa etapa: trata-se das modalidades veridictórias e epistêmicas, que incidem não mais sobre o objeto, mas sobre a relação de conjunção ou de disjunção que liga sujeito e objeto. As primeiras, articulando-se entre o *ser* e o *parecer*, permitem estabelecer o estatuto veridictório dos estados construídos no/pelo texto: verdade, falsidade, mentira, segredo. Os enunciados modalizados veridictoriamente, por sua vez, podem ser sobredeterminados pelas modalidades epistêmicas do *crer*, cujo estudo também ganha destaque nessa fase. O estatuto veridictório de um enunciado é, pois, dado por um julgamento epistêmico, em que o *crer* precede o *saber*.

Finalmente, com a percepção de que os sujeitos de estado são afetados por modalidades que podem ser compatíveis ou incompatíveis entre si, abre-se o caminho para o estudo das paixões (*quarta fase*). No quadro da semiótica, a paixão é entendida como efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado. Nessa nova perspectiva que se abre, a história modal do sujeito de estado (transformações modais que vai sofrendo) amplia o escopo da teoria, permitindo que se estudem não apenas os textos narrativos que se apóiam sobre o fazer do sujeito, mas também aqueles fundados sobre um processo de construção ou de transformação do seu ser.

Essas quatro etapas representam, sucintamente, o caminhar da semiótica até os nossos dias. Hoje a pesquisa semiótica apresenta duas direções: a) a análise do que está

¹ A presente exposição sobre a trajetória da semiótica baseia-se em Fiorin (1999b). Para uma descrição mais completa e detalhada das quatro fases propostas, remetemos o leitor ao texto original, publicado na revista DELTA (vide referências completas no final do livro).

além do percurso gerativo de sentido em sua formulação clássica; b) o estudo do que está aquém dele e, por conseguinte, propicia sua constituição. Esse exame do “além” e do “aquém” do percurso, por sua vez, determina o seu reexame, a revisão de seus níveis.

No âmbito do aquém do percurso, cabe examinar as pré-condições do parecimento do sentido. Desse modo, se a significação se apresenta sob a forma de unidades discretas, é preciso considerar que essa discretização opera sobre um contínuo, que constitui uma potencialidade de sentido. Portanto, é necessário introduzir a instabilidade e o deslizamento sob a estabilidade do discurso.

A linguagem é, assim, descrita como uma tensão permanente entre a estabilidade e a instabilidade, entre a indiferenciação e a diferenciação. Trata-se, pois, de uma relação de equilíbrio precário derivado de forças estabilizadoras e desestabilizadoras. A formulação teórica das pré-condições de significação permite, de um lado, compreender melhor a dimensão estética e, de outro, a dimensão patêmica da linguagem, abrindo caminho para o desenvolvimento da semiótica tensiva.

No estudo do além do percurso, analisa-se o problema dos sistemas semi-simbólicos, resultantes das relações que se estabelecem entre categorias do plano do conteúdo e do plano da expressão. É o domínio da semiótica visual ou plástica, desenvolvida, a partir da década de 1980, em torno de textos poéticos, sobretudo aqueles fornecidos pelas artes plásticas.

Essas duas semióticas – a tensiva e a visual – merecerão um estudo mais aprofundado em outras partes deste livro (vide capítulos 6, 7 e 8). De qualquer forma, como esperamos ter mostrado, a trajetória da semiótica francesa, marcada pela revisão e pelo aprofundamento de suas categorias e aplicações, deixa entrever uma teoria em constante reformulação. Aliás, é a partir dessa capacidade mesma de “reinventar-se” que a semiótica ultrapassa os limites da Linguística, abrindo-se para domínios tão diversos, como as Artes, a Sociologia, a Ciência da Informação e a Computação, para citarmos apenas alguns. Trata-se, pois, de uma teoria com grande poder interdisciplinar, que permite análises textuais nos mais diversos campos do conhecimento que dela podem valer-se para resolver problemas relativos à construção do sentido em diferentes objetos.

CAPÍTULO 1

O PLANO DO CONTEÚDO E O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Como foi dito na introdução, analisar textos usando a semiótica greimasiana (ou francesa) não significa emoldurar cada texto dentro de uma estrutura previamente construída, mas verificar os usos que o texto faz de uma dada estrutura para construir seu sentido específico. Nessa perspectiva, a primeira saliência do texto diz respeito à sua forma geral. Basicamente, início ou introdução, meio ou desenvolvimento e fim ou conclusão. Isso implica que o texto é finito e essa noção é básica para qualquer análise. Mesmo um texto retirado da vida cotidiana (a gravação de um diálogo, por exemplo) será um recorte e manterá com o texto original – o macro-texto do mundo real – uma relação de certa independência, pois, ao ser retirado do contexto, perde alguns efeitos de sentido e ganha outros.

Cada texto “re-forma” a estrutura canônica, somando, subtraindo, dividindo ou multiplicando as partes, o que depende, de certa forma, do tamanho do texto, mas muito mais de sua organização interna. Numa análise, é extremamente útil a divisão do texto em partes, mas uma divisão aleatória pode acarretar a necessidade de rearranjos durante a análise propriamente dita. Portanto, deve-se utilizar algum recurso analítico que propicie uma divisão coesa das partes. A leitura do texto permite nele identificar diferentes momentos. No entanto, essa identificação ocorrerá em diferentes níveis do conteúdo ou mesmo no plano da expressão (Hjemslev, 1968), conforme a(s) linguagem(ns) em jogo no texto analisado.

No que se refere ao plano do conteúdo, cada um dos níveis que compõem o percurso gerativo de sentido é acionado diferentemente, conforme o texto. O **fundamental** é o nível das oposições de base, das tensões e das valorizações positivo/negativo. O **narrativo**, por sua vez, é o nível actancial, que envolve as relações dos sujeitos com os objetos e com outros sujeitos; é o nível das modalizações. O **discursivo**, enfim, é o nível temporal e espacial, de aspectualizações e debreagens, da tematização e da figurativização, da atorialização, enfim.

A análise do plano do conteúdo baseia-se, pois, nos procedimentos clássicos da semiótica francesa, enfatizando em cada texto os elementos que nele têm maior atuação na construção do sentido. O “movimento dos passos” sai do discursivo (nível mais próximo da manifestação e, portanto, aquele com que se defronta o analista num primeiro momento), passa pelo nível intermediário (o narrativo), vai ao fundamental e salta novamente para o discursivo. Nesse sentido, cada nível “ilumina” o(s) outro(s), num processo de desconstrução, que precede a reconstrução do sentido nos textos.

1. Os níveis semióticos: descrição

A palavra nível é aqui utilizada em duas acepções: em primeiro lugar, para designar cada um dos termos da dicotomia expressão/conteúdo. Em segundo lugar, para se referir a cada segmento da construção do sentido em termos de profundidade da análise.

A dicotomia expressão/conteúdo vem de Hjelmslev. Segundo ele, o sentido ocorre pelo encontro desses dois níveis que, como tais, são suscetíveis de ser analisados pela mesma metalinguagem descritiva. Para evitar confusões, manteremos o termo “níveis” apenas para a segunda acepção, preferindo o termo “planos” para descrever a relação entre conteúdo e expressão, que, juntos, constituem o texto.

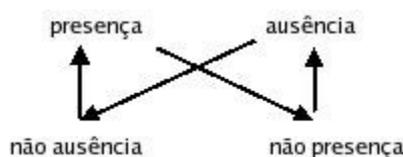
Já os níveis propostos por Greimas e Courtés (s/d) exploram o texto como um todo em sua profundidade, como foi descrito anteriormente, e situam todos dentro do plano do conteúdo proposto por Hjelmslev, plano esse dotado de uma forma e de uma substância (assim como ocorre com o plano da expressão). Quanto mais profundo o nível, mais amplas e menos articuladas, ou seja, mais simples são as suas unidades, assim como mais abstratas. Quanto mais superficial, mais essas unidades se complexificam e se concretizam. Lembramos também que cada nível é dotado de uma sintaxe, entendida como o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos, e de uma semântica, tomada como os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos, sendo que a segunda tem uma autonomia maior que a primeira, o que implica a possibilidade de investir diferentes conteúdos semânticos na mesma estrutura sintática.

Para analisar os níveis da geração do sentido descritos sucintamente acima, optamos por utilizar um exemplo. Trata-se de um texto constituído por uma única frase:

“Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.”

1.1. O nível fundamental

O nível fundamental (ou profundo) organiza uma estrutura elementar que é uma oposição semântica. No caso do texto-exemplo, podemos elaborar essa estrutura com os termos presença/ausência. O quadrado semiótico organiza logicamente os termos da estrutura fundamental. Segundo o exemplo proposto, temos o seguinte quadrado semiótico:



Ainda nesse nível, ocorre uma marcação tímica (euforia/disforia, timia é sinônimo de foria) de cada um dos termos da estrutura. O texto do exemplo marca a presença com a euforia (traço positivo) e a ausência com a disforia (traço negativo), marcação que depende exclusivamente do texto. A sintaxe do nível fundamental orienta a oposição semântica com relações de negação e de implicação. No caso da oposição acima, na qual presença e ausência têm uma relação de contrariedade, a negação (contraditoriedade) produz os termos não-presença e não-ausência, os sub-contrários. Além disso, é previsto um termo complexo, que soma os contrários, e um termo neutro, que soma os sub-contrários. Esse quadrado possibilita dois percursos lógicos básicos, marcados pela previsibilidade:

1. presença >> não-presença >> ausência
2. ausência >> não-ausência >> presença

O texto do exemplo sugere um momento anterior de ausência e a negação da ausência (a chegada de alguém) que implica a presença (conforme percurso 2 acima). Como nesse texto a vida é eufórica, o percurso é euforizante. É a timia que investe esses percursos semanticamente. Sem ela, só temos a indicação de que, para chegar a um dos termos da oposição, é preciso negar o outro (por exemplo, ausência e não-ausência) e que a negação de um termo implica o outro (por exemplo, não-ausência => presença). O quadrado semiótico, portanto, diz respeito à forma do conteúdo do nível profundo, enquanto a timia dá orientação a seus termos. Como modelo básico de previsibilidade e relação, o quadrado semiótico pode ser usado em qualquer nível da construção do sentido.

1.2. O nível narrativo

Esse nível também trata de pressuposições lógicas. Nele, há um investimento semântico e sintático da dicotomia fundamental, no qual entram os papéis actanciais (actantes). No nível narrativo, cada texto é composto por um ou mais programas que compreendem uma transformação de estado(s), ou seja, uma transformação na relação entre sujeito e objeto ou entre o sujeito e um outro sujeito. Um programa de base é aquele que abrange o texto como um todo e contém a idéia central da narrativa. Geralmente, além do programa de base, há outros programas secundários, isto é, transformações de estado que auxiliam ou dificultam o programa de base e que são chamados de programas de uso.

Um estado é a relação de junção (conjunção ou disjunção) de um sujeito com um objeto, no qual se inscrevem valores. No caso do texto-exemplo, temos um sujeito (o “eu” do texto) e um objeto (“vida”). O programa de base é a transformação de um estado de disjunção (o sujeito estava “vazio de vida”) em um estado de conjunção (“encheu-me de vida”).

Mas não é só isso. Voltemos ao exemplo: “*Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.*” A expressão “outra vez” implica outra pressuposição: antes do “vazio” pressuposto houve um “cheio”, também pressuposto. Além disso, não sabemos quem foi o autor da primeira transformação, mas sabemos que o autor da última transformação foi um outro sujeito, aquele que “chegou”. Lembramos que, na teoria semiótica, sujeito e objetos, não podem ser confundidos com pessoas e coisas.

Essa pequena frase, portanto, contém uma seqüência lógica de estados e transformações de estados, bem como uma relação entre pelo menos dois sujeitos. Com as notações² que a semiótica utilizou amplamente na década de 1970, podemos descrever esse percurso narrativo da seguinte forma:

1. $S_{eu} \cap O_{vida}$ ³
2. $S_?(S_{eu} \cap O_{vida} \rightarrow S_{eu} \cup O_{vida})$ ⁴

² S = sujeito

O = objeto

\cap = conjunção

\cup = disjunção

\rightarrow = transformação

³ O sujeito *Eu* está em conjunção com o objeto *vida*.

⁴ Um sujeito qualquer promoveu a transformação do estado 1 do sujeito *Eu*, que passa a estar em disjunção com o objeto *vida*.

3. $S_{\text{quem chegou}} (S_{\text{eu}} \cup O_{\text{vida}} \rightarrow S_{\text{eu}} \cap O_{\text{vida}})$ ⁵

Há, porém, muitas perguntas que poderiam ser feitas sobre o conteúdo do nosso exemplo às quais ele não responde, ou responde parcialmente. Para responder a elas com exatidão, seria necessário um contexto maior. De qualquer forma, a semiótica narrativa torna tais questões relevantes e pertinentes mesmo num texto que não forneça todas as respostas.

Uma dessas questões é a modalização do sujeito para o fazer. No caso do nosso exemplo, sabemos que $S_{\text{quem chegou}}$ provocou uma transformação no estado do S_{eu} . Como essa transformação leva a uma conjunção eufórica (vida, nesse texto, é eufórica), podemos pressupor que S_{eu} desejava essa conjunção. Se não a realizou sozinho, é porque não estava modalizado para esse fazer, ou seja, não tinha o /poder/, o /saber/ ou ambos. Um sujeito que /quer/ ou /deve/ fazer algo, mas /não sabe/ ou /não pode/ fazê-lo é um sujeito *virtual*. S_{eu} é, portanto, um sujeito virtual.

Já $S_{\text{quem chegou}}$ tinha o /poder/ e o /saber/, pois fez (realizou uma ação). $S_{\text{quem chegou}}$ era um sujeito *atualizado*, pronto para o fazer. Mas não teria feito se não quisesse ou devesse fazer. Ele fez e isso inclui, no rol das pressuposições do texto, um /querer/ ou /dever/ de $S_{\text{quem chegou}}$. A modalização de $S_{\text{quem chegou}}$ e mesmo de S_{eu} está pressuposta. O percurso gerativo do sentido prevê um percurso anterior ao fazer (transformação de estado) que corresponde justamente à modalização do sujeito operador, a qual ocorre sempre numa relação entre sujeitos. Um sujeito A persuade um sujeito B a /querer/ e/ou /dever/ fazer algo. Para atualizar o sujeito B (dotá-lo de /poder/ e /saber/) também um sujeito A, ou um outro sujeito C, manipula o sujeito B. As funções de A, B ou C, nesse momento, não são de sujeitos, mas de destinadores (A e C) e de destinatário (B).

A manipulação, de certa forma, cria o sujeito, pois, na nossa concepção, um sujeito só é sujeito se estiver dotado das modalidades que o virtualizam. O investimento discursivo da personagem, seja ele sob a forma humana, animal ou inanimada, não é decisivo, apesar de sugerir diferentes modalizações potenciais. Somente um actante que for modalizado pelo /querer/ e/ou pelo /dever/ fazer alguma coisa, modalidades virtualizantes, será considerado sujeito na narrativa e cabe à manipulação, implícita ou explícita, dotá-lo de tais modalidades.

Para distinguir, porém um possível sujeito de um personagem sem qualquer possibilidade de virtualizar-se na narrativa, optamos por utilizar a figura do Sujeito Potencial, um personagem que, apesar de inserido num contexto propício, não chega a /querer/ e/ou a /dever/ fazer coisa alguma⁶.

Segundo a modalização, teremos, portanto, quatro possibilidades de sujeitos:

1. Sujeito Potencial: /não quer/, /não deve/, /não pode/ e /não sabe/, mas tem motivos para /querer/ ou /dever/ fazer.

⁵ O sujeito *Quem Chegou* promove a transformação do estado 2 do Sujeito *Eu*, que volta a estar em conjunção com o objeto *vida*.

⁶ Estamos utilizando operacionalmente um conceito que surge, na semiótica, como anterior à significação. Essa escolha possibilita distinguir actantes objetos e não actantes de actantes presos a uma potencialidade não efetivada. A idéia de Sujeito Potencial surge em Greimas e Fontanille, na obra *Semiótica das Paixões*: “A polarização cumulativa das energias não é, no entanto, sua ‘tomada de posição’ e não implica a discretização dos pólos, que só pode resultar da projeção cognitiva do descontínuo. Nessas condições, ainda não é possível falar das ‘posições actanciais’, mas apenas dos protótipos de actantes, dos quase-sujeitos e dos quase-objetos, da protensividade do sujeito, para utilizar a palavra de Husserl, e da potencialidade do objeto” (cf. Greimas e Fontanille, 1993, p. 25).

2. Sujeito Virtual: /quer/ ou /deve/ fazer, mas não /sabe/ nem /pode/ fazer.
3. Sujeito Atualizado: /quer/ ou /deve/ fazer, /sabe/ e /pode/ fazer.
4. Sujeito Realizado: já fez.

Assim, uma vez manipulado (por um querer e/ou dever fazer) e dotado de competência (saber e poder fazer), o sujeito realiza a ação (faz ser = performance), sendo, em seguida, sancionado positiva ou negativamente. Essas quatro fases – manipulação, competência, performance e sanção – são programas narrativos que se encadeiam para formar os percursos que, juntos, compõem o esquema narrativo canônico.

O objeto-valor, por sua vez, pode ser algo desejado diretamente pelo sujeito ou o meio para ele obtenha um outro objeto. No primeiro caso, temos um objeto de valor descritivo; no segundo, um objeto de valor modal, pois atuará na modalização do sujeito para o fazer. No exemplo dado, sem fazer nenhum esforço de imaginação sobre um contexto maior que, no fim das contas, pode ser infinitamente variado, a vida é um objeto de valor descritivo e o $S_{\text{quem chegou}}$ é um objeto de valor modal para S_{eu} , pois chegar significa “ficar junto”, entrar em conjunção e é por meio dessa conjunção que S_{eu} obtém o valor descritivo vida.

Podemos ver, ainda, que um ator do nível mais superficial – o discursivo – pode sincretizar dois ou mais papéis no nível intermediário: o narrativo. Assim, o sujeito de fazer (aquele que realiza a performance) não se confunde com o sujeito de estado (o que entra em conjunção ou em disjunção com o objeto-valor), embora ambos os actantes possam, no nível discursivo, ser “assumidos” por um único ator. Há outras situações possíveis. No caso do nosso exemplo, aquele que chegou é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto modal. O contrário também é possível; por exemplo, o caso em que um grupo de pessoas (atores do nível discursivo) doa um objeto qualquer, ou seja, é o sujeito de uma transformação de estado, consistindo, porém, num único actante do nível narrativo.

Além disso, cabe notar que tanto S_{eu} quanto $S_{\text{quem chegou}}$ estão ligados por valores semelhantes, o fazer de $S_{\text{quem chegou}}$ beneficiando S_{eu} . Caso eles estivessem em confronto, um deles poderia ser chamado de anti-sujeito, para fazer a distinção. Já um anti-objeto é um objeto do qual queremos nos livrar.

Os valores dos quais acabamos de falar são aqueles que regem as relações entre sujeitos. Só algo importante pode ser usado para persuadir alguém a fazer alguma coisa. Trata-se do fazer persuasivo da manipulação. Já foi dito que a manipulação precede logicamente a ação, ou o fazer. Isso significa que a ação ocorre porque o sujeito está ligado a um destinador por um contrato. Voltemos ao exemplo dado: “*Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.*” Nesse caso, o único dado sobre a manipulação é o já comentado fato de que S_{eu} e $S_{\text{quem chegou}}$ estão agindo num mesmo quadro de valores. No entanto, também podemos afirmar que S_{eu} está avaliando o fazer de $S_{\text{quem chegou}}$, idéia reforçada pelo tempo verbal. O momento da narrativa correspondente ao exemplo é, portanto, a *sanção*, o momento em que alguém julga se outrem cumpriu um dado contrato. Não sabemos o teor do contrato e nem se ele foi feito entre S_{eu} e $S_{\text{quem chegou}}$, mas sabemos que eles estão sob a égide de valores semelhantes e que o julgamento de S_{eu} sobre $S_{\text{quem chegou}}$ é uma sanção positiva, ou seja, $S_{\text{quem chegou}}$ agiu bem, cumpriu um certo contrato e merece ser sancionado positivamente por reconhecimento (sanção cognitiva) ou premiação (sanção pragmática). No caso, parece tratar-se somente de

reconhecimento. A sanção, portanto, completa o esquema narrativo (canônico): manipulação => ação (competência + performance) => sanção, que constituem os percursos narrativos, como já afirmamos.

Se aceitamos que o momento do exemplo era uma sanção, somos obrigados a concordar que a ação e a manipulação são obtidas por pressuposição; é justamente a possibilidade de pressuposição lógica que garante a compreensão do texto. Enquanto o fazer do destinador na manipulação é persuasivo e o fazer do destinatário é interpretativo⁷, na sanção o destinador tem um fazer julgador e o destinatário, um fazer persuasivo, pois tentará convencer o destinador de que cumpriu o contrato e merece sanção positiva.

1.3. Paixões

Afirmamos mais acima que a manipulação de certa forma cria o sujeito, pois permite sua modalização. Também foi dito que a manipulação é uma relação entre sujeitos, em que um destinador usa seu fazer persuasivo para que um destinatário faça alguma coisa e que ao destinatário cabe um fazer interpretativo. A partir dessa interpretação, o destinatário pode ou não crer nos argumentos do destinador e aceitar ou não o que lhe é proposto.

Como é, exatamente, o /querer/ de um sujeito? Ora, ele pode tomar muitas formas, tais como satisfação, insatisfação, resignação, crença, decepção, desejo de vingança, frustração, ambição, malevolência, confiança. São modalizações diferentes do sujeito, com características diferentes, que chegam a influenciar o próprio rumo da narrativa e que são conhecidas na semiótica como paixões (o que será estudado no capítulo 3). Portanto, a manipulação só vai funcionar se levar em conta o estado passional do destinatário.

O estado passional de um sujeito pode estar relacionado a um objeto ou a um outro sujeito. As paixões relacionadas a objetos, como o desejo ou a frustração, são paixões objetais, enquanto outras, como a crença ou a malevolência, são intersubjetivas. As paixões também podem ser simples ou complexas; essas últimas caracterizam-se por prever um percurso, ou seja, motivar uma ação complexa, com diversas etapas, a fim de liquidar a falta provocada por uma disjunção ou decepção. No caso da satisfação, o sujeito quer uma conjunção e realiza-a: uma paixão objetual simples. No caso da vingança, o sujeito quer uma conjunção, crê que alguém irá promover sua transformação de estado, decepciona-se quando isso não ocorre e, ao invés de modalizar-se para obter o objeto de valor, torna-se malevolente contra o outro sujeito, o qual destruiu sua crença, independentemente da responsabilidade ou não do outro no contrato subjacente à crença. A vingança é, portanto, uma paixão intersubjetiva complexa.

Sendo assim, a satisfação é um /querer + poder + saber/ ser, enquanto a vingança é uma seqüência de modalizações que inclui a modalização pelo /crer/:

- /querer/ + /crer ser/ (confiança, crença)
- /querer/ + /não crer ser/ (decepção)
- /querer/ + /crer não ser/ (desejo de vingança)

⁷ Na manipulação, o destinador tenta *persuadir* o destinatário a fazer algo, enquanto o destinatário *interpreta* a proposta do destinador para avaliar se a aceita ou não. Na sanção, esses fazeres se invertem.

- /querer/ + /não crer não ser/ (atualização para a ação)
- /querer/ + /crer ser/ (vingança)⁸

Como nosso exemplo é insuficiente para trabalhar com as paixões, vamos supor que o $S_{\text{quem chegou}}$ é o mesmo que realizou a primeira transformação de estado. Lembrando do exemplo (“*Quando chegou, encheu-me de vida outra vez*”) e concordando com essa suposição, diremos que S_{eu} queria uma conjunção com $S_{\text{quem chegou}}$ e iniciou seu percurso satisfeito. Ao deixar S_{eu} , $S_{\text{quem chegou}}$ tornou-o insatisfeito, desiludido, desesperado (a ausência pressuposta de vida o indica). Quando $S_{\text{quem chegou}}$ retorna, S_{eu} entra em conjunção com o objeto desejado e, portanto, torna-se satisfeito novamente. Percebe-se, pelo parco texto e contexto imaginado, que não havia uma crença, pois S_{eu} não se revolta contra aquele que provocou sua insatisfação e a perda não motiva nenhum percurso passional complexo. Trata-se, nesse caso, de uma paixão objetal simples.

1.4. O nível discursivo

O nível discursivo compreende a parte mais superficial e concreta do percurso gerativo do sentido. Diz respeito à aspectualização, a recursos de verossimilhança, à debreagem⁹, aos percursos temáticos e figurativos, às isotopias (ou planos de leitura), procedimentos que conferem ao texto unidade semântica e o “ancoram” na instância da enunciação, sempre pressuposta e apenas atingível indiretamente por marcas deixadas no texto.

Cabe, antes de mais nada, um breve comentário sobre a veridicção e as modalidades veridictórias, que fazem parte do nível discursivo, mas que funcionam como uma sobremodalização das paixões e podem também ser lidas no trabalho aspectual.

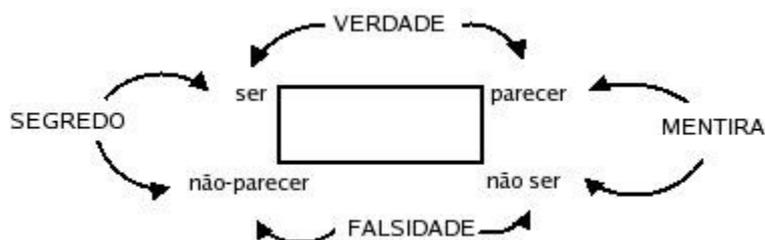
Para a semiótica, o problema da veridicção é um problema de enunciação, interno ao texto e que independe de autor e leitor reais. Além disso,

não mais se imagina que o enunciador produza discursos verdadeiros, mas discursos que produzem um efeito de sentido de “verdade”: desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde a um fazer cognitivo particular, de um fazer parecer verdadeiro que se pode chamar, sem nenhuma nuance pejorativa, de fazer persuasivo (Greimas e Courtés, s/d, p.487)

Assim, a semiótica observa, na estrutura enunciativa, uma identidade com as estruturas narrativas descritas acima. Tomamos, também de Greimas e Courtés (s/d, p. 488), o diagrama das modalidades veridictórias:

⁸ Como foi afirmado, esta é uma seqüência de modalizações, um percurso. O ponto final, no que se refere às modalizações, é igual ao inicial, mas em termos de percurso é diferente, o que explica que temos na primeira linha a mesma configuração modal que na última, mas com paixões diferentes.

⁹ Debreagem (ou desembreagem) é a operação pela qual a enunciação projeta os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, utilizando as categorias de pessoa, espaço e tempo. Nesse sentido, a projeção no enunciado de um *eu-aqui-agora* ou de *um ele-lá-então* resulta numa debreagem enunciativa, no primeiro caso, e enunciva, no segundo, construindo efeitos de sentido de subjetividade e objetividade, respectivamente. Para maiores esclarecimentos, ver capítulo 7.



A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não parecer é chamado de manifestação, o do ser/não ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: “estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser” (Greimas e Courtés, s/d, p.488)

Já a aspectualização, é compreendida no quadro do percurso gerativo, como “a disposição, no momento da discursivização, de um dispositivo de categorias aspectuais mediante as quais se revela a presença implícita de um actante observador” (Greimas e Courtés, s/d, p.28-29.). A aspectualização incide sobre o tempo, o espaço e os atores do discurso. Um observador, que pode estar sincretizado em qualquer papel actancial, mas muitas vezes aparece na fala do narrador, relativiza os atores segundo sejam excessivos/insuficientes/exatos, o tempo como acelerado/desacelerado e o espaço como aberto/fechado:

(...) um actante observador, para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma “marcha”, um “desenvolvimento”. (p. 29.)

No exemplo que estamos utilizando (“*Quando chegou, encheu-me de vida outra vez.*”), percebemos, em primeiro lugar, que o observador está instalado no ator que ocupa o papel actancial do S_{eu} , pois é o seu ponto de vista que aspectualiza o discurso. O espaço é definido por um deslocamento do *afastado* para o *junto*. O tempo estabelece um antes e um depois e sobremodaliza o espaço: é a terminatividade sobre o afastado que permite o junto; isso faz retornar ao espaço como um *junto* pontual: não é próximo nem perto, é no limite anterior à fusão.

Ainda em termos de tempo, lembremos que o texto pressupõe um antes do antes, em que o *afastado* ainda não existia. Por isso, a aspectualização determina uma incoatividade sobre esse antes do antes que estabelece uma duratividade sobre o antes. Essa duratividade termina no *quando* e, recuperando o antes do antes pela expressão *outra vez*, produz novo efeito de incoatividade, um novo começo. A duração é rompida pelo *quando*: essa ruptura resulta em aceleração, a qual será desacelerada pela retomada da duratividade, que acabamos de descrever.

Os atores também estão aspectualizados, especialmente o S_{eu} , que se sobredetermina pela insuficiência, pela imperfeição, pela falta: será necessário um outro sujeito, o $S_{quem\ chegou}$, para que S_{eu} consiga um estatuto de suficiente (*encheu-me de vida*). Sob esse ponto de vista, $S_{quem\ chegou}$ é um ator exato, completo.

Em suma, é a aspectualização que revela uma tensividade no tempo, no espaço e nos atores do texto, auxiliando grandemente na construção do(s) sentido(s). Essa tensividade alia-se, no nível profundo, à timia e, no nível narrativo, às paixões, propiciando, dessa forma, um importante elo entre os níveis, e, de certa forma, explicando as conversões dos elementos profundos nos intermediários e destes nos elementos superficiais. Além disso, transformando teoricamente elementos concretos

em tensão, a aspectualização facilita o trabalho com linguagens não-verbais.

Outras questões poderiam ser ainda abordadas no nível discursivo. Temos, por exemplo, a projeção de um “eu” (*encheu-me*), o que cria um efeito de sentido de subjetividade. Esse “eu” fala de um tempo anterior ao momento da enunciação (um não-*agora*), marcado pelos verbos no pretérito perfeito do indicativo. Essas questões dizem respeito às projeções da enunciação no enunciado (no caso, *debreagens*). Os atores, que exercem diferentes papéis actanciais no nível narrativo, aparecem, no patamar discursivo, como um “eu” e um “ele” (ou, eventualmente, um “você”, já que a desinência número-pessoal dos verbos utilizados permite as duas leituras). Temos também o tema do deslocamento (dentro de uma isotopia espacial) que explica a relação entre os atores.

Com essas rápidas “pinceladas”, esperamos ter dado ao leitor uma visão geral de algumas das categorias propostas pela teoria semiótica para a análise do plano de conteúdo dos textos, a partir dos três níveis que compõem o percurso gerativo de sentido. Evidentemente, uma análise mais fina e completa, como requer a teoria, não seria possível a partir do nosso exemplo. Nesse sentido, lembramos que um texto pode trabalhar melhor um nível que outro, um componente do que outro e é sobre esse(s) aspecto(s) mais explorado(s) que a análise deve centrar-se. Foi o que buscamos fazer ao examinar nosso texto-exemplo: focalizamos as categorias que nos pareceram mais “salientes”, o que não esgota nem as categorias propostas para cada nível do percurso gerativo, nem a possibilidade de outras análises igualmente pertinentes.

Cabe esclarecer ainda que, conforme afirmamos anteriormente, abordamos apenas o plano de conteúdo. No entanto, o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. No momento em que, no simulacro metodológico, temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que se dirige para a manifestação (Fiorin, 1995).

De forma um tanto simplificada, poderíamos dizer que temos textos com duas funções básicas: a função utilitária (informar, convencer, explicar, documentar etc.) e a função estética. Se alguém ouve ou lê um texto com função utilitária, não se importa com o plano de expressão; “atravessa”-o e vai diretamente ao conteúdo, para entender a informação. Foi o que o leitor fez quando leu o texto verbal que tomamos como base para a explicação da teoria semiótica. Já no texto com função estética (poesia, ballet, pintura etc), o plano de expressão faz mais do que apenas expressar o conteúdo: ele cria novas relações com o conteúdo, de tal sorte que importa não apenas o que se diz, mas o modo como se diz. Assim, a compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão. O plano da expressão e sua articulação com o plano do conteúdo serão abordados no capítulo 8.

CAPÍTULO 2

A CONSTRUÇÃO DE SUJEITOS NA NARRATIVA

1. Protagonistas e sujeitos

Ao falar da construção dos sujeitos na narrativa, é preciso levar em conta, antes de mais nada, que as histórias, em geral, constroem-se em torno de uma figura central – o protagonista – que, devido à sua proeminência no texto, concentra informações importantes sobre os simulacros ou as imagens do autor e do leitor do texto. Tomamos aqui *leitor* num sentido amplo: o de intérprete do texto, pois, como já vimos, a semiótica greimasiana não restringe a palavra *texto* à linguagem escrita. Em outras palavras, conhecendo o protagonista podemos esboçar o *de quem/para quem* de cada texto.

No entanto, de acordo com a linha teórica que estamos assumindo neste trabalho, o protagonista de uma narrativa nem sempre é sujeito. Assim, o protagonista é um ator do nível discursivo, que corresponde a uma configuração temático-figurativa com uma dinâmica determinada e que centraliza as relações com outros personagens. O sujeito, por sua vez, é um papel actancial do nível narrativo; trata-se de uma posição no texto, em que operações de natureza lógica resumem, com uma certa abstração, as relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos.

Nas histórias infantis, podemos observar, na relação entre sujeito e protagonista, a criação de diferentes efeitos de sentido, dentre os quais pistas sobre o grau de passividade associado ao conceito de criança, o enunciatário mor dessas histórias.

Tomando por base a narrativa da *Branca de Neve*, consideramos que, no que se refere ao sujeito, é preciso reter que:

- em relação ao objeto, o sujeito pode estar em conjunção¹⁰ ou em disjunção com ele (o príncipe que não possui a princesa é um sujeito em disjunção com o objeto);
- o objeto será modal caso tenha função auxiliar na obtenção de outro objeto (a maçã para a madrasta), o qual será descritivo caso ocupe a posição final, ou melhor, caso seja o objeto efetivamente desejado pelo sujeito (no caso, para a rainha má, o objeto é abstrato: a beleza suprema);
- um texto pode ter percursos paralelos: o da madrasta, o do príncipe, o dos anões, o do caçador;
- um mesmo ator pode ocupar vários papéis actanciais (Branca de Neve pode ser objeto para o príncipe, sujeito na fuga pela floresta e destinador na relação com os anões, quando os manipula para que a aceitem) e muitos atores podem ocupar um só papel actancial (os anões como destinatário de Branca de Neve, manipulados pela princesa);
- o sujeito de um percurso pode ser destinador, anti-destinador, sujeito, anti-sujeito e mesmo objeto em outro (observem-se os exemplos acima);
- um texto deve ser analisado como um todo: impressões do começo do texto podem ser mudadas ao longo e até no final do texto.

¹⁰ Greimas e Courtés (s/d, p. 76) definem conjunção da seguinte maneira: “Em semiótica narrativa, convém reservar o nome de conjunção para designar, paradigmaticamente, um dos dois termos (juntamente com a disjunção) da categoria da **junção**, que se apresenta, no plano sintagmático, como função (= relação entre o sujeito e o objeto) constitutiva dos enunciados de estado.”

O sujeito é diferentemente caracterizado segundo sua relação com o objeto e segundo sua capacidade ou modalização (BERTRAND, 2003). O sujeito será crescentemente capacitado pelas modalidades (i) potenciais: as crenças, caracterizadas num movimento interno – /assumir/ – ou externo – /aderir/; (ii) virtuais: as motivações, sendo o /querer/ individual e o /dever/ social; (iii) atuais: as aptidões do /saber/, endógeno, e do /poder/, exógeno; e, finalmente, (iv) reais: as efetuações do ser e do fazer.

A partir das modalidades assim organizadas podemos caracterizar quatro diferentes estados do sujeito:

- a) Sujeito Potencializado: /não quer/, /não deve/, /não pode/ e /não sabe/, mas /crê/ querer ou dever fazer (assume ou adere a uma crença). É um sujeito que percebe como iminente a disjunção com o objeto.
- b) Sujeito Virtualizado: /quer/ ou /deve/ fazer, mas não /sabe/ nem /pode/ fazer. É um sujeito em disjunção com o objeto.
- c) Sujeito Atualizado: /quer/ ou /deve/ fazer, /sabe/ e /pode/ fazer. Por ter a competência necessária para transformar a disjunção em conjunção, é um sujeito na iminência da conjunção com o objeto.
- d) Sujeito Realizado: é o sujeito que já realizou a transformação e está em conjunção com o objeto.

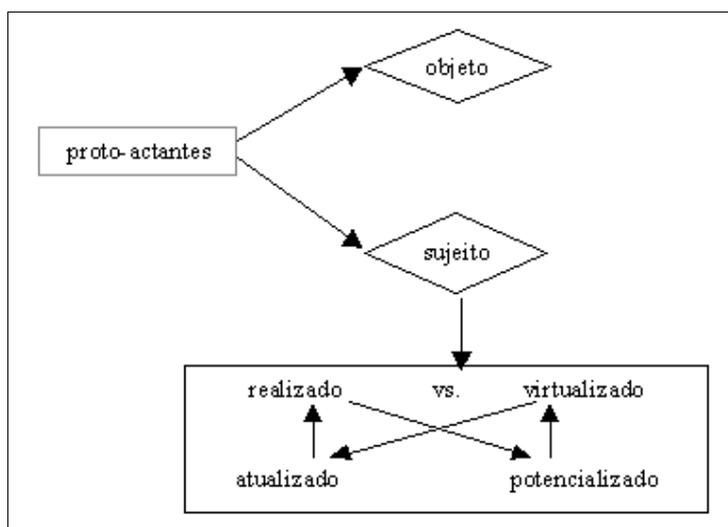


Figura 1

A noção de proto-actante, que aparece na figura 1, indica um estado epistemológico do sujeito/objeto, no qual essa distinção ainda não existe. Todo ator (do nível discursivo) pode ocupar qualquer um dos dois papéis da dimensão pragmática (bem como os papéis da dimensão cognitiva) da narrativa. A isso chamamos “instabilidade actancial”.

Se tomarmos o percurso do sujeito numa abordagem gerativa e, portanto, epistemológica, deduzida das discussões apresentadas no *Semiótica das Paixões* (Greimas e Fontanille, 1993), obteremos o esquema da Figura 1. O processo gerativo esquematizado na Figura 1, se observado a partir da modalização do sujeito, permite organizar a configuração dos actantes num gradiente entre os pólos passividade e atividade (Figura 2).

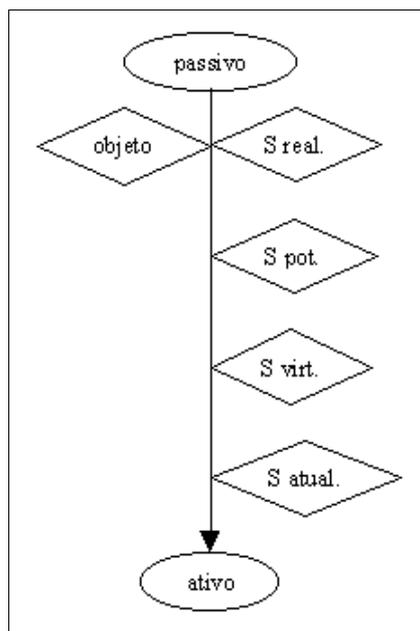


Figura 2

Esses dois esquemas, bem como a modalização do sujeito da narrativa, serão utilizados metodologicamente nas análises de cinco diferentes versões da história da *Branca de Neve*, retiradas de discos infantis, que serão apresentadas a seguir.

2. *Branca de Neve e os Sete Anões, João de Barro, 1950*

Narradora – Era uma vez uma linda princesinha. Tinha os cabelos mais negros do que a noite, os lábios mais rubros que as romãs e suas faces eram tão alvas que a chamavam Branca de Neve. Vivia em um castelo distante em companhia de sua madrasta, uma rainha de grande beleza, porém egoísta e má. Andava sempre coberta de andrajos e era obrigada, todas as manhãs, a lavar a escadaria de mármore do palácio de sua madrasta. Para suavizar seu trabalho, Branca de Neve cantava.

Esse parágrafo introdutório expõe a relação entre Branca de Neve e a madrasta. Ambas são lindas, mas a madrasta é, além disso, egoísta e má, submetendo a menina a tarefas árduas e a trajes inadequados a uma princesa, ou seja, humilhando-a. Ao descrever esse quadro, a narradora desde logo apresenta Branca de Neve como um personagem com possibilidades de realizar mudanças, pois não se pode negar o pressuposto de que ela perdeu alguma coisa (a mãe e um espaço digno) e não está nem satisfeita nem tampouco resignada com seu estado atual. É a palavra “suavizar” que nos fala de sua insatisfação; sinônimo de amenizar, a qual pode significar “[...] tornar menos árduo, ou menos difícil [...]” (Ferreira, 1986, p.37). Branca de Neve, então, deseja uma mudança. A canção que constitui a parte 2 do texto, no entanto, acrescenta que Branca de Neve não só deseja, como acredita que a mudança decorrerá de sua conjunção com um homem (casamento):

Branca de Neve – Eu quero... eu quero...
Que o meu amor
Me encontre... me encontre...
Enfim... Enfim...
Eu sonho... eu sonho...
Que ele há de chegar
Cantando... Cantando...
Pra mim! Pra mim!

Na semiótica, o personagem (ator do nível discursivo) só é considerado sujeito (actante do nível narrativo) caso esteja modalizado pelo /querer/, pelo /dever/, pelo /poder/ e/ou pelo /saber/. Como modalidades que potencializam um ator como sujeito, temos o /aderir/ e o /crer/. O /querer/ e o /dever/ são as modalidades que transformam qualquer personagem em um sujeito virtual, ou seja, um sujeito com intenção de realizar uma mudança, mas ainda incapaz de realizá-la. Para tornar-se capaz, ou seja, um sujeito atualizado, precisa modalizar-se pelo /poder/ e pelo /saber/. Observe-se que um sujeito virtual pode estar modalizado pelo /querer/ ou pelo /dever/, mas um sujeito só se atualiza se puder e souber, podendo uma dessas modalidades estar pressuposta.

Branca de Neve quer mudar, mas não sabe nem pode fazê-lo. Isso justifica sua submissão à madrasta. Ela é, portanto, um sujeito virtual. O que a canção acrescenta à narrativa é a modalização pelo /crer/: Branca de Neve acredita que o “amor” – capaz de realizar a mudança – “há de chegar”. O príncipe representa o /poder/ que falta à princesa. Por isso, o primeiro papel actancial do rapaz é o de objeto modal do sujeito Branca de Neve, ou seja, um objeto com o qual a conjunção produz a modalização do sujeito. Por outro lado, a modalidade do /crer/ revela o estado passional de Branca de Neve: a espera confiante, o que lhe confere um grau de passividade que modulará cada ato seu durante todo o texto.

Resumindo, a narradora introduz Branca de Neve como um sujeito a esperar confiantemente a conjunção com um objeto modal (o príncipe) que permitirá a mudança de seu estado de disjunção com o espaço social perdido. Vejamos o trecho que segue essa introdução:

Narradora – E, certo dia, montado em seu cavalo branco, todo arreado de ouro e prata, por ali passou um príncipe:

Príncipe – Esta canção que eu canto

Fala só de você

Fala do seu sorriso, do seu encanto

Sabe por quê?

O amor veio cantando

Esta linda canção

Veio e fez morada

No fundo do coração!

Branca de Neve – Meu príncipe encantado!

Príncipe – Branca de Neve!

Esse trecho seria suficiente para encerrar a narrativa. Por quê? O estado da princesa é conhecido; eis que chega o príncipe. Um relacionamento amoroso é, por princípio, aquele em que os dois atores sincretizam os papéis mútuos de sujeito e objeto: o príncipe e a princesa desejam-se mutuamente. Sendo assim, a chegada do príncipe atualiza o sujeito Branca de Neve, que, então, poderá realizar-se. Por que isso não

acontece? Se a madrasta não gostava da princesa, por que não deixou que ela simplesmente partisse com o príncipe?

A resposta mais superficial do texto para essa questão é que a fala do espelho, afirmando ser Branca de Neve, naquele momento, a mais bela, tenha suscitado a maldade da rainha. Se o espelho fosse louco e mudasse de opinião sem motivo sério, a rainha não teria por que acreditar nele. Além disso, era ela quem “se julgava a mulher mais bela do mundo”. Por que a resposta do espelho fez tanto eco em sua consciência? Está no texto: a rainha era malevolente contra Branca de Neve, pois a princesa era linda; esse desejo de lhe fazer mal era satisfeito com as humilhações às quais a madrasta submetia a menina. Isso era possível, como já vimos, porque Branca de Neve era apenas um sujeito virtual; a chegada do príncipe atualizou-a, tornando-a capaz de competir com a rainha. Mesmo que nós saibamos que o desejo da menina não era esse, o efeito de sua atualização sobre a rainha é justamente o de desfazer a supremacia desta sobre aquela.

Esse aspecto é importante, pois, como veremos na análise de outras versões de *Branca de Neve*, nem sempre ela será sujeito: algumas vezes, Branca de Neve não passa de um objeto do desejo e da vingança de outros. Além disso, é possível perceber que essa versão apresenta-nos um quadro inicial decisivo para o desenrolar da narrativa, traçando toda a rede de relações passionais envolvidas no percurso de base. Vemos também a pertinência narrativa da leitura psicológica desse texto, pois a passagem de Branca de Neve para a idade adulta, representada por uma paixão, coloca-a num confronto com a representante do papel materno.

Até agora o texto foi lido como se a personagem central (a protagonista) da trama fosse Branca de Neve. É evidente que a narradora coloca-a em primeiro plano, tanto que inicia o texto falando dela. A personagem que aparece em seguida, porém, tem um papel narrativo imprescindível no texto. É em função da reação da madrasta à atualização do sujeito Branca de Neve que a narrativa tem prosseguimento. A figura de Branca de Neve representa um sujeito suficientemente passivo para que, em algumas versões, assuma unicamente a função objetual na narrativa. Esse não é o caso da madrasta. Em *Branca de Neve e os Sete Anões*, de João de Barro, a narradora inicia o texto fornecendo algumas pistas sobre a função da madrasta na narrativa. A primeira vez em que fala da rainha o faz em oposição à princesa:

Narradora – Vivia em um castelo distante em companhia de sua madrasta, uma rainha de grande beleza, porém egoísta e má. Andava sempre coberta de andrajos e era obrigada, todas as manhãs a lavar a escadaria de mármore do palácio de sua madrasta.

A rainha é apresentada como um sujeito malevolente, ou seja, um sujeito que quer fazer mal a alguém, e faz. Se faz, é porque pode e sabe fazer, e modalizada dessa forma é, sem dúvida, um sujeito atualizado e realizado. O que foi que a atualização de Branca de Neve como sujeito provocou na modalização da rainha? Privou-a do /poder/ fazer. Como essa narrativa gira em torno da oposição entre a rainha e a princesa, podemos chamar a primeira de anti-sujeito, o que em semiótica não comporta qualquer conotação negativa, simplesmente marca a oposição.

O anti-sujeito madrasta também é caracterizado pelo /crer/. Enquanto a crença de Branca de Neve a torna um sujeito passivo, a crença da rainha na sua superioridade, ou seja, a crença superestimada de sua própria modalização, faz dela um sujeito ativo. Deseja mal à princesa e humilha-a. Esse fazer concretizado coloca a rainha num estado de relaxamento, pois não há tensão que motive novos percursos (não há sentimentos de

falta, frustração ou decepção), estado esse reforçado pelo pressuposto das respostas costumeiras do espelho. Essa abordagem de diferenciais de tensão no percurso narrativo é corroborada pela leitura zilberberguiana: “[...] la liquidación de la carencia opera una distensión que conduce el dispositivo global a su nivel más bajo de tensión.” (Zilberberg, 2000, p.102).

Observemos o trecho seguinte:

Narradora – Enquanto isso, num grande salão do castelo, a perversa rainha, que se julgava a mais bela mulher do mundo, consultava, como de costume, o seu espelho mágico:

Madrasta – Escravo do espelho meu! Surge do espaço profundo e vem dizer se há no mundo mulher mais bela do que eu! (música tensa) Anda! Responde! Sê breve!

Espelho – Há! Branca de Neve!

Madrasta – Maldita! Eu me vingarei!

Gostar, a rainha não gostava mesmo de Branca de Neve e estava realizada maltratando-a. A atualização da princesa não só torna a menina capaz de fugir à maldade da madrasta como implica a potencialização de sua beleza, que se torna superior à da madrasta, segundo o espelho. Sendo assim, Branca de Neve priva a rainha de uma modalidade, o /poder/, e também do seu objeto, a beleza superior. A reação da madrasta segue o percurso passional canônico da vingança: um desejo de vingança decorre da insatisfação provocada por essa privação.

Observe-se que por meio da vingança (destruição do sujeito que a privou do /poder/) a rainha espera obter a liquidação da falta do objeto *beleza superior*. São dois percursos simultâneos, envolvendo duas paixões. Uma paixão é subjetiva, entre sujeitos, e envolve a modalidade do /crer/: a rainha acreditava que Branca de Neve continuaria submissa, resignada e infantil, sem a possibilidade de competir; a atualização da princesa provoca a decepção da rainha (explicada abaixo). A outra paixão é objetual, entre sujeito e objeto, baseada na modalidade do /saber/: a rainha sabia que podia ser a mais bela: o espelho a fez /saber/ que não o podia mais ser, pois Branca de Neve o era agora. Viveu, portanto, uma decepção e uma frustração ao mesmo tempo.

A frustração faz parte de um percurso lógico. Ela pressupõe um estado de espera simples, em que o sujeito /quer/ ser e sabe /poder/ ser (BARROS, 1990). A frustração ocorre justamente pela aquisição de um novo /saber/: /saber/ não /poder/ ser. A rainha, que sabia /poder/ ser a mais bela, obteve do espelho esse novo /saber/. /Saber/ não /poder/ ser a mais bela implica /saber/ não ser a mais bela, ou seja, um estado de *consciência da falta* que pode conduzir a um programa de reparação dessa falta pela *atualização modal do sujeito*. No caso da rainha, trata-se de destruir o obstáculo que coincide com a figura do seu anti-sujeito, a princesa.

A decepção (Greimas, 1983), por sua vez, é um estado passional do sujeito frente à destruição de suas certezas. Implica a perda da confiança investida num contrato (ainda que simulado) entre sujeitos. Nessa perspectiva, a rainha acreditava /poder/ controlar Branca de Neve, uma eventual competidora, pela humilhação dos “andrajos” e do serviço sujo; acreditava em sua própria capacidade, em seu /poder/ e seu /saber/. É essa a crença que foi desfeita por meio da resposta do espelho, provocando a decepção. A rainha foi ofendida pelo crescimento da princesa e usurpada do /poder/ pela atualização do sujeito Branca de Neve. Rompe-se, pois, o “contrato” de

submissão que a rainha acreditava existir. Entra em questão a legitimidade do /poder/ da madrasta, uma substituta, e a possibilidade de recuperação desse /poder/ por sua herdeira legítima. Isso pode ser lido com conotações sociais, políticas e psicológicas, mas, neste momento da análise, é importante como motivação do percurso passional subjetivo da rainha.

Ainda segundo a proposta greimasiana, a partir da decepção e da frustração são possíveis no mínimo duas direções: a passividade da resignação e o potencial ativo do desejo de vingança. A *resignação* seria a consciência da falta marcada pela duração, ou seja, o sujeito mantém-se em disjunção com o objeto sem nada fazer para obtê-lo, pelo menos até que algo interfira nesse estado. Já o *desejo de vingança* é um estado marcado pelo dinamismo: o sujeito é motivado por esse desejo a modalizar-se com os predicados necessários para praticar sua vingança. Caso consiga modalizar-se adequadamente, atualizando-se para esse fazer, desse percurso advirá a realização.

Portanto, é previsível que a rainha, a partir desse momento, tente vingar-se de Branca de Neve, destruindo quem ela considera ser o anti-sujeito que a privou de seu objeto-valor, e que a princesa, por sua vez, precise de um percurso próprio para conseguir escapar, ou melhor, frustrar outra vez os planos da rainha. Em suma, a *Branca de Neve e os Sete Anões* de João de Barro (1950), apresenta a princesa como um sujeito apenas virtualizado, mostrando que a verdadeira protagonista é a rainha, já que é ela que “movimenta” a narrativa, tornando-se sujeito do fazer.

3. *Branca de Neve* (Santoro, 1974)

Narrador – Era uma vez um rei e uma rainha que não tinham filhos. Um dia de inverno, a rainha bordava junto à janela, quando espetou a agulha num dedo. Olhou a gotinha de sangue e pediu assim:

Rainha – Quero uma filhinha
Branca como a neve
Boca vermelhinha
Da cor de meu sangue.

Narrador – O desejo da Rainha foi satisfeito: nasceu a princesinha linda e alva e seus pais lhe deram o nome de Branca de Neve. Infelizmente, a rainha morreu logo depois. E, preocupado em ter alguém que se ocupasse de sua filhinha, o rei tornou a se casar. Sua esposa, porém, só tinha um interesse na vida: era belíssima e vivia para se enfeitar.

A introdução desse texto não fornece para Branca de Neve nenhuma das modalidades necessárias à sua virtualização como sujeito (não quer nem deve fazer nada). Ela foi desejada e obtida pelos pais, ocupando nesse círculo uma função objetual. Quando a mãe morreu, o pai casou-se novamente para que a filha (objeto) não ficasse sem o sujeito materno: esse é o contrato entre o rei e a madrasta. Até o fechamento desse contrato, Branca de Neve é um objeto de valor bem cuidado pelos sujeitos pais. No entanto, a frase “Sua esposa, porém, só tinha um interesse na vida: era belíssima e vivia para se enfeitar” revela que a nova esposa não cumpre o contrato, pois tem um interesse maior: sua própria beleza. A partir desse momento o rei não é mais citado, podendo-se presumir que nada do que ocorra entre a madrasta e sua filha pode desfazer o simulacro de que ele encontrara a mãe substituta perfeita.

No trecho seguinte, o narrador revela que Branca de Neve vai transformar-se no objeto (ou no anti-objeto) do qual a rainha desejará desfazer-se:

Narrador – Passavam-se os anos. Branca de Neve crescia quase abandonada num quartinho do imenso palácio. Um dia, o espelho assim respondeu:

Espelho – Sou servo fiel, leal, devotado. Só falo a verdade! Só falo a verdade! Beleza maior do que Branca de Neve não há!

Madrasta – Oh! Oh!

O percurso passional, portanto, restringe-se à paixão da rainha, a qual se frustra ao perceber que o objeto modal que viabilizara o tornar-se esposa do rei transformou-se num objeto com o qual a disjunção era desejável, pois esse objeto colocava agora em risco sua supremacia.

Pode-se dizer que o percurso passional da rainha é simples, uma paixão de objeto que é oposta ao desejo, podendo ser chamada de rejeição: deseja livrar-se de um objeto. Mesmo quando descobre ter sido enganada pelos criados, não deseja vingança, o que levantaria a hipótese da função subjetiva da princesa. A rainha preocupa-se unicamente em realizar seu desejo de anular (destruir) Branca de Neve em sua função objetual:

Narrador – Enquanto isso, no palácio, a rainha perguntava ao espelho quem era mulher mais bela do mundo.

Espelho – Sou servo fiel, leal, devotado. Beleza maior do que Branca de Neve, que vive na mata, não há! Não há!

Narrador – A madrasta furiosa disfarçou-se de velha e foi para a mata com um cesto de frutas. Entre elas colocou uma maçã envenenada. Chegou à cabana dos anõezinhos e...

O único momento em que Branca de Neve realiza uma mudança de estado é modalizada pela rainha, que atua como sua destinadora em um programa de uso: comer a maçã:

Madrasta – Maçãs! Quem quer comprar maçãs madurinhas!

Branca de Neve – O que é?

Madrasta – Maçãs, minha filha! Veja, estão madurinhas!

Branca de Neve – Hum! Gosto tanto de maçãs!

Madrasta – Tome esta aqui! Dê uma dentada! Veja como está doce!

Branca de Neve – Obrigada, boa velhinha! Ah, cheirosa! Vou prová-la! AAAH!

Madrasta – Há! Há! Há! Há! Era isso que eu queria! Agora sou a mulher mais bela do mundo.

Branca de Neve não resistiu à tentação de comer à maçã. Esse ato, no entanto, não representa nenhuma quebra de contrato, pois os anões não haviam recomendado a ela nenhum cuidado quanto a receber visitas ou em relação a qualquer outro acontecimento. Mesmo na sua única atuação como sujeito, Branca de Neve é desprovida de conflito, de paixão, seu único /querer/ é resultado da manipulação da rainha e é suficientemente breve para não competir com seu papel de objeto.

4. *Branca de Neve e os anões* (Galinho, 1979)

A terceira Branca de Neve, interpretada pelo elenco do Galinho (1979), opõe cobiça a pureza. Oposta à cobiça, que, como paixão, pressupõe um percurso, a pureza exacerba sua passividade e determina o papel passivo de Branca de Neve, destinada a ser apenas um sujeito potencial. O texto é iniciado com a apresentação da rainha que estaria realizada, caso não houvesse em sua vida um objeto indesejado:

Narrador – Era uma vez uma rainha muito má e convencida que vivia num grande e maravilhoso palácio. Era casada com um rei poderoso, em segundas núpcias, e esse rei tinha uma filha de suave beleza. Era tão clara sua pele, tão azuis seus olhos, que era chamada de Branca de Neve. A rainha tinha ciúmes da beleza da enteada, não a suportava e, sentindo um grande ódio pela menina, tudo fazia para maltratá-la.

Rainha – Branca de Neve! Lave as escadas, e depressa!

Branca de Neve – Sim, senhora...

Rainha – Depois vá lavar as cortinas!

Branca de Neve – Sim, senhora...

Por que essa Branca de Neve não é, como a de Santoro (1974), um objeto (ou anti-objeto) do qual a rainha deseja livrar-se? Deve-se considerar que o contrato rompido na Branca de Neve de Santoro (1974) foi inequivocamente entre o rei e a madrasta. Lá a princesa aparece como um objeto que circula entre sujeitos (a mãe, o pai, a madrasta, os anões, o príncipe), uma clara função objetual sobrepondo-se a qualquer outra. Já a Branca de Neve do Elenco do Galinho (1979), da qual tratamos no presente tópico, assim como a primeira Branca de Neve, de João de Barro (1950), é introduzida em oposição a outro sujeito, como pode ser observado no trecho transcrito acima.

Um sujeito potencial é marcado por características modais (aderir/assumir) que podem torná-lo sujeito de um /querer/ ou um /dever/, mas que não chegou ainda a /querer/ ou /dever/, e pode nunca chegar a isso. No caso desta Branca de Neve, ela é maltratada pela mulher que se casou com seu pai: alguém que ocupa o lugar de sua mãe e não corresponde a esse papel. Esse quadro poderia, com a decepção da princesa em relação à madrasta, engendrar um desejo de libertar-se ou mesmo um desejo de vingança, mas a princesa simplesmente aceita, não lhe sendo conferida nem a decepção mesma, nem a consciência da falta, que poderiam torná-la, no mínimo, um sujeito resignado.

Observe-se que isso não quer dizer que Branca de Neve, sendo sujeito potencial, não tenha também função objetual. Nessa versão, ela sincretiza ambos os papéis, especialmente na sua relação com os anões e com o príncipe. Os anões são sujeitos secundários, que entram em conjunção com Branca de Neve e que, somente manipulados pelo príncipe, admitem ser privados do objeto *princesa*. Observemos o diálogo entre um anão e o príncipe:

Príncipe – Deixem-me levá-la para meu palácio! Apesar de morta, eu fiquei apaixonado por Branca de Neve. Não poderei mais viver sem vê-la!

Anão 1 – Não podemos vendê-la por dinheiro algum! É nossa princesa!

Príncipe – Por favor! Permitam ao menos que eu beije seu rosto tão lindo!

Anão 1 – Bem, acho que isso não tem importância.

Nesse diálogo o anão está falando de um objeto. Mais adiante ele vai mostrar que tem consciência do outro papel da princesa, de sujeito potencial, pois, quando ela revive, o anão não tentará impedir que o príncipe a leve consigo:

Narrador – Em torno dos dois, os anões saltavam de alegria! O príncipe levou Branca de Neve ao seu palácio e casou-se com ela. Foi a festa mais deslumbrante daquela região.

Somente a última frase do texto implica uma ação efetiva de Branca de Neve: “Branca de Neve levou os anões para o seu palácio e viveu feliz muitos e muitos anos”. Paralelamente ao papel actancial de objeto do príncipe, a princesa carrega consigo os anões para o palácio, desconsiderando totalmente a independência deles até aquele momento. Esse ato transforma os anões no nível da narrativa, pois eles passam a ter função objetual. Note-se que não há referências sobre o que significou para os anões essa mudança.

5. *Branca de Neve e os Sete Anões* (Lima, 1986)

Na versão de Edy Lima (1986)¹¹, Branca de Neve pode ser pensada também como um sujeito potencial:

Narrador – Era uma vez uma linda princesinha chamada Branca de Neve, que andava vestida de farrapos e fazia os trabalhos mais pesados. Quem assim a maltratava era sua madrasta, a rainha, que era muito má. Branca de Neve, ao contrário, era tão boazinha que até os passarinhos vinham pousar em suas mãos e ouvir suas queixas. (Lima, 1986).

A introdução do texto apresenta-a em oposição à madrasta, um sujeito malevolente que lhe dava motivos suficientes para desejar libertar-se ou vingar-se, mas Branca de Neve era “boazinha”, resignava-se à sua condição de vítima. O que é a resignação? Dirá o dicionário: “[...] renúncia espontânea a uma graça ou cargo [...]” e “[...] submissão paciente aos sofrimentos da vida [...]” (Ferreira, 1986, p.566).

No percurso passional, a resignação pressupõe uma perda que não origina nem um retorno ao relaxamento inicial (da espera ou da realização) nem o desejo de vingança (consciência da falta, motivando o desejo de modalizar-se para um fazer específico), mas um estado duradouro de permanência da falta.

Existe, portanto, em Branca de Neve, um desejo latente, adormecido na resignação. Ela poderia ser sujeito no texto, pois há um quadro geral que possibilita essa leitura, mas efetivamente ela não atua, não transforma nada.

A rainha é apresentada como um sujeito malevolente realizado, pois deseja e faz mal à princesa. Além disso, é apresentada como alguém que deseja e tem a supremacia, segundo o espelho mágico. A narrativa não poderia desenvolver-se, contando unicamente com um sujeito realizado e um sujeito potencial resignado: nenhum dos dois está suficientemente motivado a praticar mudança alguma. O desenvolvimento se dará com a introdução de outro sujeito, que aparece como anti-sujeito da rainha. Vejamos o trecho seguinte:

¹¹ A versão de 1986 pertence à mesma série de versões da autora que foi lançada em 1970, mas aparece nos nossos registros somente num relançamento da coleção de meados da década de 1980.

Príncipe – Bom dia, princesa!

Branca de Neve – Quem é você?

Príncipe – Um príncipe que veio de reino distante em busca da mais formosa do mundo.

(estrondo)

Rainha – Guardas! Prendam o intruso que invadiu o jardim do palácio!

Em primeiro lugar, é preciso notar que Branca de Neve é o objeto de desejo do príncipe, mas não o contrário: o encontro com o príncipe não a atualizou como sujeito. Em segundo lugar, o príncipe é anti-sujeito da rainha, pois coloca em xeque o /saber/ do espelho (e, portanto, o /saber/ dela), desautorizando a beleza da rainha em relação à da princesa. Naturalmente, a primeira reação dela é vingar-se dele, mas parte dessa vingança volta-se contra a princesa, que deveria ser morta pelo caçador. Dessa forma, a rainha estaria realizada não só pela vingança, como também pela destruição do objeto indesejado (anti-objeto) no qual se transformara sua enteada, que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo do príncipe.

Os anões são sujeitos realizados: têm um trabalho, uma casa, uma possível rotina, e a bagunça da casa não os incomoda. Muito pelo contrário: Branca de Neve, o objeto que os bichinhos doaram aos anões, não era desejada nem indesejada, portanto não era, para eles, um objeto de valor. Além disso, eles esperam encontrar o intruso que provocou as mudanças na casa, ou seja, um anti-sujeito. O único desejo expresso pela princesa em todo o texto foi /querer/ ficar na casa dos anões, um programa de uso marcado pela passividade. Mas, para que eles a aceitem em sua casa, ela promove uma longa manipulação, persuadindo-os das vantagens de sua presença pela tentação dos trabalhos domésticos e comidas, e pela sedução de sua posição frágil e boazinha:

Anão 3 – Vamos pôr em plantação, digo, em votação. Quem quer que ela coma amoras, quer dizer, quem quer que ela vá embora?

Anões – Fica!

Anão 7 – Ai!

Branca de Neve – Esperem! Não briguem por minha causa, por favor. Eu irei embora, se bem que... que gostasse de ficar. Poderia costurar ou... ou remendar suas roupas, limpar e arrumar a casa e preparar comidas deliciosas.

Se como sujeito Branca de Neve não consegue sequer virtualizar-se, mostra-se uma hábil manipuladora, conseguindo que os anões a acolham. Acelerados, sem tempo para qualquer introspecção, os personagens não evoluem: Branca de Neve nunca se virtualiza como sujeito e nenhum outro ator muda de papel actancial, nem de valores durante todo o programa narrativo desta versão.

6. *Branca de Neve* (Simões, 1991)

A última Branca de Neve, adaptada por Márcio Simões, opõe pureza, eufórica, a perversão, disfórica. A narrativa começa pela pureza, que é eufórica, e segue o percurso lógico do quadrado semiótico até chegar à disforia (envenenamento da princesa), fazendo, então, o percurso oposto até a euforia (desencantamento da princesa).

Branca de Neve é o objeto obtido por sua mãe:

Narrador – Num castelo muito distante, viva uma linda e boa rainha, que desejava ter uma filha de pele branca como a neve. Um belo dia, a criança nasceu e foi batizada de Branca de Neve.

A princesa é mantida passiva durante todo o texto. Com a morte da mãe, como na Branca de Neve de Santoro, o rei preocupa-se em substituí-la, mas, enquanto na versão de Santoro é explicitada a função da madrasta em relação à princesa e a quebra de contrato com o rei, na versão de Simões, isso fica subentendido pela articulação “*mas*”:

Narrador – Infelizmente, um tempo depois, a bondosa rainha morreu. O rei casou-se de novo com uma mulher também muito bonita, mas tão invejosa que não podia suportar que existisse no reino uma mulher mais linda do que ela.

A princesa, que não tinha significado algum para a nova rainha, no decorrer do tempo torna-se um objeto do qual ela querará livrar-se:

Narrador – O tempo foi passando. Enquanto a rainha conversava com o espelho, Branca de Neve ia crescendo. E ficou tão bela que, certo dia, a resposta do espelho mágico foi outra.

(...)

Madrasta – É Branca de Neve?!? Preciso me livrar dela imediatamente.

Crescer não é um ato, é o efeito do tempo sobre um ser vivo. Tudo o que Branca de Neve faz é crescer, sem /querer/, sem /dever/, ou seja, sem se tornar sujeito. É o caçador que troca a função objetual de Branca de Neve pela de sujeito virtual:

Narrador – O caçador convidou Branca de Neve para passear. Mas quando chegou no meio da floresta, não teve coragem de executar aquela ordem tão cruel.

Caçador – Não, eu não posso fazer isso! Fuja, Branca de Neve! Sua madrasta me pediu para que eu matasse você, mas eu vou caçar uma gazela e levarei o coração para a rainha, dizendo que é o seu. Fuja, fuja!

Narrador – Quando ouviu aquelas palavras, Branca de Neve fugiu apavorada. Mas pra onde ir?

O caçador modaliza Branca de Neve pelo /dever/: /dever/ fugir. Isso a torna um sujeito virtual de um programa de uso, secundário (sobreviver). Primeiro pelos coelhos do castelo, depois pelos anões, Branca de Neve será modalizada para esse programa de uso e o cumprirá, parcialmente. Exceto pela manipulação que realiza sobre os anões para ficar com eles, todo o resto de sua participação no texto é passiva, e a princesa termina numa função objetual em relação ao príncipe.

A rainha, sujeito realizado pelo casamento com o rei e por sua vaidade satisfeita, frustra-se com a beleza doada a Branca de Neve pelo tempo, constitui-se sujeito atualizado e três vezes tenta destruir a princesa. Todas as suas ações acabam por frustrá-la novamente, sendo que a última, antes da frustração final, passa por um simulacro de realização duradouro (aspetualização temporal).

É interessante que, apesar da forte caracterização da paixão simples, ou seja, o desejo da madrasta de livrar-se de Branca de Neve, há uma fala sua que revela outra paixão, fundamental para explicar o desenrolar do texto:

Madrasta – Mas antes, vamos cuidar daquela atrevida da Branca de Neve.

Chamando Branca de Neve de *atrevida*, a rainha revela considerar a princesa responsável pela ofensa que representou o suplantar sua beleza. É assim que o simulacro de realização duradoura, decorrido do envenenamento de Branca de Neve, provoca na rainha, na revelação do engodo, uma decepção tão intensa que a coloca num estado de cólera também duradouro:

Narrador – E teve uma crise de nervos que não acabava mais. Aliás, dizem que ela continua lá até hoje, gritando e reclamando da vida, morrendo de raiva.

A partir das análises feitas, algumas ponderações (de ordem diacrônica) podem ser levantadas. Concentramo-nos em duas, mais relevantes para o que aqui pretendemos, ou seja, estudar, nas seis versões analisadas, a construção de sujeitos na narrativa, focalizando a relação sujeito/protagonista:

1) *Papel actancial da protagonista*: Branca de Neve foi sujeito atualizado exclusivamente na versão de João de Barro (1950). Em Santoro (1974), ela ficou restrita ao papel actancial de objeto, o qual manteve daí por diante, sincretizando-o, nas versões de Galinho (1979), Lima (1986) e Simões (1991), com a função de sujeito potencial e sujeito virtual. Se levarmos em conta o esquema da Figura 2, na década de 1950, a protagonista da história era uma personagem ativa; na década de 1970, retornou caracterizada pelo extremo oposto (passividade) e, após 1975, tornou-se potencialmente ativa, mas efetivamente passiva. Considerando-se que a protagonista é aquela com quem o ouvinte imaginado (a criança imaginada) deverá identificar-se, esses dados podem “desvelar” o conceito de criança veiculado nos textos;

2) *Papel de anti-sujeito*: Na versão de João de Barro (1950), é a paixão simples e mútua entre Branca de Neve e o príncipe que desencadeia a insatisfação da rainha, o que também ocorre na versão de Lima (1986), fazendo da rainha o anti-sujeito por excelência (do ponto de vista de Branca de Neve). Nas outras versões, a decepção/frustração da rainha, que é sempre o ponto chave para o desenrolar da narrativa, será desencadeada pela simples constatação do crescimento de Branca de Neve. O crescimento não é um ato: não possibilita a responsabilidade de Branca de Neve sobre a ira da rainha, ao contrário do que ocorre com sua paixão pelo príncipe, que envolve desejo, atitude. Essa atitude foi abandonada a partir da versão de Santoro (1974), só voltando à cena no texto de Lima (1986), mas, dessa vez, na pessoa do príncipe, não da princesa. Embora Branca de Neve continue, então, isenta de responsabilidade, esta foi assumida por outro herói da história, que passa a dividir com ela a pretensão de identificação com o público;

A tabela da figura 3 esquematiza os resultados das análises no que se refere ao papel actancial de Branca de Neve e da madrasta, nas seis diferentes versões. Veremos que, embora teoricamente, o papel de protagonista caiba à primeira (até pelo título da história), é a segunda que, de fato, age, transformando estados. Branca de Neve, no conjunto das narrativas, é ora objeto, ora um sujeito potencializado, ora um sujeito atualizado, mas nunca um sujeito operador.

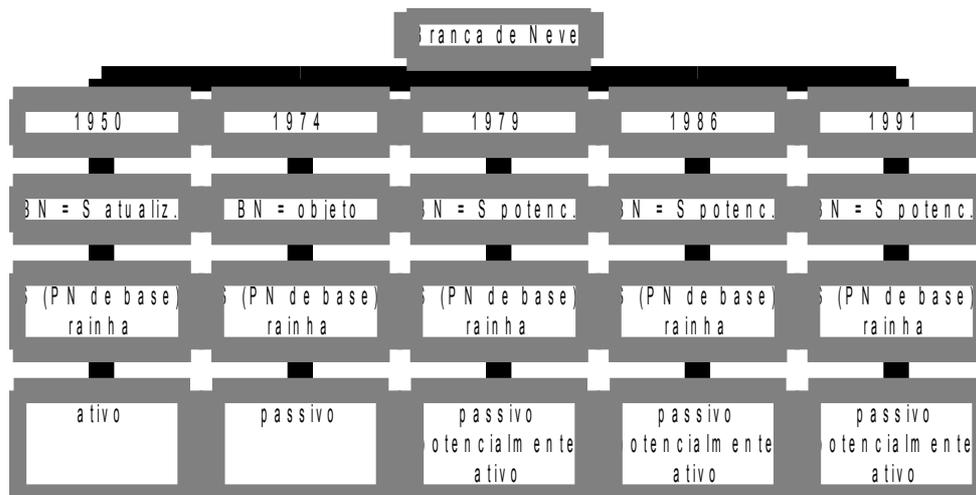


Figura 3

É interessante notar a posição ambígua da madrasta, que é e não é mãe; de Branca de Neve, que é e não é criança, e também dos anões, que igualmente são e não são crianças. No limite difuso entre o ser e o não ser, pode-se vislumbrar o que seria e o que não seria a criança imaginada, a criança pressuposta pelo texto para o papel do enunciatário.

A narrativa é a coluna vertebral do texto, é o lugar do engendramento das relações nas quais sujeitos e objetos criam-se reciprocamente. O “entortamento” histórico da estrutura narrativa, percebido nas diferentes versões analisadas e abarcando diversos períodos da história da discografia brasileira dedicada ao público infantil, sugere que o enunciatário ativo não convém mais, que é preferível congelar as possibilidades do enunciatário-criança num estado de sujeito potencial. Em outras palavras, Branca de Neve escorrega de um adulto em miniatura para a criança-objeto e, em seguida, ganha um status dúbio, um futuro incerto, mas possível. E é essa imagem passiva – mas potencialmente ativa –, que emerge em grande parte da produção cultural dedicada ao público infantil, na atualidade.

CAPÍTULO 3 EMOÇÃO E PAIXÃO NO DISCURSO

1. A dimensão passional

Buscando descrever sucintamente o método semiótico, Bertrand (2003, p. 27-33) assinala que ele privilegiou quatro dimensões: a narrativa, a passional, a figurativa e a enunciativa¹². A dimensão narrativa, voltada para as transformações da relação de um sujeito com objetos de valor e com outros sujeitos, é a mais solidamente estabelecida. No entanto, as estruturas narrativas da ação não esgotam a organização discursiva do sentido. Ao lado dos “estados de coisas” (por exemplo, passagem da pobreza à riqueza, do sucesso ao fracasso, em que os objetos de valor circulam, perdem-se ou trocam-se), há um sujeito que vivencia “estados de alma”. Assim, um objeto desejável (modalizado pelo *querer ser*), mas tomado como impossível (modalizado pelo *não poder ser*), leva o sujeito a experimentar emoções como a frustração, que pode (ou não) prolongar-se em novos efeitos passionais de mágoa ou resignação, ou ainda, num outro extremo, desencadear a obstinação. Um objeto perdido pode tornar o sujeito nostálgico. A intenção de conservar o estado de conjunção com os valores desejados ou a de transformar a disjunção em conjunção geram, respectivamente, a avareza e a ambição. Essa profusão de simulacros levou a semiótica a enveredar pelo estudo das paixões, restringindo-se, no entanto, à dimensão linguageira e discursiva do fenômeno (no que se distingue, portanto, das abordagens filosófica e psicopatológica do passional).

Ora, falar de *paixão* implica considerar o termo correlato *emoção* e avaliar se eles se equivalem ou não. Se no senso comum e mesmo na literatura, muitas vezes se toma um pelo outro, não podemos perder de vista que, no escopo da teoria semiótica, essas noções não se confundem: a emoção é entendida como a perturbação do comportamento humano, a qual permite aos atores da comunicação perceber padrões distintivos que revelam estados passionais socialmente carregados de sentido. A semiótica das paixões, portanto, toma a emoção como um conjunto de expressão e conteúdo capaz de gerar efeitos de sentido passionais.

As paixões, por sua vez, são entendidas, inicialmente, como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito. Isso significa que o sujeito [de estado] define-se pela modalização do seu ser e assume papéis patêmicos (ou seja, trata-se de um sujeito que teme, deseja, se alegra, se frustra etc). Segue, assim, um percurso, tomado como uma sucessão de estados passionais e não mais como uma sucessão de estados e de transformações, como ocorre no âmbito da ação narrativa.

Em outras palavras: ao lado da modalização pelo fazer, que incide sobre a competência modal do sujeito de fazer, qualificando-o para a ação, encontra-se a modalização pelo ser, que dá existência modal ao sujeito de estado, modificando o estatuto dos objetos que estão em conjunção com ele e definindo estados passionais. Logo, se o sujeito de fazer age (transforma estados, alterando a junção – conjunção ou

¹² A dimensão figurativa, a mais superficial e rica, interessa-se pela forma como o sensível se inscreve na linguagem e no discurso, explorando, assim, a percepção e as formas de sensorialidade, ou seja, dando ao leitor/espectador um mundo a ver, a sentir, a experimentar. Já a dimensão enunciativa – pouco explorada pelos primeiros semioticistas, que privilegiaram o texto-enunciado – centra-se nas operações de discursivização, focalizando, assim, o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução. (cf. Bertrand, 2003, p. 29-30).

disjunção – do sujeito de estado com os valores), é o sujeito de estado que é afetado, isto é, que sofre as paixões.

Entretanto, o estado passional pode ser também detectado pela incongruência no fazer: o sujeito *quer, sabe e pode fazer*, mas não age (timidez, por exemplo) em função de alguma crença: que *não pode* (“não consigo!”) ou que *não sabe* (“não sei como fazer!”). Assim, podemos dizer que o estado de alma afeta o sujeito de fazer, que assume um papel duplo na narrativa: o papel narrativo de sujeito de fazer e o de sujeito de estado. Essa separação é metodológica e deve ser mantida, pois a coerência do nível narrativo permanece intacta em qualquer caso, sejam os dois sujeitos assumidos pelo mesmo ator ou por diferentes atores.

Exemplificando: se tomarmos S1 como sujeito de fazer, S2 como sujeito de estado e Ov como o objeto no qual se inscrevem valores, ou seja, um objeto-valor, podemos descrever semioticamente as duas narrativas “Pedro se matou” e “João matou Pedro” como: S1 leva S2 da conjunção inicial à disjunção final com o Ov = vida, sendo que, no primeiro caso, S1 = S2 (sincretismo em um único ator = Pedro) e, no segundo, S1 ≠ S2 (S1 = João e S2 = Pedro; trata-se, pois, de dois atores diferentes).

Lembrando que as fronteiras entre o patêmico e o não-patêmico dependem da cultura, da época, da história, Barros (1989/1990, p. 60-61) distingue, num primeiro momento, dois tipos de paixões: as *paixões simples* (ou paixões de objetos), que resultam de um único arranjo modal da relação sujeito-objeto (decorrem da modalização pelo *querer ser*, como a *ambição*, a *avareza*, a *generosidade*, o *medo*); e as *paixões complexas*, em que as modalidades se organizam numa configuração patêmica e desenvolvem percursos, como é o caso da *cólera*, por exemplo. Mas voltemos à distinção que nos interessa.

2. Paixão versus emoção

Em *Tensão e significação*, Fontanille e Zilberberg (2001) explicam que a emoção exige apenas um corpo que sente, enquanto a paixão é um “acontecimento” em sentido estrito, ou seja, uma transformação apreendida e reconhecida por um observador. Isso quer dizer que, assim que uma paixão é identificada e denominada, saímos da ordem da dimensão passional viva e entramos no âmbito dos estereótipos culturais da afetividade, o que mostra, portanto, que o efeito de sentido do passional é eminentemente cultural. Dentro desse quadro, os autores definem a paixão como “uma configuração discursiva caracterizada por suas propriedades sintáticas – é um sintagma do discurso – e pela diversidade de componentes que reúne: modalidades, aspectualidade, temporalidade etc” (p. 297).

Na obra *Semiótica das paixões* (1993), Greimas e Fontanille fazem imbricar o percurso do “fazer” com o percurso do “ser”. Nessa perspectiva, a uma semiótica do agir (a narratividade) integra-se uma semiótica do sofrer (a dimensão passional). O esquema passional canônico (1) pode, portanto, ser articulado ao esquema narrativo canônico (2), comportando, a exemplo deste, quatro seqüências:

- | |
|---|
| (1) disposição => sensibilização => emoção => moralização |
| (2) contrato => competência => ação => sanção |

A partir dessa discussão inicial, várias paixões foram descritas e analisadas em textos, sobretudo literários – tanto as paixões simples como a *ambição*, a *avareza*, o

medo quanto as paixões complexas, como a *cólera*, que implicam a explicitação de todo um percurso, em que se sucedem “estados de alma” que modulam a relação entre o sujeito e a junção (com um dado objeto-valor) e entre sujeitos. Nesse quadro, os autores já distinguem claramente emoção de paixão: emoção é o que torna a paixão perceptível porque é o próprio aflorar do corpo que sente.

Podemos simplificar grosseiramente as distinções apresentadas acima, pensando que paixão tem nome: *tristeza*, *alegria*, *desejo* etc, enquanto emoção é aquela perturbação que permanece no campo do indizível até que seja associada a uma paixão. Enquanto a emoção não é vinculada por alguém a uma paixão específica, ela pode, no máximo, ser descrita: um tremor, um jeito, um descompasso de maior ou menor intensidade. Nesse sentido é que podemos afirmar que a emoção é mais quantitativa do que qualitativa.

Cabe aqui um pequeno exemplo: “João conhece Maria muito bem; José nunca a viu antes na vida. Os dois a encontram numa festa e começam a conversar com ela. A moça quase não responde às perguntas dos rapazes e mal os fita nos olhos. Parece a José que Maria não está gostando da conversa e, de uma forma até grosseira, está procurando uma forma de escapar, que ele classifica como prepotente. A João, no entanto, parece que a conhecida timidez da moça é que está atrapalhando, já que ela ainda não está acostumada a José. Antes que qualquer um dos rapazes consiga tomar qualquer atitude, a moça pede licença e some salão adentro”. Maria é nosso foco: seu estilo semiótico retraído constitui uma disposição para não falar em grupos, especialmente com pessoas desconhecidas. Numa situação em que lhe é solicitado comportamento contrário, a disposição de Maria converte-se em uma emoção, que o texto nos indica nas referências às suas poucas palavras e ao seu olhar alheio.

Esse ponto, aquele em que a disposição do sujeito afeta seu comportamento perceptível, é crucial na geração do sentido de paixão. Ainda de acordo com Greimas e Fontanille (1993), sobre o eixo vertical da abordagem das paixões, a emoção é o limiar entre o individual (o estilo semiótico e a disposição do sujeito) e o coletivo (que consiste principalmente na moralização). É por esse motivo que, somente após o emergir da emoção de Maria, entram em cena, na análise de sua paixão, os outros atores José e João.

O exemplo foi construído tendo em vista uma situação muito comum: um mesmo comportamento é julgado de diferentes formas por diferentes julgadores. A emoção é exatamente a mesma, pois se trata da perturbação de Maria percebida por seus interlocutores, mas a paixão muda segundo cada um dos pontos de vista expressos no texto. Para um, trata-se de prepotência; para o outro, de timidez. Ambas as interpretações são absolutamente verossímeis. Isso é possível porque, para dar um nome à emoção percebida, cada um dos atores constrói uma narrativa possível com os elementos que conhece: um deles já sabe da timidez da garota; o outro sabe que estão numa festa, conversando, e que, em situações como essa, as pessoas costumam tentar ser simpáticas e interagir. O processo de definição da paixão em jogo depende, portanto, não só do saber sobre o sujeito afetado, mas também do quadro de valores sociais e culturais no qual se insere a situação em que a emoção é percebida.

A paixão, portanto, está longe de ser física; ela é uma interpretação cultural das perturbações corporais perceptíveis, uma moralização social sobre um fazer individual. Numa sociedade em que as festas fossem tomadas como um momento de introspecção, a atitude de Maria jamais seria percebida como uma paixão, mas como um comportamento normal, enquanto seus interlocutores, sim, seriam percebidos como

excessivos. Já a emoção é o momento em que o corpo que sente atinge o discurso, especialmente em termos de aspectualização, que, no nosso exemplo, consiste numa insuficiência do sujeito Maria, diferentemente moralizada por seus interlocutores.

Emoção e paixão, portanto, no escopo da semiótica greimasiana, não se confundem: a emoção é o elemento que torna disposições internas e individuais do sujeito passíveis de uma moralização social que, dependendo da cultura e da sociedade em questão, processará tal emoção como reflexo ou não de uma paixão específica.

Essas questões mostram-se com absoluta clareza, no trecho abaixo, retirado do romance *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos. Nele, o narrador-personagem Paulo Honório, ao pensar na mulher recentemente morta, busca definir/nomear a paixão que sente a partir de “pistas emocionais” que seu corpo revela. Trata-se, como podemos ver, da moralização do próprio sujeito sobre suas disposições internas e individuais, com base no contexto cultural/social em que vive:

Emoções indefiníveis me agitam – inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isso: é desespero, raiva, um peso enorme no coração. (Ramos, 2007, p. 117-118).

3. Espera e imagem-fim: os principais avatares narrativos da emoção

Quando abordamos a dimensão horizontal¹³ da construção da paixão ou, em outras palavras, quando estudamos o percurso de uma paixão complexa, é preciso compreender o lugar exato da emoção na narrativa. O estado inicial do sujeito, num percurso passionnal, é a espera. A espera é o elo entre os dois eixos justamente porque ela compreende a relação de um sujeito com uma imagem-fim: a expectativa do sujeito em relação ao percurso.

Entra em questão a fíducia, a modalização pelo crer: o sujeito acredita que o percurso tem um desfecho determinado, que afetará seu estado de junção com um objeto abstrato ou concreto. O sujeito age, tendo em vista esse estado imaginado, que não é senão a imagem-fim que afeta suas escolhas e atitudes durante o percurso.

A *cólera*, por exemplo, é o resultado de uma ruptura da imagem-fim do sujeito com o percurso realizado. Já a *avareza* consiste na interrupção do percurso lógico de acumular para ter: apesar de conseguir o que almejava, o sujeito avarento continua precisando acumular mais e mais, pois permanece eternamente ligado a uma auto-imagem não suficiente. A imagem-fim do sujeito avarento é hiperbólica, inatingível. No entanto, o sujeito só será considerado avarento numa sociedade em que a necessidade de acumular for pejorativamente categorizada como tal.

Assim, se um texto diz que o sujeito fala com voz embargada, essa característica de sua voz, que é uma emoção descrita, é insuficiente para permitir ao enunciatário discernir a paixão em jogo. Depende do quanto o texto nos conta sobre imagens-fins e contextos culturais, constitutivos da paixão. Não é por outro motivo que freqüentemente julgamos cansadas pessoas que estão tristes e vice-versa. A falta de

¹³ Segundo Barros (1988, p. 61), a apreensão das paixões no discurso pode seguir dois caminhos: o vertical e o horizontal. O primeiro aborda a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias semânticas de base que subjazem às paixões, ocupando-se da conversão entre os dois níveis do percurso gerativo para explicitar, de certa forma, a “origem” gerativa das paixões; já o segundo busca determinar, horizontalmente, as relações sintagmáticas modais que caracterizam as paixões, a partir de configurações discursivas e, também, suas relações paradigmáticas, que constituem “sistemas de paixões”.

tônus, que caracteriza o comportamento perceptível nesses dois casos, não é suficiente para distinguir um do outro. No entanto, essa mesma falta de tônus pode distinguir, no caso da *tristeza* e em virtude da intensidade, uma *depressão* profunda de uma *saudade*.

A emoção, portanto, vai ser usada textualmente como pista para a paixão em foco e para a quantificação da profundidade dessa mesma paixão, podendo inclusive determinar, em virtude dessa intensidade, que não se trata de uma, mas de outra paixão dentre aquelas que a narrativa e o discurso selecionam como possíveis.

4. Alguns exemplos:

No trecho que segue, retirado do conto “O Cobrador” do livro de mesmo nome, escrito por Rubem Fonseca, o narrador-protagonista aparece como um sujeito encolerizado que *quer e pode fazer* mal ao outro. Trata-se, pois, de um sujeito que, tendo “ultrapassado” o nível da emoção, já se encontra no nível da paixão (que ele mesmo reconhece e denomina):

(...) Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol. Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque (...) e eu quero muito pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha... (Fonseca, 2006, p. 16)

Vemos, com clareza, a emergência de um sujeito de fazer, pronto para ajustar suas contas com a sociedade (julgada responsável por suas faltas e carências). Aqui a repetição do termo “quero muito” é um breve aflorar da emoção, pois foge à aparente racionalidade do discurso como um todo. O narrador-protagonista (o Cobrador) liga a TV para aumentar o ódio, que é uma paixão, e o que mostra que ele é bem-sucedido é essa perturbação mínima do padrão de fala que aparece na repetição da qualificação intensa do verbo querer. Consideramos essa perturbação como mínima, já que, para o sujeito em questão, seus atos são absolutamente normais e desejados. O que os torna anormais é a moralização.

Por sua vez, o enunciado introdutório: “Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol” remete à situação de um sujeito (de estado) em disjunção com objetos-valor (Ovs) que ele considera desejáveis (modalizados pelo querer ser), mas que lhe são inacessíveis (modalizados pelo não poder ser). Constatamos, pois, a insatisfação desse sujeito em relação aos objetos dos quais ele está privado e aos quais ele crê ter direito e a decepção com um “eles” indeterminado que não cumpriu o “contrato social” esperado: o de levá-lo à conjunção com os Ovs desejados (não realizando, dessa forma, o dever fazer que lhe é atribuído pelo próprio sujeito). Em outras palavras: ocorre uma ruptura da imagem-fim do narrador-protagonista com o percurso realizado.

Como mostra Bertrand (2003), o espaço passional é, em última análise, o da relação entre o sujeito e a junção. Assim, a *cólera*, exprimindo a frustração do narrador-protagonista em relação aos objetos dos quais ele está privado (namorada, colégio, respeito etc) e aos quais ele “crê ter direito”, intensifica, em relação a ela, o estado de

disjunção, o que pode levar ao sentimento de falta e à conseqüente tentativa de reparação dessa falta, por meio de um PN (programa narrativo) de vingança.

É exatamente o que acontece com o Cobrador: ele escolhe um casal jovem e elegante que sai de uma festa – e que representa metonimicamente a sociedade – para vingar-se. Quando o homem tenta convencê-lo a poupar-lhes a vida, alegando que eles nada lhe fizeram. A resposta do Cobrador – que não sabemos se é efetivamente dita ou apenas pensada – é:

Não fizeram? Só rindo. Senti o ódio inundando os meus ouvidos, minhas mãos, minha boca, meu corpo todo, um gosto de vinagre e lágrima. (Fonseca, 2006, p. 20)

Cabe notar, nesse trecho, que a emoção percebida pelo próprio sujeito emocionado é por ele interpretada como a intensidade que justifica seus atos. Não basta sentir-se cheio de ódio (o ódio como paixão está além do corpo); é preciso corporificar os “lugares” desse ódio: ouvidos, mãos, boca, corpo todo; é preciso “sentir sensorialmente” (gosto de vinagre e lágrima) mais do que “sentir racionalmente”. Essa interpretação permite uma moralização do sujeito sobre seu próprio fazer. Enquanto as vítimas só podem julgar sua atitude como insana, para ele a própria existência do sujeito “perfeito” é a justificativa do seu sentimento de falta, tão óbvio que as palavras defensivas soam como ironia, piada, afronta.

No conto “O Outro” (1990), também de Rubem Fonseca, a paixão (simples) que “modula” o texto é o medo. Numa das vezes em que o executivo bem-sucedido se defronta com o pedinte, temos a seguinte passagem:

Vi que o sujeito que me pedia dinheiro estava de pé, meio escondido na esquina, me espreitando, esperando eu passar. Dei a volta e caminhei em sentido contrário. Pouco depois ouvi o barulho de saltos de sapato batendo na calçada como se alguém estivesse correndo atrás de mim. Apressei o passo, sentindo um aperto no coração, era como se eu estivesse sendo perseguido por alguém, um sentimento infantil de medo contra o qual tentei lutar, mas neste instante ele chegou do meu lado, dizendo, “doutor, doutor”.... (Fonseca, 1990, p. 89).

Como podemos constatar o “sentimento” de aperto no coração (emoção) não se confunde com o “sentimento” de medo (paixão), que já se encontra no nível de moralização do próprio sujeito afetado que, mesmo reconhecendo a infantilidade desse medo, não é capaz de se desvencilhar dele (“tentei lutar”). Trata-se de um sentimento tão intenso que domina, por completo, o sujeito da narrativa, levando-o a matar o pedinte “forte e ameaçador” que, só então, ele descobre tratar-se de “um menino franzino, de espinhas no rosto”.

Cabe esclarecer que, se os trechos aqui selecionados para ilustração situam-se todos no domínio literário, isso não significa que não possamos estudar as paixões (e as emoções a elas relacionadas) em outros domínios. Fontanille, por exemplo, em artigo publicado em 2008, aborda a cólera em seu processo de migração entre o dicionário, o discurso literário e o discurso mítico; a piedade, ao longo de suas transformações entre dois gêneros diferentes: o literário e o filosófico-político; o ciúme, enfim, sob um enfoque antropológico.

Um outro exemplo é o discurso jornalístico. No trecho abaixo, retirado do primeiro número de *O Estado de Minas* (07/03/1928), vemos a moralização do enunciador em relação ao “fazer jornalístico”, na medida em que ele cita as paixões a serem evitadas no tratamento dado aos fatos/notícias:

Na discussão dos problemas geraes, devemos declarar (...) que nos esforçaremos para não apenas refletir ou reproduzir o que vulgarmente se chama opinião publica. Os que se mascaram com ella, muita vez não querem mais do que occultar seus ódios e sua mesquinhez ou suas ambições vorazes. (p. 1).

Como vimos, o espaço passional, feito de tensões e aspectualizações, é da ordem do contínuo e se dispõe “em torno” das transformações narrativas. Esse “entorno” passional “modula” continuamente, tensivamente, a narrativa, “suspendendo”, num certo sentido, as transformações ligadas à ação para fazer emergir um novo espaço significante: o do sentir. A paixão, nessa perspectiva, aparece como um excesso, um excedente, em relação a uma estrutura modal (Bertrand, 2003, p. 366).

A reflexão que aqui fizemos e os exemplos apresentados mostram que a distinção teórico-metodológica entre emoção e paixão é extremamente profícua, visto que permite determinar o campo do individual e, portanto, do cognitivo, em contraposição ao campo do coletivo, social e, portanto, cultural.

Se o exame da dimensão passional ficou, durante muito tempo, à sombra do estudo das dimensões pragmática e cognitiva, hoje, com o reconhecimento de sua relevância nos discursos, sejam eles literários ou não, abre-se um vasto campo de pesquisa, campo esse que, evidentemente, não se esgota nas paixões já descritas.

CAPÍTULO 4

TEMAS, FIGURAS E ISOTOPIAS: APREENDENDO OS PLANOS DE LEITURA DO TEXTO

No último nível – o discursivo – do percurso gerativo de sentido, o componente sintático inclui dois tipos de procedimentos: as relações, sobretudo argumentativas, que se instauram entre enunciador e enunciatário e as projeções enunciativas de pessoa, tempo e espaço (ver capítulo 7), que produzem efeitos de sentido diversos e que também fazem parte dos recursos de persuasão do enunciador.

As relações contratuais entre enunciador e enunciatário são, para a semiótica, relações de comunicação e de manipulação. Assim, o enunciador propõe, com base num fazer persuasivo, um contrato, um acordo ao enunciatário e este, através de um fazer interpretativo, aceita ou rejeita o contrato proposto. Cabe, portanto, ao leitor apreender os diferentes procedimentos persuasivos que levam o enunciatário a acreditar na *verdade* do discurso e dos valores em jogo, aceitando o contrato proposto (Barros, 1999, p. 11-12).

Já no componente semântico do nível discursivo, examinam-se os temas, as figuras e as isotopias, elementos que concretizam as estruturas do nível anterior (o narrativo). Assim, por exemplo, se um sujeito, que estava em disjunção com o objeto-valor liberdade, entra em conjunção com ele, essa “estrutura” pode ser tematizada como *fuga* e, num segundo nível (o figurativo), como *um cerrar as barras de prisão e esquivar-se para dentro do mato*.

1. Definindo temas, figuras e isotopias

Segundo Fiorin (1989, p. 91), *figuras* são termos que remetem a elementos do mundo natural (efetivamente existente ou construído como tal): árvore, sol, correr, brincar, vermelho etc, enquanto *temas* são categorias que organizam, classificam, ordenam esses elementos: elegância, vergonha, orgulho etc. Os temas e as figuras encadeiam-se, isto é, articulam-se em percursos, podendo um dado texto ficar apenas no nível temático (textos científicos e filosóficos, por exemplo) ou ser “revestido” por figuras (textos literários, em geral, que criam, assim, simulacros da realidade). Isso quer dizer que todos os textos passam por um primeiro nível de tematização, podendo (ou não) ser figurativizados.

Os percursos temáticos e figurativos corresponderiam ao que Courtés (1979, p. 130-131) chama de “contexto paradigmático”. Trata-se de um estoque enorme de figuras (e – acrescentamos – de temas que subjazem a essas figuras), repartidas numa variedade de grupos e subgrupos, no interior de uma dada cultura, que “chamam” umas às outras (estabelecendo entre si ligações de caráter paradigmático) e que a educação, o ensino, as relações familiares e sociais nos ensinaram primeiro a reconhecer, depois a manipular pouco a pouco nos nossos próprios discursos, nas nossas próprias maneiras de fazer e nos nossos comportamentos cotidianos.

Nessa perspectiva, uma das formas de aclarar as maneiras como cada cultura aborda determinados assuntos é examinar as ligações paradigmáticas que os temas e figuras a eles relacionados mantêm entre si. Por outro lado, seria também necessário apreender o “contexto sintagmático”, que se manifesta por meio das *isotopias* que

atravessam os múltiplos discursos que circulam nessa cultura, pois são elas – enquanto traços semânticos recorrentes – que lhes conferirão homogeneidade e coerência.

A *isotopia*, noção tomada de empréstimo ao domínio da Física e re-significada no quadro da semiótica, pode ser definida como a recorrência de categorias sêmicas ao longo de um texto, sejam elas temáticas (abstratas) ou figurativas. Trata-se de uma espécie de plano de leitura que confere ao texto uma unidade de sentido. A partir dessa definição, podemos perceber que a coerência semântica do discurso é função de isotopias temáticas e figurativas ou de uma isotopia temática ao menos.

Bertrand (2003, p. 187-188) mostra que a noção de isotopia apresenta duas definições diferentes que marcam, na verdade, duas etapas na reflexão sobre esse conceito: uma mais restrita (iteração de classemas) e outra mais ampla (redundância de um efeito de sentido, sob a responsabilidade do enunciador). A primeira abordagem, de cunho estrutural, apóia-se na análise sêmica, propondo, portanto, que se vá do elemento para o conjunto. Essa concepção tende a considerar que a significação está, de certa forma, pré-estabelecida no próprio texto, sendo, por isso, fechada e imutável. Um exemplo dessa primeira aceção seria, por exemplo, um enunciado como “O cão late”, em que o classema /caninidade/ é reiterado nos dois sememas, “cão” e “late”, estabelecendo uma isotopia mínima.

A segunda, mais atual, busca, ao contrário, ir do conjunto para o elemento, considerando as operações de construção do sentido pela atividade enunciativa do autor ou do leitor. Mostra-se, desse modo, mais compatível com a evolução da própria semiótica que, longe de permanecer num puro formalismo, foi progressivamente integrando a dimensão enunciativa. Aqui, sem perder de vista a semiótica do enunciado, centrada nas articulações internas do texto, voltaremos nosso olhar para a semiótica de enunciação, calcada nas operações que se constroem entre autor e leitor no espaço intersticial do texto. Vamos a elas.

2. Aplicando as categorias estudadas em textos figurativos

Começemos pelo texto literário, domínio historicamente privilegiado pela semiótica. Tomemos inicialmente a narrativa de Ítalo Calvino, no livro **Cidades Invisíveis** (texto 1), e, em seguida, o poema “Ao shopping center”, de José Paulo Paes (texto 2).

Texto 1: As cidades e a memória 2

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações.

A análise semiótica da narrativa acima, que fala da cidade de Isidora, permite identificar dois percursos temático-figurativos¹⁴, que se opõem: o da juventude e o da velhice. A juventude é figurativizada pelos *violinos e binóculos fabricados à perfeição*, pelas *três mulheres para um só estrangeiro*, pelas *brigas de galo/lutas sanguinosas entre apostadores*, mostrando essa fase da vida como um período de competência para o trabalho, de fartura sexual, de energia/irresponsabilidade. Já a *velhice* pode ser identificada na figura dos *velhos* que, debruçados no murinho, vivem do passado (“Os desejos agora são recordações”).

Na articulação entre o contexto paradigmático (temas e figuras) e o sintagmático (isotopias), constatamos que esses dois percursos em oposição são “atravessados” por um “plano de leitura” que lhes confere homogeneidade e coerência: trata-se da isotopia existencial que, metaforizada nas “escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos”, remete ao próprio ciclo da vida – em que juventude e velhice se encaixam entre os momentos extremos do nascimento e da morte. As figuras do *caracol* (que aparece duas vezes) e da *escada* (que sugere movimento) remetem aos temas da circularidade e da dinamicidade que subjazem ao ciclo vital.

Num outro nível (o da sintaxe discursiva), vemos que as projeções da enunciação no enunciado (as debreagens de tempo e de espaço) contribuem para reforçar a oposição entre os percursos temático-figurativos da juventude e da velhice. A passagem de uma debreagem enunciativa de tempo (presente) para uma debreagem enunciativa (pretérito imperfeito) marca dois momentos na narrativa. Esse vai-e-vem entre os dois tempos (iniciado no lexema *pensava*) representa o *movimento da lembrança*, associado ao percurso da velhice. Pode-se relacionar, a partir daí, a *velhice* ao *presente* e a *juventude* ao *passado*. Da mesma forma em relação ao espaço, a figura do homem que cavalga por terrenos selváticos (espaço do jovem – o lá) dá lugar ao homem que se senta na praça (espaço do velho – o aqui) para ver a juventude dos outros.

Texto 2: Ao shopping center

*Pelos teus círculos
vagamos sem rumo
nós almas penadas
do mundo do consumo.
Do elevador ao céu
pela escada ao inferno:
os extremos se tocam
no castigo eterno.
Cada loja é um novo
prego em nossa cruz.
Por mais que compremos
estamos sempre nus
nós que por teus círculos
vagamos sem perdão
à espera (até quando?)
da Grande Liqüidação. (In: Prosas seguidas de odes mínimas)*

¹⁴ No caso dos textos figurativos (como os literários, por exemplo), a semiótica fala apenas em *percursos figurativos*, por entender que sob o figurativo encontra-se necessariamente o temático. Assim, quando se propõem os percursos figurativos da *juventude* e da *velhice*, os termos em destaque constituem os temas que dão sentido às figuras desses percursos. De nossa parte, preferimos enfatizar a relação entre o temático e o figurativo, utilizando a denominação *percursos temático-figurativos*.

O tema do consumo, que tem no *shopping center* sua figura maior – a que se associam outras figuras como *loja, comprar, Grande Liquidação* – articula-se aqui ao tema do martírio, figurativizado por *almas penadas, céu e inferno, castigo eterno, prego, cruz, sem perdão*. Ao contrário do texto anteriormente analisado, esses percursos temático-figurativos remetem a isotopias diferentes: a econômica e a religiosa, que se reforçam e se complementam, enfatizando o caráter pluri-isotópico do texto.

A partir dessa articulação entre percursos temático-figurativos e isotopias, podemos ver o consumo não mais como um prazer, mas como uma penosa tarefa que o mundo contemporâneo nos obriga – ou nos condena? – a exercer repetidamente. Afinal de contas, “por mais que compremos estamos sempre nus”; por mais que vaguemos, desçamos e subamos, nunca nos realizamos plenamente porque estamos sempre “à espera da Grande Liquidação”. Aliás, o uso de letras maiúsculas nessa última expressão nos leva a associá-la a uma entidade maior, atemporal e inatingível, mas sempre presente em nossas vidas para determinar nossas ações (aquilo que podemos e/ou devemos fazer), assim como ocorre no domínio religioso.

Desse modo, agimos como autômatos (“almas penadas”), vagando sem rumo e sem perdão. Ou seja, não se trata de um trajeto em linha reta, com pontos de partida e de chegada e com um objetivo bem determinado. Ao contrário, “vagamos” e, o que é pior, de forma circular (“por teus círculos vagamos sem rumo/sem perdão”), o que lembra o inferno de Dante.

O narrador, que também se inclui no grupo dos consumidores – já que usa um “nós” misto = eu + você(s) + ele(s) – dirige-se ao narratário – um tu, figurativizado pelo próprio shopping center (“pelos *teus* círculos vagamos”) – para lamentar-se do destino que lhe é imposto pelo mundo do consumo. Com isso, o enunciador/poeta critica o consumismo (exagerado) dos dias de hoje, mostrando-o não como uma escolha, mas como uma imposição: é o próprio martírio do homem contemporâneo.

A partir do que foi exposto até agora, constatamos que as isotopias, tomadas como “planos de leitura”, são, na maioria das vezes, complexas e entretecidas na realidade concreta dos textos, consistindo a leitura em selecionar e justificar uma ou mais isotopias que comandam a significação global. Para Bertrand (2003, p. 18), boa parte das divergências de interpretação baseia-se em diferentes seleções de isotopias regentes, o que pode ocorrer tanto nos mal-entendidos da conversação cotidiana quanto na leitura “plural” dos textos polissêmicos.

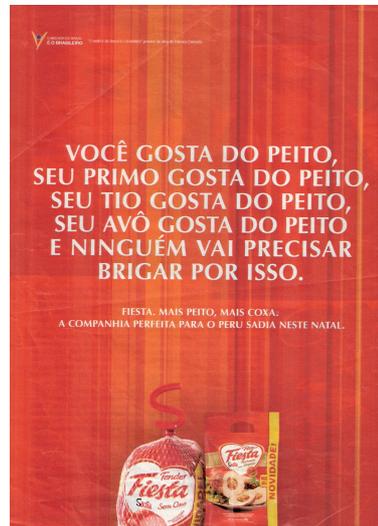
Nessa perspectiva, como as isotopias se relacionam de diferentes formas: por articulação, por oposição, por superposição etc, a passagem de um plano de leitura a outro(s), sem que se perca a coerência do discurso, é garantida pelos *conectores* e pelos *desencadeadores* de isotopias.

Conectores são lexemas ou sintagmas da instância da manifestação textual que podem ser lidos simultaneamente em dois (ou mais) planos isotópicos. Essa função é desempenhada, em geral, por metáforas e metonímias que, dessa forma, deixam de ser *figuras de palavras* para se tornarem *figuras de discurso*. Os conectores instalam, pois, leituras coexistentes e parcialmente concorrentes de uma mesma significação.

Diferentemente dos conectores, um elemento *desencadeia* uma isotopia quando não pode ser integrado a uma determinada leitura já reconhecida, o que obriga a propor-se um novo plano isotópico (um novo plano de leitura). Vejamos como essas noções funcionam em outros dois textos, desta vez, do domínio midiático: um anúncio publicitário (texto 3) e uma tira humorística (texto 4).

O texto 3 foi produzido pela Sadia para anunciar um novo produto: o Fiesta, descrito como “mais peito, mais coxa” e, além disso, como “a companhia perfeita para o Peru Sadia neste natal” (mensagem que vem em letras menores, no final do texto principal), que é o seguinte:

Texto 3:



No anúncio da Sadia, é a presença da figura “peito”, funcionando metonimicamente (a parte pelo todo), que permite que o texto seja lido simultaneamente na isotopia temática alimentar (em que *peito* significa “parte anterior do tórax das aves que é especialmente rica em carne”) e na isotopia temática sexual (em que *peito* designa “o seio feminino”). O que permite essa segunda leitura é o fato de a preferência pelo peito remeter, no texto em questão, basicamente ao universo masculino (primo, tio, avô), funcionando o lexema em destaque como um conector de isotopias. No plano da expressão, a cor vermelha, que predomina no anúncio (tanto como “fundo” do texto quanto como rótulo do produto) parece reforçar a isotopia sexual. Por outro lado, o uso do *você*, precedendo os elementos do sexo masculino que gostam do peito, parece ficar propositadamente ambíguo para permitir a inserção das mulheres no universo de consumidores do peito, o que, nesse caso, reforça a isotopia alimentar.

Com essa dupla leitura, cria-se um efeito de sentido de humor, que permite desenquadrar o produto (o peito de frango da marca Sadia) do seu enfoque normal para um novo enfoque, que busca destacá-lo no mar de ofertas (de produtos e serviços) que cercam o consumidor no dia-a-dia.

Texto 4:



(Folha de S. Paulo, 27/10/04)

Na tira apresentada, é a aparente “ruptura” na fala do médico (prenunciada, nos quadrinhos 1 e 2 como se inscrevendo na isotopia temática da saúde e passando, no quadrinho 3, para a isotopia culinária) que suscita o humor. Assim, o “dever” proibitivo das duas falas iniciais (*Você vai ter que cortar a carne... cortar o bacon, a pimenta, a lingüiça*), que poderiam ser parafraseadas por: “Você está proibido de comer carne, de comer bacon, pimenta, lingüiça.” (prescrição médica), é re-significado, no último quadrinho, como uma instrução necessária para a correta confecção de um prato (receita de cozinha), passando-se, pois, da proibição (de um *dever não fazer*) para a necessidade deôntica: *é preciso* seguir determinados passos para alcançar um resultado satisfatório “materializado” num prato bem-feito, saboroso.

Somos, portanto, levados a reler a tira humorística (num certo sentido, a corrigir a primeira leitura feita) como se tratando não de uma conversa mantida entre médico e paciente, enquanto papéis bem determinados socialmente, mas como um diálogo entre duas pessoas que estão num consultório (tomado como espaço físico, não como “lugar de enunciação”¹⁵) e que, numa relação de quase cumplicidade entre amigos, falam de assuntos triviais. Nessa perspectiva, a isotopia culinária acaba por sobrepor-se à isotopia da saúde. Os enunciados do último quadrinho – *Jogue tudo numa panela e refogue com alho*, com destaque para os lexemas *panela* e *refogar* – funcionariam como desencadeadores de isotopia, na medida em que, não “cabendo” na primeira leitura que vinha sendo feita (a da saúde), obrigam-nos a propor um outro (novo) plano de leitura: o da culinária.

Feita a releitura, constatamos que a presença do lexema *cortar*, nos dois primeiros quadrinhos, não se dá por acaso. É ele que articula as duas isotopias, permitindo que se vá de uma a outra: é um conector de isotopias, significando tanto “deixar de consumir, eliminar da alimentação” no primeiro plano de leitura (o da saúde), quanto “picar em pedaços, dividir com instrumento cortante” no segundo plano (o da culinária), que é o que prevalece, afinal. Em outras palavras: o segundo plano de leitura já estava inscrito no texto desde o início, mas o leitor só percebe isso quando chega ao terceiro quadrinho e é “obrigado” a reler os dois primeiros. Daí o efeito de humor que se constrói.

¹⁵ Os “lugares de enunciação”, segundo Maingueneau (1993), são regulados por um conjunto de dispositivos (ou de coerções) que permitem a emergência de determinado(s) discurso(s) e não de outro(s). Como se vê, as “falas” do doutor que atende o pai da Aline inscrevem-se numa outra *dêixis discursiva*, num outro universo de sentido, que não o médico. Daí nossa afirmação de que o consultório funciona, nessa situação específica, apenas como um espaço físico, já que esse tipo de conversa poderia ocorrer também num bar, na rua, num clube.

As análises dos textos figurativos por meio da mútua apreensão das ligações *paradigmáticas* que os temas e figuras mantêm entre si e das isotopias ou planos de leitura (*contexto sintagmático*) que os atravessam mostram a importância desses elementos, situados no componente semântico do último nível (o discursivo) do percurso gerativo, para a compreensão dos sentidos produzidos. Como afirma Fiorin (1989, p. 82), o exame das isotopias permite determinar o(s) plano(s) de leitura dos textos, controlar a interpretação dos textos pluri-significativos e definir os mecanismos de construção de certos gêneros de discurso. Por exemplo, no texto humorístico, é a “ruptura” de isotopias, com a escolha da menos óbvia ou da menos esperada pelo leitor, que provoca o riso (como vimos, por exemplo, na tira humorística analisada). É a isotopia, em última análise que, responsabilizando-se pela homogeneidade e pela coerência semântica do texto, faz dele não um amontoado aleatório de temas e figuras, mas uma “unidade de sentido”. Ou várias. Mas vejamos ainda dois textos, antes de encerrar o capítulo.

3. Textos temáticos: dois exemplos

Texto 5

No plano intuitivo, a busca e o registro das semelhanças e diferenças definem o primeiro passo de toda e qualquer abordagem comparativa. (Greimas e Courtés, s/d, p. 402)

É absolutamente inesperado encontrarmos um texto que seja totalmente temático na literatura ou mesmo no uso coloquial da linguagem. Por essa razão, autores, como Barros (1988), preferem falar em textos figurativos (aqueles que são totalmente recobertos de figuras) e textos de figuração esparsa (ou aqueles em que predominam os temas, podendo, eventualmente, aparecer uma ou outra figura isolada).

Entretanto, em alguns domínios específicos, podem aparecer textos apenas temáticos, como é o caso da metalinguagem dita científica, na qual usamos conceitos para explicar conceitos. O exemplo (texto 5) foi buscado no *Dicionário de Semiótica I*, como uma das acepções da palavra “semelhança”. Nesse caso, o elenco de figuras do mundo natural cede espaço a elementos de cunho abstrato:

- plano >> dimensão de apreensão;
- intuitivo >> que se caracteriza como imediato;
- busca >> pesquisa;
- registro >> arrolamento;
- semelhanças e diferenças >> pontos teóricos de proximidade/distanciamento;
- passo >> momento do processo;
- abordagem >> tipo de análise.

O percurso descrito, de busca e registro de semelhanças e diferenças, não é um traçado, mas uma seqüência de pressupostos: para fazer uma análise comparativa é preciso, antes, elencar semelhanças e diferenças num dado *corpus*. Esse percurso é tão verbal quanto a linguagem que o descreve. Dessa forma, a metalinguagem produz o efeito de sentido de distanciamento entre aquele que fala e aquilo que é dito, o que, em última instância, promove o efeito de sentido de verdade do texto construído.

A opção pelo uso de determinados temas, assim como figuras, constitui, portanto, não somente um recurso para dar unidade ao texto, mas também uma estratégia para a construção de efeitos de sentido variados. Por isso, ao examinar um

texto predominantemente figurativo (como os exemplos de 1 a 4), cabe ao analista apreender o tema que unifica e dá sentido às figuras e, no caso de textos temáticos (como o exemplo 5) ou de figuração esparsa, buscar os temas parciais que se encadeiam na constituição de um tema maior que “ilumina” o texto. Essa busca de temas pode ser exemplificada no exemplo 6 abaixo:

TEXTO 6

Tradicionalmente, o ensino de Língua Portuguesa no Brasil esteve sempre mais voltado para os conteúdos gramaticais, até mesmo por razões históricas conhecidas, como a influência do ensino do Latim, de longa memória entre nós, com sua orientação essencialmente gramatical. Na verdade, no domínio da nossa língua, pensar na gramática como um conhecimento capaz de distinguir entre os que falavam bem a língua dos que a falavam mal (= não sabiam português) é uma idéia antiga e fortemente sedimentada, sobretudo a partir do século XIX, relegada a um segundo plano a reflexão sobre as qualidades dos textos contextualmente relevantes (o tom descontraído, o apelo ao leitor, as imagens...), muitas das quais vão inclusive propiciar a utilização de regras distintas da gramática objeto de ensino. Assim, é predominante, na tradição do ensino da nossa língua, a discussão e, muitas vezes, a condenação, por exemplo, do emprego de uma concordância, de uma regência ou de uma colocação pronominal, em confronto com a atenção a problemas atinentes à organização formal e semântica de diversos gêneros textuais.

(Uchôa, Carlos Eduardo F. **O ensino da gramática: caminhos e descaminhos**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.)

O tema geral do texto é a forte presença da gramática no ensino do português no Brasil. Por meio de temas parciais – como, por exemplo, a influência histórica do ensino do Latim; o conceito de gramática como conhecimento dos bons usos da língua; as conseqüências de um ensino predominantemente gramatical –, o autor vai construindo, de forma bastante eficaz, esse tema mais amplo.

Cabe, finalmente, notar que figuras e temas são culturais. Um vestido preto num lugar significa luto; em outro, sensualidade; ainda em outro, pudor. Da mesma forma, há temas que são permitidos e mesmo enfatizados em determinadas culturas e proibidos ou ignorados em outras, como, por exemplo, a sexualidade.

As figuras, que na língua estão semanticamente definidas, também existem em outras linguagens, como a musical (a melodia ascendente significando, por exemplo, continuidade, enquanto a descendente significa terminatividade) ou a visual (exemplo do vestido preto apresentado acima, ou ainda a pomba significando paz ou sujeira nos grandes centros). Assim, é importante que toda análise temático-figurativo esteja bem situada em termos culturais. Caso contrário, não há como garantir sua eficácia.

CAPÍTULO 5

INTERTEXTUALIDADE

Costumamos seguir à risca a famosa máxima greimasiana, segundo a qual fora do texto não há salvação. Mas quando o assunto é a intertextualidade – ou o “diálogo” entre textos –, urge definir o que está dentro e o que está fora do texto. Mais que isso: urge delimitar o “fora do texto” pertinente em uma análise semiótica da intertextualidade.

A enunciação é uma instância-membrana do texto, membrana permeável que administra as trocas entre o fora e o dentro do texto. O "dentro" do texto é seu conteúdo imanente, o discurso propriamente dito. O texto é o lugar da manifestação desse discurso, seu corpo perceptível e apreensível. As leituras de um texto não são ilimitadas: sua estrutura interna direciona o olhar do leitor. No entanto, além da interdiscursividade inerente, apreensível pela análise semiótica do discurso, o texto pode servir-se de recursos intertextuais para delimitar ou redirecionar seu sentido imanente (Barros; Fiorin, 2003). O discurso fornece pistas também sobre o intertexto pertinente, graças a essa permeabilidade seletiva do jogo enunciativo, fazendo da dimensão enunciativa limite do texto de dentro para fora e, ao mesmo tempo, limiar controladamente transponível em ambas as direções.

1. Texto e intertextualidade

A intertextualidade pode ser relacionada como opção, do ponto de vista da semiótica, à impertinência teórica do referente como realidade extralingüística, o qual designaria as expressões das línguas naturais. O mundo do senso comum informado pela percepção constitui, segundo a linha aqui adotada, um universo significante denominado “semiótica do mundo natural”. Essa semiótica dotada de tempo e de espaço é um dos possíveis contextos numa análise intertextual, pois será abordada como um texto, e não como realidade extralingüística.

O objeto-texto é resultado de um recorte do contínuo textual do mundo ou, como diria Saussure ([1975?], p.15): “Bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto”. Diferentes recortes produzirão diferentes textos: a obra de um autor pode possuir um enunciatário diferente do enunciatário de um texto específico que componha essa obra, como veremos na análise do texto de Garner (1995).

Assim, partimos do princípio de que todo texto é necessariamente um recorte podendo assumir, na língua, a dimensão de uma palavra ou de um romance, ou até mesmo da obra completa de um autor. O que determina a dimensão do texto, para a semiótica, é a noção greimasiana de que um texto é um todo estruturado de sentido, a unidade da manifestação.

A outra premissa necessária ao prosseguimento da presente discussão é a noção da instância enunciativa como um limiar controladamente transponível. Se o percurso gerativo fosse um lago, o nível discursivo seria sua superfície, com suas ondulações e coloridos, lugar não só dos reflexos internos, denunciando os níveis subjacentes, mas também lugar dos reflexos externos, debreagens de tempo, espaço e pessoa, bem como investimentos de figuras e temas, ali projetados pela enunciação. Em função dessa origem, tais elementos constituem marcas denunciando a própria dimensão

enunciativa, ou seja, pistas fornecidas pelas escolhas decorrentes da projeção citada.

Essas pistas da enunciação são internas ao texto, imanentes, mas, como já foi discutido, passíveis de indicar as relações intertextuais nas quais também são denunciadas escolhas, ou seja, pistas sobre as características da enunciação em foco.

De todo modo, o texto é o elemento que perpassa a cadeia do destinador ao destinatário, pois é a própria manifestação da mensagem. A enunciação na semiótica passou por três grandes fases: nos anos 1960 e 1970, temos a fase da estrutura, da imanência, fase em que, portanto, a enunciação ficou em segundo plano; no decorrer dos anos 1970, os estudos sobre a enunciação passaram a ser foco de preocupação e, no decorrer dos anos 1980, entrou em cena a interação. Interação perceptiva, fenomenológica, mas também interação intertextual.

2. Texto, contexto, metatexto

A proposta semiótica *stricto sensu* é econômica: buscaram-se junções verificáveis na produção de um discurso meta-intertextual. Assim, como o texto é a manifestação do discurso, podemos definir intertexto como o conjunto de contextos pertinentes à análise de um texto-objeto específico. Um primeiro exemplo procura mostrar não apenas como as análises da enunciação podem recorrer ao intertexto sem que isso seja necessariamente percebido pelo analista, em virtude da própria atividade interdiscursiva subjacente ao processo de análise, mas também como pode ser enriquecedora a determinação de um contexto nesse caso. Trata-se de uma canção infantil do grupo MPB-4 (TAPAJÓS, 1981):

*Rosa Branca foi ao chão
Chorou, chorou
Acudiu a sua mãe
Quem consolou
Foi o Pedro, seu irmão
Que ofereceu
Um biscoitinho
Com a maior fidalguia
Ora, ora, quem diria
Saiu do Pedro
aquele fanfarrão
Uma atitude tão
tão tão tão tão
tão tão tão tão*

Propomos determinar o enunciatário segundo sua posição numa escala etária: criança/adulto. Observa-se, na primeira estrofe, um enunciado que faz uso de um estilo de cancionero infantil popular brasileiro, enquanto na enunciação enunciada¹⁶ da segunda estrofe apela-se a um estilo coloquial. Ambos são registros adultos. No entanto,

¹⁶ A enunciação enunciada é aquela que cria o efeito de presença da enunciação no enunciado por meio do uso de eu/aqui/agora. Em outras palavras: é o conjunto de “marcas” identificáveis num texto que remetem à instância da enunciação. Já o enunciado é a seqüência enunciada desprovida de marcas do ato enunciativo (cf. FIORIN, 2003).

há uma quebra de estilo marcante na segunda estrofe: ao narrador¹⁷ faltaram palavras: “tão, tão, tão, tão...” Ou se trata de um adulto que, por ter tantas palavras a escolher não consegue decidir-se por nenhuma, ou se trata de uma criança que, imitando a fala adulta, efetivamente não conhece a palavra adequada.

Vamos, num primeiro momento, optar pela segunda leitura, a qual confirma a divisão do texto em duas estrofes, pouco diferenciadas musicalmente. Na primeira estrofe, o narrador-adulto conta uma história para uma criança, que, por sua vez, assume a voz do narratário na segunda estrofe. Cabe a ressalva de que a palavra *biscoitinho*, na primeira estrofe, torna ambígua essa leitura, pois não é adequada ao estilo cancionero ali adotado.

Nessa primeira análise, foram consideradas várias informações externas ao texto, que chamamos de metatexto. O conjunto das obras do cancionero infantil popular brasileiro constitui o primeiro metatexto que contextualiza a análise; o segundo metatexto seria constituído pelo conjunto das falas coloquiais de um determinado espaço geográfico condizente com aquele simulado na enunciação do texto, ou seja, falares regionais.

Outro metatexto que poderia ser considerado para esta análise é aquele que diz respeito ao conhecimento sobre o processo imitativo na infância. Textos oriundos da psicolinguística formam um recorte específico que propicia essa leitura. Para Vygotsky (1991), por exemplo, imitação não é mera cópia, mas reconstrução individual do que é observado nos outros: assim a criança é capaz, no caso dessa canção, de imitar o estilo do adulto sem precisar, para tanto, copiar suas palavras.

A palavra *biscoitinho*, portanto, merece o destaque de um desencadeador de isotopia estilística, pois, ao romper com o estilo cancionero pelo uso não esperado do diminutivo, pode funcionar como reflexo não de um adulto adequando sua fala ao interlocutor infantil, mas de uma criança (a mesma ou outra) imitando a fala adulta no estilo cancionero. Nesse caso, narrador (primeira estrofe) e narratário (segunda estrofe) seriam ambos crianças, com voz delegada por um enunciador adulto, consciente e divertido¹⁸ com o processo de imitação infantil, para um enunciatário sem idade definida. Sendo criança, um enunciatário identificado com o narratário; sendo adulto, um enunciatário que se identifica, por extensão, com o enunciado de uma fala infantil a qual ele compreende como um processo natural e divertido de imitação.

Como é possível observar, a análise inicial empregava recursos intertextuais indefinidos; a definição de um contexto específico permitiu um melhor aproveitamento da intertextualidade na definição da instância da enunciação nesse texto.

A significação para a semiótica pode incorrer em diferentes níveis de apreensão. A significação primária é o objeto da análise semiótica e trata do mínimo de compreensão efetiva, tendo em vista a totalidade do público visado; já a significação secundária é uma leitura mais profunda, por exemplo, a análise propriamente dita. O conceito de apreensão aqui empregado pode explicar os diferentes usos do contexto na análise acima: “ingênuo”, numa significação primária, e focalizado, restrito a um intertexto pré-definido e pertinente à análise, numa significação secundária.

¹⁷ Lembramos que há, num texto, basicamente três instâncias enunciativas. A primeira é a do par enunciator/enunciatário, que correspondem ao autor e leitor implícitos ou abstratos. O segundo nível é constituído do narrador e do narratário, instalados no enunciado. Já o terceiro nível da hierarquia enunciativa instala-se quando o narrador dá voz a personagens em discurso direto. Nesse caso, temos o par interlocutor/interlocutário. (cf. Fiorin, 2003)

¹⁸ O uso da qualificação “divertido” deve-se à informação obtida pela estrutura temática da canção. Canções temáticas são ritmadas e rápidas, provocando um efeito de sentido eufórico (cf. Tatit, 1996).

Sendo assim, uma definição prévia do contexto a ser utilizado na análise é recomendável, tendo em vista a significação secundária. Essa definição é um recorte arbitrário, cujas características, porém, definem o tipo de contexto utilizado e o tipo de resultado esperado. Assim, de acordo com Barros (1988), podemos ter:

- a) **o contexto situacional:** é o contexto que define temporal e espacialmente o texto. Por exemplo, em *Rosa Branca*, poderia ser um contexto formado pelos textos que falam da música infantil produzida na época em que essa canção foi lançada no mercado (início da década de 1980);
- b) **o contexto externo:** é o contexto formado por textos que discutem informações contidas no texto-objeto. Por exemplo, ainda em *Rosa Branca*, os textos de psicolinguística sobre o processo de imitação. É um contexto indicativo do quadro de valores no qual se insere o texto-objeto;
- c) **o contexto interno:** é o contexto formado pelo conjunto das obras do mesmo autor, ou do mesmo período, ou da mesma região, ou mesmo outros textos da mesma obra (mesmo livro, mesmo disco, mesma exposição). Esse contexto indica características ideológicas ou languageiras do texto-objeto. No caso da *Rosa Branca*, trata-se do cancionário infantil e/ou de um conjunto de falas coloquiais adultas da região e da época de produção da canção.

3. Analisando os três tipos de contexto

Vamos agora explorar os três tipos de contexto em outro exemplo. Trata-se do livro *Contos de Fadas Politicamente Corretos*, de James Finn Garner (1995). O texto-objeto é a introdução do livro, que procuramos resumir abaixo:

Os contos de fadas durante muito tempo cumpriram seu papel: proteger o patriarcado, controlar impulsos naturais, demonizar o mal e defender o bem. Assim, embora se deseje, não se pode culpar seus autores pela insensibilidade à causa feminina, às culturas minoritárias, à defesa do meio ambiente ou aos direitos inalienáveis das sereias. “Hoje em dia, temos a oportunidade – e a obrigação – de repensar essas histórias clássicas a fim de que reflitam tempos mais iluminados” (Garner, 1995, p. 9). O autor se desculpa por eventuais deslizos sexistas, heteropatriarcalistas, especieístas, classistas etc., solicitando que o corrijam. Defende que o estilo dos contos de fadas seja mantido, observadas as normas do politicamente correto, e explica que a tarefa ainda não está acabada: textos como “O patinho que foi julgado por seus méritos pessoais e não por sua aparência física” não puderam ser incluídos por falta de espaço (Garner, 1995, p. 9-10).

A introdução da obra em foco trabalha essencialmente com duas isotopias¹⁹ temáticas, que poderiam ser chamadas de isotopia do politicamente correto, com seus termos eufóricos e disfóricos, e de isotopia do estilo. A primeira gira em torno das categorias direitos/deveres e igual/diferente, enquanto a segunda manipula expressões estilísticas características dos contos de fadas clássicos, a fim de garantir um de seus objetivos: os contos continuarão a ser contos.

Transcrevemos, no resumo acima, a frase-chave, aquela que desencadeia o que

¹⁹ Para os conceitos de isotopia e de desencadeador de isotopia, vide capítulo 4.

passamos a chamar de isotopia intertextual: “Hoje em dia, temos a oportunidade – e a obrigação – de repensar essas histórias clássicas a fim de que reflitam tempos mais iluminados” (Garner, 1995, p. 9). O desencadeador de isotopias é a expressão “tempos mais iluminados”, que recupera a filosofia iluminista. Para não desembocar numa leitura “ingênua”, recorreremos a um contexto externo específico, um texto da *Enciclopédia Novo Conhecer* (1977), sobre o iluminismo. Reproduzimos apenas o trecho mais ilustrativo para esta análise:

Por isso, o século XVIII ficou conhecido como o século do esclarecimento, das luzes, – o século do Iluminismo. Em lugar dos mistérios, das credences, da cega submissão à autoridade, instalou-se o domínio da razão. Para o pensamento filosófico, isso significava o fim da ignorância e da superstição. Para a política, representava a base para a defesa da liberdade e da igualdade entre os homens. (ILUMINISMO, 1977, p. 589).

A conexão entre a isotopia do politicamente correto e a isotopia do iluminismo, nesse contexto, é temática e fica clara na definição do iluminismo para a política: defesa da liberdade e da igualdade entre os homens (ou, como diriam os politicamente corretos, entre homens, mulheres, crianças, animais etc.). Essas pistas indicam um enunciador e um enunciatário defensores da política “correta”, e não há nada no texto de introdução que desautorize essa leitura, exceto pequenas quebras isotópicas, como, por exemplo, a colocação das sereias entre elementos com efeito de realidade (mulheres, minorias, meio-ambiente). Desencadeia-se, assim, uma nova isotopia, cuja função é levantar dúvidas quanto à defesa aparentemente irrestrita do politicamente correto, criando efeito de ironia.

Tomemos como contexto interno a contracapa do livro. Ali, no topo, encontramos em destaque a palavra “humor”. Imitando textos de citações de críticas positivas de revistas e jornais de renome sobre o livro, comuns em publicações literárias, encontram-se, logo abaixo da palavra “humor”, três citações de autores, comentando o conteúdo do livro de Garner (1995): os irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Esopo. A ancoragem dessas citações produz um efeito de sentido de irrealidade: nenhum dos autores estava vivo na época da edição do livro (anos 1990) e, portanto, são citações no mínimo impossíveis (ou criptografadas, diria alguém no pleno uso de seu direito à liberdade de crença). A palavra “humor” no topo é absolutamente desnecessária para um público minimamente conhecedor de literatura, mas, numa atitude politicamente correta, o autor assinala, com essa palavra, a característica central do livro para aqueles que, no seu direito à diferença cultural, não têm conhecimento sobre a não-adequação histórica dos autores citados.

A contracapa desautoriza o enunciador da introdução? Não: o enunciador defensor do politicamente correto está instalado na introdução e nos contos do livro, garantindo a coerência do texto-objeto-introdução, inclusive no âmbito do contexto externo (da enciclopédia sobre o iluminismo). No entanto, o contexto interno (a contracapa) acrescenta uma informação sobre esse enunciador: não se trata exatamente de uma defesa, mas de uma paródia, um simulacro bem-humorado de defesa. Ao optar por assumir na introdução os valores assim criticados, o autor produz um efeito de ironia que sobredetermina a introdução do livro.

Além disso, o desencadeador de isotopias “tempos mais iluminados” possui um elemento semântico que deve ser explorado: a cronologia. Uma observação de contexto situacional: o texto original em inglês é de 1994 e remete a uma ideologia do século XVII. Essa incongruência pode ser apenas reflexo do caráter irônico da introdução, mas

sugere a pertinência de uma contextualização externa, baseada em um conjunto de textos sobre as influências do iluminismo no final do século XX, que poderia ter sido analisada.

De qualquer maneira, ainda em termos de contexto situacional, podemos abordar a questão do público-alvo do texto-objeto. Trata-se de encontrar um denominador comum aos contextos avaliados, um denominador que a semiótica chama de classe social. Não classe do ponto de vista econômico somente, mas classe sócio-cultural-historicamente determinada. Trata-se de um público ocidental, leitor esclarecido, que poderíamos chamar de classe média esclarecida. Essa classe média encontra seu espelho num dos contos do próprio Garner (contexto interno), o público do desfile no texto *A roupa nova do imperador*: “O boato se espalhou sobre as novas roupas do imperador, que só pessoas esclarecidas, com estilos de vida saudáveis, podiam ver, e todos estavam determinados a ser mais esclarecidos e saudáveis do que os outros” (Garner, 1995, p. 19-20)

Pode-se dizer, assim, que essa classe média esclarecida é um sujeito que quer-ser politicamente correto, mas sabe-não-ser. A incompatibilidade entre essas modalizações do sujeito implica uma tensão, uma crise identitária que é dissimulada, mas não resolvida. O livro de Garner vem ao encontro desse desejo de ser, mas sua eficácia como humor é dada pelo alívio dessa tensão entre querer-ser e saber-não-ser. Um público legitimamente defensor do politicamente correto poderia sentir-se completamente ofendido com a abordagem e não atinaria com a crítica subjacente ao livro, desmerecendo a obra como um produto politicamente incorreto, classista, patriarcalista, em suma, preconceituoso em várias ordens. Esse público não identificado com o enunciatório seria incapaz de compreender a crítica sutil: o politicamente correto, levado ao extremo, seria inviável, pois a conjuntura de desejos e aspirações humanas, no contexto de seus limites e diferenças, causa inevitavelmente confrontos insolúveis. Ou seja, o homem seria, por natureza, politicamente incorreto. Isso não significa que o autor defenda o oposto do politicamente correto, como diria o público defensor afogueado, mas constrói, sem dúvida, uma crítica digna de respeito.

Como vimos, o conjunto dos contextos situacional, externo e interno, tal como foram aqui recortados, propiciou a inclusão de mais uma categoria de intertexto: a classe social, sócio-cultural-historicamente determinada.

O que dizer da classe social em *Rosa Branca*? Como foi dito anteriormente, *Rosa Branca foi ao chão* foi lançada em um disco datado de 1981. Há poucos textos falando sobre o contexto situacional desse disco; por isso utilizamos um trecho de Matte (1998, p. 296-297): “Após a entrada da década de 80, acentuam-se todos os traços inovadores dessa fase, com o lançamento de coleções alternativas que procuram resgatar ora o imaginário brasileiro, ora o imaginário erudito também brasileiro”.

Esse trecho é ilustrativo do conjunto da análise feita, no trabalho a que nos referimos acima, sobre esse período da produção fonográfica para crianças, conjunto que tomamos como contexto externo.

O disco em questão é representativo desse período e revela uma classe de artistas preocupados com arte: por isso, a inovação, o resgate do imaginário brasileiro, erudito e popular; por isso, o lançamento de coleções e produções individuais não sintonizadas com aquelas já fixadas pelo mercado fonográfico na época. Essa classe de artistas representa, por outro lado, uma classe média esclarecida que, no roldão da análise anterior, procura ser politicamente correta, respeitando as diferenças.

O texto poderia ter explorado a imitação infantil e suas falhas com um humor

grosseiro, ressaltando a incompetência lingüística dos não-adultos, por exemplo. Mas o humor nessa canção é respeitoso, diverte-se pelo inusitado, pelo efeito de expansão que é causado, no fim das contas e no fim da canção, por uma falta: a falta de palavras. Ao não determinar a palavra, abre-se um espaço ao enunciatário para que a experimente, indica-se uma via de diálogo, simula-se interatividade, caminho de mão dupla, traçando a imagem-fim da relação homogênea entre enunciador e enunciatário.

A discussão da intertextualidade vai e volta na semiótica. A postura rígida aqui adotada em relação à noção de intertexto como recorte arbitrário, seja o tipo de contexto que for, é por si um indicativo dos limites da análise: embora a interdisciplinaridade seja, de fato ilimitada: nenhuma análise é capaz de abarcar todas as conexões possíveis e deve ser consciente dessa limitação. Ainda assim defendemos essa postura, recorrendo ao princípio de economia de Hjelmslev (1968). E, para suavizar o peso do recorte arbitrário, toma-se a análise intertextual como produção de um texto a mais no possível intertexto do objeto. Afinal de contas, o discurso é sempre ideológico. Mesmo quando simula a igualdade, o faz pela introdução da diferença.

CAPÍTULO 6

TENSIVIDADE: UM MERGULHO SIMULADO NAS PROFUNDEZAS DO TEXTO

Este capítulo tem o objetivo de sugerir uma abordagem prática da semiótica tensiva aplicando-a à análise de uma história infantil: *Chapeuzinho Vermelho*.

Como já foi dito nos capítulos anteriores, a semiótica concebe a geração do sentido em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, numa seqüência que vai do mais abstrato, simples, geral e profundo ao mais concreto, complexo, específico e superficial. Para ilustrar essa estrutura, podemos utilizar a metáfora do lago. Assim, se o sentido fosse um lago, não poderíamos simplesmente mergulhar nele para conhecer seu equilíbrio; tal tarefa só poderia ser realizada com a observação cuidadosa da superfície, a fim de lá distinguir as cores e ondulações que lhe são próprias daquelas oriundas dos movimentos dos peixes e das diferenças de profundidade. Ou seja, a porta de entrada para o texto é o nível discursivo, o mais imediatamente acessível. No entanto, o nível fundamental já pode ser percebido na análise do discursivo, na medida em que aprendemos a relacionar cores claras e escuras a uma menor ou maior profundidade do lago, apreendendo, assim, a categoria de base do nível fundamental, num mergulho simulado.

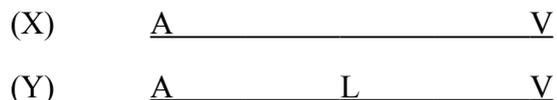
1. Signo

O signo para a semiótica tem um estreito vínculo com o signo saussureano, mas há uma distinção que os torna inconfundíveis. O signo saussureano é composto por um significante (imagem acústica, veículo) e um significado (conceito, representação), unidades indissociáveis como os dois lados de uma folha de papel. Também o signo na semiótica, herdado dos desenvolvimentos hjelmslevianos na lingüística, pode ser pensado como os dois lados indissociáveis de uma folha de papel, lados que não são propriamente unidades constituintes do signo, mas planos. O plano da expressão corresponde ao significante, o plano do conteúdo corresponde ao significado. Dito assim pode-se erroneamente presumir que houve uma simples mudança na denominação, mas é preciso acrescentar que ambos os planos do signo, na semiótica e em Hjelmslev (1968), são articulados em forma e substância.

A substância é o contínuo; a forma, o descontínuo que recorta a substância. A substância da expressão é a “carne” do signo, sua materialidade, enquanto a substância do conteúdo são zonas de sentido, universos semânticos que, na sua totalidade, são indiferenciados até a implementação da forma. Por exemplo, nas línguas faladas, a substância da expressão é a totalidade dos sons passíveis de ser produzidos pelo trato vocal humano. Todas as línguas faladas do mundo possuem essa mesma substância. Elas diferem entre si pela sonoridade própria dada pela forma da expressão, uma espécie de mapeamento da substância específico a cada língua. Explicando melhor: embora o português e o espanhol falados usem o trato vocal humano para produção de seus sons, sua sonoridade é diferenciada, não só porque um utiliza sons que não são utilizados em outro, mas também porque o diferente mapeamento vai em cada micro-região determinar diferentes unidades de fala (fonemas). Por isso, um espanhol ouvirá “na obrigação” e “não-obrigação” como expressões homófonas: o som /ã/ não é distintivo em espanhol, o que significa que a micro-região que compreende para nós duas vogais /

a, ã/ para o espanhol compreenderá somente uma. Portanto, o /a/ oral ou nasal diz respeito a diferentes micro-zonas no mapeamento dos sons da fala nessas duas línguas.

O mesmo pode ser dito do conteúdo: a zona de sentido das cores, por exemplo, vai ser diferentemente recortada em diferentes culturas. Tomemos uma cultura X, na qual a micro-região abaixo é dividida em amarelo (A) e vermelho (V), enquanto na cultura Y a mesma micro-região será dividida em amarelo (A), laranja (L) e vermelho (V):



Na cultura X temos uma região de transição A-V que pode ser tomada como amarelo avermelhado; tal região de transição não existe em Y: nesta cultura a região central é uma terceira cor, e teremos portanto duas outras regiões de transição: desta vez, amarelo alaranjado (A-L) e laranja avermelhado (L-V). Além dessas diferenças é crucial notar que a própria noção de amarelo e vermelho é não coincidente nas duas culturas: são mais amplas e versáteis em X do que em Y (onde ainda temos amarelo em X já temos laranja em Y, e assim por diante)²⁰.

Sendo assim, a semiose depende não da substância da expressão e do conteúdo, mas das formas: a forma semiótica é, portanto, a união da forma da expressão com a forma do conteúdo. O conteúdo é imanente, exceto por meio dessa conjunção com a expressão: só assim o signo é manifestado. O percurso gerativo do sentido, cujo nível fundamental é objeto deste texto, organiza a forma do conteúdo.

2. Identidades e diferenças

Sentado à beira do lago, o observador vê em primeiro lugar uma confusão verde, indistinta, tão cheia de detalhes que parece contínua. Um olhar mais demorado faz saltar aos olhos elementos vários: ondas, reflexos da luz externa, zonas claras e zonas escuras. O nível fundamental, na metáfora do lago, é o nível que organiza a profundidade em si, a topografia do fundo do lago. Busca-se definir uma categoria de base que dê conta do texto como um todo, ou do lago como um todo. Como, dentre tantos elementos, escolher os elementos adequados para definir a categoria do nível fundamental? Certamente é mais fácil no lago do que no texto, por isso restringimo-nos a definir a categoria.

Uma categoria opõe dois termos. Não podemos opor laranja e dado, pois não há qualquer semelhança entre eles: a categoria é formada pela diferença *na* semelhança, sendo esta última um eixo semântico. Poderíamos opor laranja e uva, pois pertencem ao mesmo eixo semântico? Não, pois outra exigência da categoria é que seus termos, justamente porque são opostos, estejam nos limites contrários do eixo semântico. Poderíamos opor, como na metáfora do lago, claro e escuro. E leríamos aí a categoria fundamental raso vs fundo.

Essa categoria no nível fundamental é organizada pelo quadrado semiótico, que subsume as operações de negação e de implicação. O que é o quadrado semiótico? Trata-se de (i) dois termos contrários: A e B, (ii) sujeitos a uma operação de negação a

²⁰ O exemplo é semelhante ao usado por Greimas no *Semântica Estrutural* (s/data, p. 36).

partir da qual geram os termos subcontrários não-A e não-B, e (iii) não-A e não-B são termos cuja especificidade é a tendência em direção ao termo contrário oposto ao termo contrário de origem: não-A tende a B e não-B tende a A.

Esse desequilíbrio entre as posições instáveis (subcontrários) e as posições estáveis (contrários) do quadrado permitem que ele se constitua um modelo de previsibilidade, com dois percursos:

- $A \Rightarrow \text{negação} \Rightarrow \text{não-A} \Rightarrow \text{implicação} \Rightarrow B$
- $B \Rightarrow \text{negação} \Rightarrow \text{não-B} \Rightarrow \text{implicação} \Rightarrow A$

Além disso, o quadrado semiótico apresenta duas posições não processuais: o termo complexo, definido pela união dos termos contrários, e o termo neutro, definido pela união dos subcontrários. No caso de uma oposição vida/morte, o termo neutro seria, por exemplo, um estado de coma profundo, enquanto o termo complexo seria o estado de morto-vivo, tão querido dos filmes de terror. Como veremos no capítulo 8, na tela “Ceia”, de Mestre Ataíde, os apóstolos representam o termo neutro não-humanidade/não-divindade, uma vez que não chegam nem a ser plenamente humanos (como os criados com seus gestos lascivos), nem completamente divinos (como o Cristo, que realiza a performance de abençoar o pão, transformando-o em seu próprio corpo).

3. O quadrado semiótico na análise do texto

O quadrado semiótico é um modelo operacional que pode ser utilizado para organizar categorias em qualquer dos níveis do percurso gerativo do sentido. No nível fundamental, no entanto, sua importância cresce na medida em que a categoria é o elemento sintático principal desse nível. Assim, todo texto teria pelo menos uma categoria de base, organizada num quadrado semiótico, mas geralmente sua definição não é simples. Um texto pode gerar várias categorias semânticas, a partir das figuras e dos temas do nível discursivo. Alguns semioticistas, no entanto, só admitem uma categoria fundamental para cada texto, postulando que ela seria capaz de organizar todas as outras, mais superficiais.

Já foi argumentado que a categoria de base deveria necessariamente ser uma categoria baseada nos universais. Os universais são, segundo Greimas e Courtés (1986), os primitivos epistemológicos (termos indefiníveis na teoria) e alguns primitivos cognitivos (últimos na análise). Essa definição deixa margem a uma mudança, na medida em que a teoria avança. Por isso, é preferível pensar a categoria de base como uma oposição abstrata investida tematicamente pela semântica discursiva.

Na análise da *Chapeuzinho Vermelho* (transcrição em anexo), temos uma menina ingênua que encontra um lobo esperto. O lobo é esperto, mas a avó é mais e consegue fugir do lobo; Chapeuzinho chega a obter do próprio lobo um saber que lhe permite negar sua ingenuidade, mas não chega a constituir-se esperta: seria devorada caso o caçador, manipulado pela avó, não matasse o lobo.

Contamos a história dessa forma por um motivo: a categoria de base desse texto será figurativizada como esperteza e ingenuidade. O texto caminha da ingenuidade para

a esperteza e cada um dos atores pode ser caracterizado pelas posições no eixo dadas pelo quadrado semiótico que opõe a ingenuidade de Chapeuzinho à esperteza da avó (figura 1).

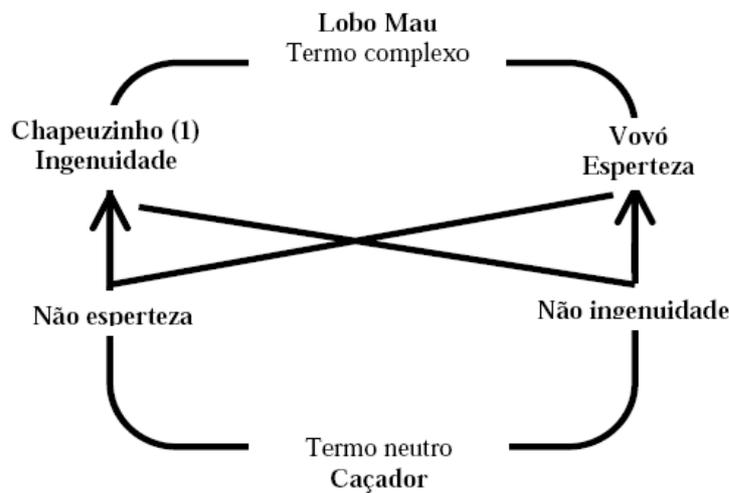


Figura 1

Chapeuzinho, como já foi dito, é inicialmente ingênua (simples, franca, inábil para enganar), enquanto a vovó é sempre esperta (engenhosa, traiçoeira e hábil para enganar). O leitor há de suspeitar que enlouquecemos ao conferir qualidades tão terríveis a uma pobre velhinha. Mas a vovó é engenhosa: concebe e executa uma rota de fuga do lobo completamente eficaz; é também traiçoeira e hábil para enganar: enquanto o lobo tranqüilamente espera Chapeuzinho e fica na cama cantando com a menina, a vovó manipula o caçador para que execute a tarefa de desprover o lobo de todas as suas modalizações, destituindo-o do papel actancial de sujeito no texto. Note-se que os valores positivo/negativo das “qualidades tão terríveis” não são valores absolutos, mas valores relativos. Relativos a quê? Relativos ao texto. Voltaremos a isso mais adiante.

O lobo é o termo complexo porque é, sem dúvida, esperto: engenhoso, usa truques eficazes para ludibriar a menina; além disso, é traiçoeiro, pois a ataca quando ela ainda não teve tempo para revidar, e hábil para enganar, tanto que fica na cama com a menina cantando “como é meu desejo te olhar melhor, tenho os meus olhos assim” enquanto saboreia a imagem-fim da comilança, estendendo ao máximo esse prazer antecipado. Mas é justamente pela demora, pelo prazer colocado acima do objetivo cru e nu de comer a menina que o lobo é caracterizado pela ingenuidade: essa demora, essa confiança que se mostra inábil faz do lobo um sujeito também ingênuo, que vai pagar caro por isso.

O caçador não é ingênuo, pois executa a ação sem demora, mas também não é esperto, pois somente cumpre a performance proposta pela avó, sem contratempos.

4. Foria

Voltemos à caracterização da vovó, àquelas qualidades terríveis, ou melhor, voltemos à atribuição da classificação “terrível” às características da boa velhinha. Dito

assim, parece puro contra-senso. Porém, a categoria de base é abstrata e revestida de um semantismo de superfície (A reveste-se de ingenuidade, B investe-se de esperteza). O que define a valorização positiva ou negativa de cada um dos termos do quadrado não é uma configuração sêmica de superfície, mas a sobredeterminação tímica ou fórica dos termos do quadrado semiótico. A sobredeterminação tímica reveste a categoria de base com a categoria eufórico/disfórico, positivo e negativo respectivamente.

Deixemos por um instante a vovó da Chapeuzinho e pensemos na metáfora do lago. Havíamos observado que a oposição claro/escuro na superfície correspondia a uma oposição mais geral das profundezas, a oposição raso vs fundo. Como determinar qual dos termos é eufórico, qual é disfórico? Depende do texto. A metáfora do lago em si não é um texto, mas poderia ser o texto de um sujeito que não sabe nadar: nesse caso, o raso é eufórico, pois no fundo ele corre o sério risco de afogar-se. Raso será, portanto, sempre eufórico e fundo, disfórico? Definitivamente não – repetimos – isso depende do texto. Essa metáfora poderia ser muito bem o texto de um sujeito que está procurando um bom lugar para dar um belo mergulho. Se ele erroneamente achar que o claro é eufórico, como era para o sujeito que não sabia nadar, vai certamente quebrar a cabeça.

Em outras palavras, o quadrado pode ser pensado como a sintaxe de uma categoria abstrata A e B²¹. O texto apresenta uma linha geral que é dada por um dos percursos previsíveis no modelo; digamos que o texto em questão tivesse um percurso de A a B. A análise dos níveis mais superficiais vai mostrar uma configuração sêmica polarizada e o texto define uma valorização, dada pelo conjunto da análise. Assim, não será complicado decidir se o texto começa eufórico e termina disfórico. Ou se seu percurso é, pelo contrário, euforizante. Se for euforizante e o percurso da categoria dirige-se de A para B, então A é disfórico e B é eufórico. Nesse quadro, torna-se pertinente a proposta de J. Petitot (in: Greimas e Courtés, 1986, p. 37-38) de se pensar que os semas não são investidos tímicamente num segundo tempo (a própria idéia de sobredeterminação), mas que, nesse segundo tempo, as “pregnâncias tímicas” tornam-se significativas. Segundo sua concepção, é o sentido que simboliza o tímico.

No limite da nossa capacidade de tradução da noção de Petitot para a análise que aqui se apresenta, antes de esperteza/ingenuidade, temos A e B no percurso geral do texto, promovendo um desequilíbrio, o desequilíbrio fórico, que na geração será entendido como anterior à semantização, mas na análise será dado a posteriori, na decomposição semântica e na análise completa do texto.

Depois dessa reflexão é redundante dizer que a vovó é eufórica no texto, com toda sua carga de esperteza, ou seja, esperteza é eufórica e ingenuidade, disfórica:

1. Chapeuzinho tem um percurso euforizante parcial no texto, pois não passa da posição de não disforia;
2. o caçador não é eufórico nem disfórico: a festa no final é de todos e ele não recebe diretamente glória alguma pelo feito;
3. o lobo é eufórico, pois esperto: sua atuação é sempre grandiosa, cheia de detalhes, ao passo que os outros atores têm sua atuação minimizada no discurso; mas o lobo é também disfórico, pois, na sua atuação máxima, mostra-se ingênuo (cantando na cama com Chapeuzinho). O lobo, portanto, é eufórico e disfórico, posição de delicado equilíbrio que é facilmente rompido pelo caçador. Ao destituí-lo de suas modalidades, de seu estado de coisas, o caçador deixa-lhe apenas, numa presença fantasmática, seu estado de alma: ingênuo, disfórico.

²¹ Cf. Greimas e Courtés, s/d, verbete “quadrado semiótico”.

Sua morte, portanto, não deixa dúvidas quanto ao percurso euforizante do texto.

5. Quadrado descontínuo e quadrado contínuo

O quadrado semiótico é uma organização discreta, descontínua: se a categoria é formada pela fixação dos termos opostos em um eixo semântico, então a própria noção de categoria é um recorte, um mapeamento do eixo semântico. O quadrado semiótico propõe a fixação de seis pontos nesse eixo semântico contínuo: os dois contrários, os dois subcontrários, o neutro e o complexo²². Essa fixação é arbitrária e, por isso mesmo, nem sempre dá conta de todos os problemas da análise do nível fundamental. Para que os termos do quadrado estejam devidamente fixados, é necessário que os percursos de negação e de implicação mantenham-se inalterados, a negação como salto (movimento em direção contrária a um ponto de referência), distanciamento; a implicação como queda (movimento em direção a um ponto de referência), aproximação.

Ao descrever a caracterização do lobo como termo complexo, falamos em “delicado equilíbrio”. Ao descrever o funcionamento do quadrado semiótico, abordamos posições estáveis (contrários) e posições instáveis (subcontrários), cuja correlação promoveria um desequilíbrio dentro do quadrado semiótico que define sua previsibilidade.

Mesmo que deixemos de lado a timia e seu poder desestabilizador da própria categoria, no sentido de promover tensão, de um lado, e relaxamento, de outro – ou, mudando a perspectiva, atração e repulsão –, o quadrado semiótico é baseado no desequilíbrio, completamente distante da própria idéia geométrica do quadrado. Independentemente de ser ou não adequado o nome de “quadrado”, o que realmente não vem ao caso, devemos atentar para o seguinte: a negação desequilibra um termo estável; a implicação equilibra um termo instável, mas o desequilíbrio da estabilidade requer uma grande energia (o salto), enquanto o termo instável tende a procurar o equilíbrio mais próximo (a queda).

Essas considerações indicam uma leitura segundo a qual esses pontos fixados sobre o eixo semântico contínuo estão relacionados a uma idéia descontínua do sentido, muito afeita a Saussure. Mas o eixo se mantém contínuo, e o texto pode fixar posições não previstas no quadrado, pode revelar gradações, até mesmo “glissar”, isto é, deslizar de um termo a outro. Como dar conta dessas manifestações contínuas da categoria de base?

Antes de apresentar a proposta francesa de Fontanille e Zilberberg (2001), gostaríamos de dar um toque brasileiro ao “prato”, mostrando o que se poderia chamar “a face escondida do quadrado semiótico”.

Trata-se de um eixo, correto? Fixemos, então, os seis pontos não em forma quadrada, mas linear. Para isso, uma dose de arbitrariedade é inevitável, mas todas as distâncias querem figurativizar as operações de negação e de implicação (figura 2).

²² Na figura 1, a ingenuidade e a esperteza são os termos contrários, a não-esperteza e a não-ingenuidade são, por conseguinte, os subcontrários. O termo neutro aparece figurativizado pelo caçador, nem esperto, nem ingênuo, enquanto o lobo mau representa o termo complexo porque é, ao mesmo tempo, esperto e ingênuo.

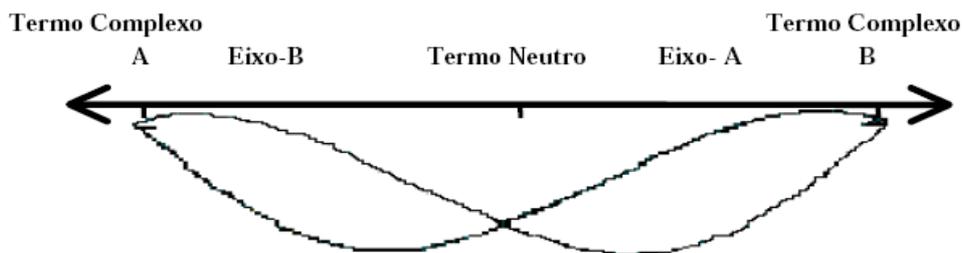


Figura 2

O que vemos aqui é um grande salto de negação (A para não-A ou Eixo-A), seguido da queda (não-A ou eixo-B para B), o termo neutro dividindo o eixo ao meio (posição nula) e o termo complexo abarcando, unindo em circularidade, as duas pontas opostas do eixo (posição dual, tensa). Já podemos, então, explicar o “delicado equilíbrio” da condição do lobo, termo complexo.

Mas há uma personagem da qual não falamos e que poderia nos remeter ao problema central tratado no presente texto: posições intermediárias. A mãe não é esperta (manda a filha atravessar a floresta sozinha), não é ingênua (o misterioso aviso que faz a Chapeuzinho fugir), mas também não é um termo neutro: seu papel de destinador eficaz não deixa que ela ocupe a mesma posição do caçador, um destinatário sujeito sem sanção e sem revolta. A mãe, portanto, caracteriza-se como um sujeito não ingênuo que, no entanto, *não se caracteriza pela tendência a ser esperto*. Ela ocuparia uma posição intermediária entre o termo neutro e a não-ingenuidade, não previsto pelo quadrado (lembrando, o quadrado só prevê seis posições).

Podemos abrir mão do problema, pois o quadrado resolve muitas questões do nível fundamental, e a mãe é, afinal de contas, um ator secundário nessa história... Bom, não é bem assim. Se a mãe pudesse ocupar uma das seis posições previstas, não haveria motivo algum para preocupação, mas ela não pode ocupar. Além disso, classificá-la como secundária é uma tomada de posição bastante polêmica; afinal, ela é o destinador por excelência da Chapeuzinho. Dizer também que um actante do nível narrativo não é motivo suficiente para desconsiderar o quadrado semiótico do nível fundamental constituiria outra simplificação inadequada.

Podemos formular a questão da seguinte forma: o quadrado semiótico é operacional e dá conta da análise de muitos textos e mesmo de muitas preocupações analíticas, mas não de todas. Aquilo que o engessa nessa limitação é sua constituição descontínua. Porém, como acabamos de ver, embora recorte o eixo semântico, o quadrado não nega a continuidade inerente ao eixo. Assim podemos buscar, à brasileira, aplicar a proposta de tensividade de Fontanille e Zilberberg a partir do próprio quadrado semiótico.

6. O quadrado vermelho de Chapeuzinho

Fontanille e Zilberberg (2001) propõem que a categoria de base no nível fundamental, que é uma oposição e um tipo de gerenciamento de valores, seja desmembrada em duas valências, uma na profundidade extensa e outra na profundidade intensa. A correlação entre elas é uma linha contínua que pode ser conversa (quanto mais extenso, mais intenso e quanto menos extenso, menos intenso) ou inversa (quanto menos extenso, mais intenso e quanto mais extenso, menos intenso). Esses dois modelos tensivos são passíveis de representação em gráficos bidimensionais.

O eixo vertical corresponde à profundidade intensa e o eixo horizontal, à profundidade extensa. A análise dessas profundidades visa detalhar o valor, tido inicialmente como unidade, em busca dos campos de intensidade e de extensidade que o compõem como valências.

Voltemos a Chapeuzinho. Trabalhamos com a oposição ingenuidade disfórica vs esperteza eufórica. Observamos que a mãe não se encaixava nas posições previstas pelo quadrado semiótico, mas estaria em uma posição intermediária. Uma maneira de resolver isso é colocar a caracterização dos personagens numa linha contínua. “Esticado” o quadrado, lá estavam as posições de todos os personagens, mesmo a da mãe, embora não classificável pelo quadrado. Considerando-se a proposta de Fontanille e Zilberberg (2001), seria essa linha de uma tensividade inversa ou conversa? Quais são as valências que constituem os valores da categoria esperteza/ingenuidade?

No dicionário podemos levantar muitas acepções para os termos, mas devemos nos restringir àquelas efetivamente usadas no texto. Assim, obtemos:

- ingenuidade: simples, franco, inábil para enganar
- esperteza: engenhoso, traiçoeiro, hábil para enganar

Podemos montar duas categorias dentro dessas definições: a categoria do simples/engenhoso e outra do hábil/inábil para enganar, considerando que a franqueza aceita a inabilidade para enganar e a traição aceita, como parceira, a habilidade para enganar. A primeira categoria é intensa:

- simples – único
- engenhoso – múltiplo – complexo

O simples é a menor intensidade, o complexo é a maior intensidade: está dada a categoria intensa da qualidade do sujeito. A segunda categoria é mais artilosa. Franco, oposto a engenhoso, traz à tona uma configuração veridictória: franqueza = verdade, engenhosidade = mentira (nesse contexto). Verdade e mentira relacionam as modalidades do ser e do parecer:

- a) verdade = parecer + ser
- b) mentira = parecer + não ser

Assim, se colocarmos a questão em termos espaciais, a verdade é uma relação de aproximação entre o parecer e o ser, enquanto a mentira é uma relação de afastamento. Obtemos, assim, a categoria extensa, a profundidade extensa da relação ser/parecer. E, de quebra, obtemos uma interessante versão da veridicção em que verdade, mentira, segredo, falsidade são algumas dentre as inúmeras posições possíveis: podemos ter um grau maior ou menor de verdade, um grau maior ou menor de segredo etc.

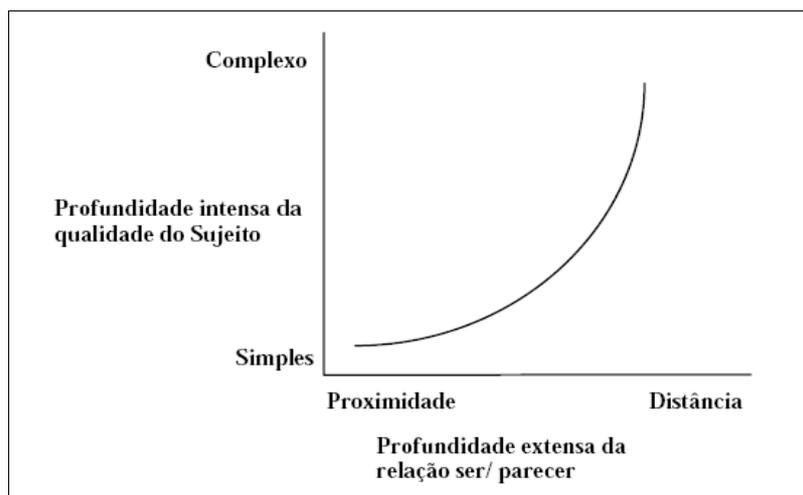


Figura 3

No gráfico da figura 3, apresentamos finalmente o modelo tensivo da versão de Chapeuzinho aqui analisada (vide anexo). A ingenuidade é, portanto, um ponto de menor intensidade e menor extensidade, e a esperteza um ponto de maior intensidade e extensidade, caracterizando um modelo tensivo converso, como podemos ver na figura 4.

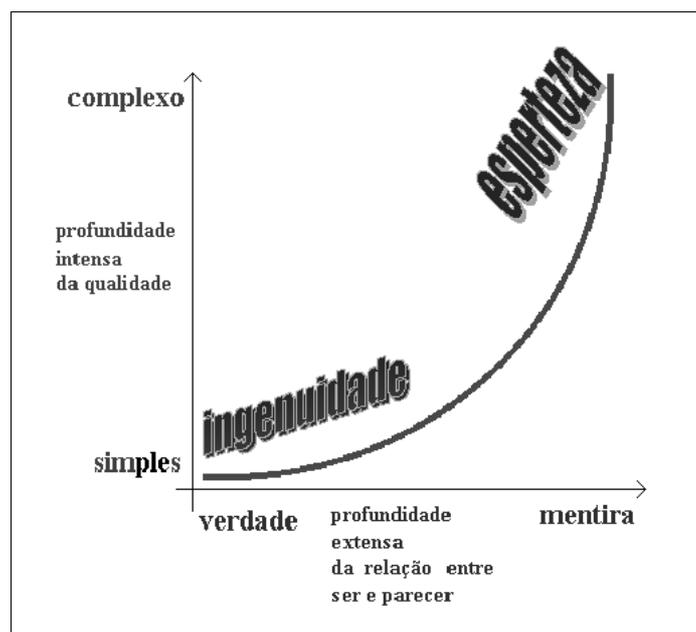


Figura 4

Cada um dos personagens terá sua posição definida na linha, inclusive a mãe, todos valorizados conforme a relação tensiva entre ingenuidade e esperteza. O lobo, termo complexo, aparecerá em dois lugares ao mesmo tempo; trata-se de um sujeito dual que, no final do texto, desaparece como sujeito semiótico. Sendo assim, podemos concluir que a operacionalização da concepção tensiva das estruturas fundamentais pode ser útil não só para problemas do nível fundamental, como também para explicar relações dos outros níveis, como costumeiramente se fez com o quadrado semiótico na

história da disciplina.

7. Um outro exemplo: A festa do Menino Maluquinho

A “Festa do Menino Maluquinho” é uma canção gravada no disco homônimo, que foi lançado logo depois do filme *O menino Maluquinho*. Focalizamos nesta análise os modelos tensivos propostos por Fontanille e Zilberberg (2001). Como foi comentado acima, os autores propõem dois tipos de relações na combinação das valências (valores dos valores):

- sistema converso: as valências variam no mesmo sentido, segundo o princípio de participação, da lógica da mistura: quanto mais, mais ou quanto menos, menos.
- sistema inverso: as valências variam em razão inversa uma da outra, seguindo o princípio de exclusão, da lógica da triagem: quanto mais, menos ou quanto menos, mais.

Seguindo-se a proposta dos autores de pensar cada categoria, cada gradiente como uma profundidade do discurso, sendo uma delas extensa (eixo horizontal) e a outra intensa (eixo vertical), podemos, a partir da análise de qualquer texto, determinar as profundidades semânticas que determinam o sistema de valores em jogo e, assim, determinar o modelo tensivo desse mesmo texto, que tomaríamos como modelo gráfico do estilo semiótico. Os modelos, portanto, seriam *conversos* se a relação é *mais pede mais e menos pede menos*; *inversos* se a relação é a oposta: *mais pedindo menos* e vice-versa.

No caso dessa canção, o nível narrativo é o principal patamar de organização do texto, apesar da linguagem semi-simbólica utilizada. Trata-se da manipulação de um destinador (cantores) sobre um destinatário (você) por meio da tentação (como em “ninguém fica sozinho”) e da provocação (“não vá marcar bobeira”):

Parte [A]

Venha para a festa do Menino Maluquinho
Venha pra você sentir
Vai ser de arrepiar
Ninguém fica sozinho
Você vai se divertir

Parte [B]

Venha para a festa, não vá marcar bobeira
Tem muita coisa boa pra comer
Venha, vamos nessa, que vai ter brincadeiras
E o Maluquinho canta pra você

As formas de manipulação do nível narrativo são (re)apresentadas, no nível discursivo, como estratégias persuasivas que se valem de vários percursos temático-figurativos: da diversão, da companhia, do prazer físico, da idade e da “normalidade”.

Assim, no nível discursivo, a figura da festa, reunindo os percursos da diversão, do prazer físico e da companhia, garante a coerência (isotopia temático-figurativa). A presença dos percursos da idade e da “normalidade” afetam de maneiras diferentes essa isotopia. O percurso temático-figurativo da idade limita a isotopia da festa a

manifestações pré-adolescentes. Já o percurso da “normalidade” funciona como manifestação discursiva de uma aspectualização profunda, com o sema do excesso eufóricamente determinado.

É assim que, no nível profundo, podemos nomear a oposição fundamental como /diversão/ *versus* /tédio/, ou, numa busca pela elementaridade, /vida/ *versus* /morte/. A rotina, o igual e o normal caracterizam o termo disfórico e explicam, por oposição, o “maluquinho” como eufóricamente determinado (ilustração 5).

O termo eufórico é aspectualizado como intenso, em oposição ao extenso disfórico; como excessivo, em oposição ao médio disfórico; e como momentâneo, em oposição ao duradouro disfórico.

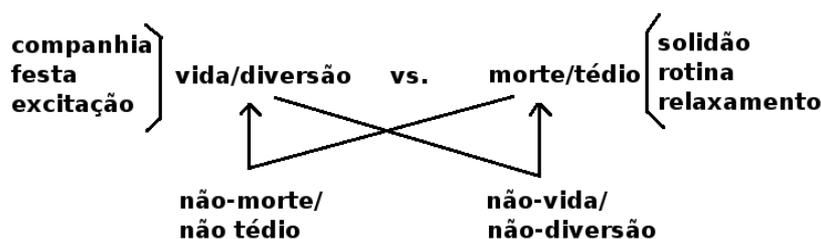


Figura 5: Quadrado de “A Festa do Menino Maluquinho”

Na melodia, essa aspectualização é caracterizada por uma relação entre centro tonal e desvio da escala maior²³.

No nível narrativo, isso significa que, musicalmente, temos a presentificação da conjunção e a atenção voltada à performance. No entanto, como depreendemos da análise da linguagem verbal, essa canção é a manifestação textual de uma manipulação, por excelência. Presentificando a conjunção e a performance, a linguagem musical cria um simulacro que, por um lado, respalda com o efeito de sentido de verdade a manipulação por tentação e, por outro lado, dissimula a própria persuasão, ou seja, mantém a manipulação em segredo, tal como faz a linguagem verbal com o destinador, já no nível discursivo, ao evitar figurativizá-lo. Esse efeito da canção surge no nível discursivo como debreagem enunciativa, provocando outro efeito de sentido de verdade, desta vez pela objetivização do texto.

O texto cancional produz um gradiente (ou escala graduada) de medidas em que o excesso, eufórico, tem um limite ao qual não deve exceder-se²⁴:

²³ A melodia foi feita em sol mixolídio; usamos maiúsculas para escala musical ou tonalidade e minúscula para nota musical. Na parte [A] (primeira parte da canção), em que o centro tonal é *sol*, todos os trechos, compostos por três fases cada, terminam em *fá* natural, enfatizando a escala mixolídia. Em [B], parte em que o centro tonal é *lá* e depois *ré*, o *fá* natural é omitido, enfatizando uma seqüência harmônica muito comum – subdominante => dominante => tônica. Além disso, a tematização musical é bem caracterizada, contando com andamento acelerado, reiteração rítmica e melódica e uso de refrão, características que enfatizam a presença do corpo na metáfora da fala no canto.

²⁴No nível profundo, o recurso à noção de desvio tonal, descrita acima, é mantido nos finais dos trechos em [A]. Essa parte diferencia-se de [B], pois nesse último o desvio tonal não é usado; contudo, em seu lugar, o deslocamento do centro melódico em relação à tônica provoca um desvio harmônico, mesmo que padronizado ou comum. Ambos os procedimentos, desvio tonal e deslocamento do centro melódico, atuam como limitadores do excessivo.

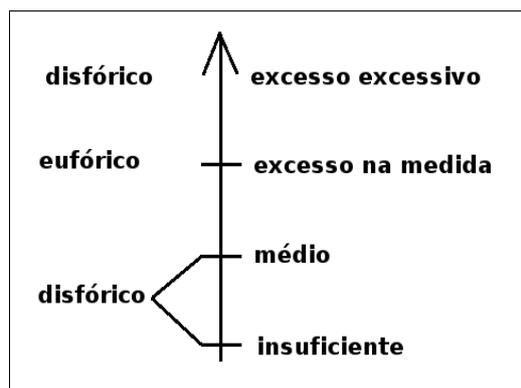


Figura 6

Levando -se em conta o percurso figurativo da idade, no entanto, podemos perceber que esse gradiente não é outro senão o da oposição *excesso versus* justa medida, pois a isotopia do texto implica que o mediano seja, por si só, insuficiente. Daí teremos: *insuficiente/excessivo* (disfórico) *versus* justa medida (eufórico).

O gradiente apresentado ganha, pois, ares de intertextualidade; no confronto com outros textos, é possível averiguar que o *exato* não é necessariamente o mesmo, que há excessos de diferentes ordens e graus e que a percepção dessa diferença pode ser o que possibilitaria uma análise de relações entre textos.

Como o intenso (eufórico) opõe-se, nesse texto, ao extenso (disfórico), depreende-se um sistema textual tensivo inverso, tal como se vê na figura 7.

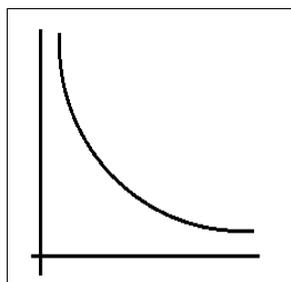


Figura 6

É curioso notar que a euforização do intenso fortalece a separação das definições de sujeito e objeto, implicando o devir e negando um movimento estésico de retorno à instabilidade actancial, ou seja, negando a possibilidade de junção absoluta.

Ainda sobre a tensividade, deve-se notar que o sistema do tipo inverso contrapõe o extenso ao intenso: a intensidade está em relação contrária à extensão.

O texto institui um “você” (e, portanto, um “eu” dissimulado, pois fala sempre da “festa”, do “maluquinho”, nunca de si). Essa instituição de um enunciatário/destinatário implica a ruptura da oscilação característica do sujeito protensivo, a instabilidade actancial já comentada. A relação do enunciatário com a canção perde o valor estetizante de instabilidade actancial para ganhar o valor presentificante da estabilidade actancial, o que parece estar na raiz mesma dos arquétipos cancionais. O tipo tensivo do texto implica que a única aspectualização eufórica do sujeito esteja nos limites do intenso, momentâneo, pontual, aparentemente atuando no sentido de fazer vigorar este e não outro processo discursivo.

Como explicar que haja uma justa medida se *quanto mais intenso, melhor?* A

justa medida explicar-se-ia discursivamente pela adequação social: há um padrão (e, portanto, limites) no comportamento esperado, mesmo que intenso, ou seja, excessivo na medida certa.

Todavia, que tipo de oscilação tensiva pode ser detectada nessa superfície discursiva? Pode-se suspeitar que essa pontualidade, ditada pelo intenso (veja-se que o mais intenso corresponde à extensidade mínima, que nada mais é que o ponto) – intenso esse que focaliza a estabilização actancial – seja o limite e, nesse caso, o texto acentua o espacial em detrimento do temporal. Uma aceleração extrema pontualiza, faz sucumbir o tempo no momento, nos cumes, aos saltos. Os desvios modais da melodia e da harmonia musical freiam esse desenrolar temporal acelerado e localizante e são exatamente o lugar musical da provocação, pois instituem esse enunciatário/destinatário no extenso, na duração da parada, lugar mudo e disfórico de extensão ilimitada. No outro lado, ao lado mesmo do enunciador/destinador, a aceleração que fez suspender o devir, enfatiza o eufórico desses degraus alçados aos saltos. Lá se encontram os valores eufóricos da independência, do poder ir, poder ganhar espaço, sem precisar do percurso e do tempo. Quase se pode dizer que, nesse contexto, o tempo é passado e o lugar é o presente.

É importante notar nesta análise que a tensividade permite integrar todos os níveis do percurso gerativo do sentido. Isso deve-se ao fato de que ela trabalha com os valores do nível fundamental “garimpados” no nível discursivo e no nível narrativo, como pudemos ver aqui. Essa canção procura, por tentação e provocação, persuadir o destinatário/enunciatário a participar de uma festa na qual a justa medida é um excesso na medida. A aspectualização e as isotopias do nível discursivo são fundamentais para observar as profundidades extensa e intensa do sistema tensivo de cada texto. Aqui elas são a fonte da instituição da separação entre sujeito e objeto, que deve ser mantida a fim de criar uma necessidade no destinatário, necessidade de fechar um contrato e, como sujeito, participar da festa.

A análise dos sistemas tensivos, portanto, requer uma prévia análise completa do texto, em todos os níveis e mesmo do plano de expressão, quando pertinente, como foi para “A Festa do menino maluquinho”. É importante, no entanto, perceber que nem todos os resultados da análise semiótica vão dar suporte à análise tensiva. Enquanto a canção analisada considerou o discursivo, o narrativo e o fundamental, bem como o plano da expressão, Chapeuzinho Vermelho explorou mais do que qualquer coisa a figurativização, exigindo uma atenção maior para a configuração semântica do texto.

Anexo: Transcrição de “Chapeuzinho Vermelho” (vide referências)

Chapeuzinho Vermelho morava numa casa perto da floresta. Um belo dia, sua mãe deu-lhe uma cesta e lhe disse:

- Oh, Chapeuzinho Vermelho, um favor eu te peço: preciso que vás levar esta cestinha de doces à tua vovó. Tão contente ela irá ficar!

Na sua caminhada para a floresta, o Lobo Mau chegou e disse a ela:

- Para onde vais, menina?

- Eu vou visitar a vovó e lhe dar os doces gostosos que eu trago a cantar.

De repente, ela se lembrou do aviso de sua mãezinha e pôs-se a correr. O Lobo Mau, que sabia onde morava a vovó de Chapeuzinho Vermelho, correu mais ainda e chegou lá primeiro. Quando a vovó viu o lobo, saltou da cama e saiu correndo para a floresta à procura de socorro. O lobo vestiu as roupas da vovó e deitou-se. Não demorou muito e Chapeuzinho Vermelho chegou.

- *Que orelhas grandes vovozinha tem! Estão voltadas pra mim!*
- *Como é meu desejo te ouvir melhor, tenho as orelhas assim.*
- *Que olhos tão grandes vovozinha tem! Sempre tão fixos em mim!*
- *Como é meu desejo te olhar melhor, tenho os meus olhos assim.*
- *Que dentes pontudos vovozinha tem. Que medo fazem pra mim!*
- *Hó! Hó! Hó! Hó! Hó! Como é meu desejo te comer melhor, tenho os meus dentes assim.*

Dizendo isso, o Lobo Mau saltou da cama. Chapeuzinho Vermelho correu fugindo para a floresta pedindo socorro. E certamente seria devorada se a vovó não estivesse chegando de volta acompanhada por um valente caçador, que tirando seu machado de um só golpe matou o malvado lobo.

- *Vamos todos, minha gente, nossa vida aproveitar, que o malvado Lobo Mau nunca mais há de voltar.*

CAPÍTULO 7

ENUNCIÇÃO E ASPECTUALIZAÇÃO

Para falar de enunciação e aspectualização foi escolhido um texto cancional cuja letra privilegia efeitos aspectuais de tempo, a canção *Valsa Brasileira*, de Edu Lobo e Chico Buarque. O estudo dessa canção permitiu retomar conceitos como tematização e passionalização – próprios da análise semiótica da canção – e melhor compreender o fenômeno da relação entre enunciação e aspectualização, especialmente a aspectualização temporal. Começamos pela questão teórica da análise da canção.

1. Duas cristalizações

A percepção do tempo na canção e mesmo na fala é relativa: aquilo que percebemos como de igual duração depende do contexto de realização. Por exemplo, se ouvirmos um /a/ e um /i/ de duração absoluta (em milissegundos) exatamente igual, tendemos a perceber o /i/ mais longo do que o /a/ em função da duração intrínseca de cada segmento no português brasileiro (Barbosa, 2004). Os resultados de Matte (2005), analisando a expressão na poesia e na prosa, permitiram argumentar que a interpretação musical depende de uma negociação entre a precisão e a emoção, sendo essa última definida como perturbação do padrão esperado. Em outras palavras, a naturalidade na execução musical seria obtida pela introdução de imperfeições no que se refere à precisão rítmico-melódica instrumental, aí incluída a voz.

Temos, portanto, uma relação entre a precisão, a reiteração, a memória, de um lado, e a imperfeição e a novidade, de outro. Precisão e reiteração como recursos para a memorização criam o efeito de sentido de global, enquanto a imperfeição e a novidade, emergindo da regularidade, são efeitos locais, trazem a atenção para o local.

Numa abordagem tensiva (como foi visto no capítulo 6), podemos, então, inferir uma relação entre a tematização e o extenso e entre a passionalização e o local, como pode ser observado no gráfico da figura 1, onde a profundidade extensa recebe a categoria local/global e a profundidade intensa recebe a categoria racional/emocional. Cabe lembrar que aqui a categoria racional/emocional remete a perfeito/imperfeito, tal como a oposição entre a arte clássica e a arte barroca, e, por isso, o emocional recebe intensidade máxima, a imperfeição tendendo ao infinito. O limite para a emoção é, segundo o gráfico, o local, o instante, aquém do qual não é possível a existência corporal – como diz Tatit (1994), duração é corpo – enquanto o limite para o global é infinito, pois a reiteração que define o global não possui, ao menos conceitualmente, limites para sua existência. Tais limites definem a forma da linha no gráfico. Essa abordagem já estava prevista na semiótica da canção (embora não explicitamente), em função dos conceitos baseados em extensidade e intensidade que vêm sendo utilizados desde o livro citado (Tatit, 1994).

O gráfico da figura 1, portanto, é uma outra maneira de apresentar a oposição entre a tematização e a passionalização. Pelo recurso à reiteração, que produz efeito de corporificação, cujo propósito é unir as pontas soltas das relações, a tematização – que caracteriza canções aceleradas, repetitivas e de ritmo marcado – transforma a canção, ao extremo, em um elemento tátil, delimitável, um corpo com peso e medida que pode ser carregado e reproduzido tal qual foi originalmente produzido. Uma cristalização que produziria “cristais de tempo”. De outro lado, pela exacerbação das durações e das

linhas melódicas, cujo propósito é medir e, assim, reafirmar a distância entre os corpos, a passionalização – canções lentas, pouco ritmadas e com grandes seqüências melódicas – transforma a canção, ao extremo, num elemento etéreo, sem peso, sem propriedades físicas. Essa cristalização produziria o “brilho dos cristais”.

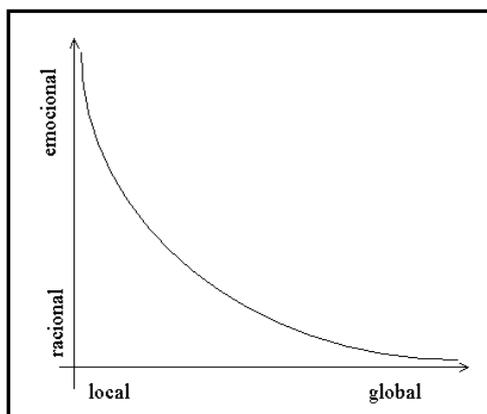


Figura 1

Os dois extremos mencionados explicam a necessidade de que tais processos – a passionalização e a tematização – sejam, na canção, necessariamente complementares. A canção como matéria delimitável não existe mais como canção, assim como a canção como pura energia inefável também não. Sendo assim, o gráfico proposto para uma correlação de valores tensivos na canção é compatível com a noção de arqui-canção proposta por Tatit (1994).

Outro aspecto importante a ser notado é que a profundidade extensa não carrega uma categoria temporal, tal como instantâneo/durativo, mas uma categoria espacial, local/global. Apostamos nessa relação em função do sentido da palavra “cristalizar”: formar cristais, de caráter permanente, a partir de uma matéria provisória, efêmera. As expressões “permanente” e “efêmero” contêm semas que se opõem em uma categoria temporal, mas o objeto de origem e o objeto criado ocupam espaço, são matéria.

É a partir dessa leitura que podemos verificar, no sistema expresso pelo gráfico da figura 1, os dois tipos de cristalização propostos na introdução: a cristalização passional é aquela que investe no local, na intensidade emocional, no brilho dos cristais, enquanto a cristalização temática é aquela que investe no global, na extensidade racional, na corporeidade dos cristais. Nenhuma das duas ocupa posições extremas no sistema, permanecendo nos limites entre o quase corporal da canção temática e o quase inefável da canção passional. Em outras palavras, a canção temática simula a corporificação do tempo, enquanto a canção passional simula sua dissolução.

2. As projeções da enunciação no enunciado

Falar de tempo e de espaço, como fizemos acima, implica, num primeiro momento, discorrer sobre suas projeções – somadas às de pessoa – no discurso, questão estudada pela sintaxe discursiva (como já sinalizamos no capítulo 4). Assim, antes de

retomar a canção, nosso objeto de estudo no presente capítulo, detenhamo-nos um pouco nessas projeções²⁵.

Os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos da enunciação no enunciado são de dois tipos: a *debreagem* e a *embreagem*. No primeiro caso, a enunciação pode projetar-se como um *eu-aqui-agora* (*debreagem* enunciativa, que cria um efeito de sentido de subjetividade, de proximidade da enunciação) ou como um *eu-lá-então* (*debreagem* enunciativa, que cria o efeito contrário: o de objetividade, de distanciamento da enunciação). A *embreagem*, por sua vez, é o “efeito de retorno à enunciação”, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo. Denega-se, assim, a instância do enunciado.

Para Fiorin (2003), a *debreagem* faz parecer que a linguagem imita os tempos, os espaços e as pessoas do mundo, enquanto, com a *embreagem* (quando se usa um tempo no lugar de outro, uma pessoa no lugar de outra, um espaço por outro) mostra-se que essas categorias – pessoas, tempos e espaços – não são decalques da realidade, mas criações da linguagem. Vejamos um rápido exemplo de um outro domínio (o político), antes de prosseguir. Trata-se de um excerto do discurso de posse do primeiro mandato de Luiz Inácio Lula da Silva, no Congresso Nacional, que foi publicado na revista *Veja*, em 08/01/2003:

Quando olho a minha própria vida de retirante nordestino, de menino que vendia amendoim e laranja no cais de Santos, que se tornou torneiro mecânico e líder sindical, que um dia fundou o Partido dos Trabalhadores e acreditou no que estava fazendo, que agora assume o posto de supremo mandatário da nação, vejo e sei, com toda clareza e com toda convicção, que nós podemos muito mais.

Do ponto de vista das projeções de tempo, há uma alternância de *debreagens*. O texto começa com uma *debreagem* enunciativa (fala-se do presente: *olho*), passa, em seguida, a uma *debreagem* enunciativa (fala-se do passado: *vendia, se tornou, fundou, acreditou*) e instaura uma nova *debreagem* enunciativa, em que se retoma o momento de referência presente, marcado pelo *agora* (*assume, vejo, sei, podemos*).

No que se refere à categoria de pessoa, vemos que é um “eu” que fala (*debreagem* actancial enunciativa), mas esse “eu”, que abre e fecha o texto (deslizando, na última frase, para um “nós” misto = representado por todos os brasileiros, ou seja, eu + vocês + eles), dá lugar a um “ele” (a partir de “menino que vendia amendoim...”), neutralizando, assim, a oposição entre “eu” e “ele”, em favor do segundo, o que constitui uma *embreagem* enunciativa de pessoa. É como se o enunciatador procurasse lançar um olhar distanciado, não-comprometido, para seu próprio passado, simulando avaliá-lo de forma isenta, objetiva, exatamente para mostrar que qualquer um poderia sair de onde ele saiu e chegar aonde chegou.

O espaço, por sua vez, opõe um *aqui* implícito (relacionado ao momento de referência presente, que coincide com o momento da enunciação) a um *lá* (momento de referência passado), alternando-se *debreagens* enunciativas (início e fim do texto) com a *debreagem* enunciativa (meio do texto). Constroem-se, assim, diferentes efeitos de sentido, cabendo ao analista apreendê-los e explicá-los.

Mas voltemos à canção para abordar o conceito de *aspectualização* e relacioná-lo às projeções enunciativas de pessoa, tempo e espaço aqui rapidamente abordadas.

²⁵ Para maior aprofundamento sobre a enunciação e suas projeções no enunciado, remetemos o leitor a Fiorin (1996).

3. Aspectualização temporal

A debreagem temporal, como vimos acima, é capaz de causar efeitos diversos, bastante explorados por Fiorin (1996). Segundo o autor, há três momentos significativos para a determinação do tempo lingüístico: o momento da enunciação (ME), o momento de referência (MR = presente, passado e futuro) e o momento do acontecimento (MA = concomitante e não-concomitante – anterior e posterior – a cada um dos MRs). O discurso instaura um *agora*, momento da enunciação, em contraposição ao qual se cria um *então*. Esse “agora” é, portanto, o fundamento das oposições temporais da língua.

A aspectualização *stricto sensu*, por sua vez, é o parecer de um observador sobre as formulações processuais que recobrem a organização narrativa na conversão para o nível discursivo (Greimas e Courtés, s/d, p. 28-30). Esse observador é um ator do discurso, que pode estar sincretizado com papéis actanciais ou mesmo com a figura do narrador, o que, aliás, é bastante freqüente. Resumidamente falando, o observador sobredetermina as projeções sintáticas de tempo/espço e pessoa com o caráter de continuidade ou descontinuidade. No tempo, vão aparecer as formulações de aceleração/desaceleração e de duração/pontualidade, dentre outras. A aspectualização tem papel importante na caracterização da disposição passional do sujeito: um tímido seria, por exemplo, uma pessoa exagerada, com espaço restrito e fechado; o ansioso, por sua vez, uma pessoa também exagerada, mas com tempo acelerado: vive aos sobressaltos.

Tempo, espaço e pessoa aparecem em cinco patamares de organização:

- a) da enunciação (relativo ao ME);
- b) da referência (relativo ao MR);
- c) do discurso (relativo ao MA);
- d) do texto (constituído pelas palavras e expressões usadas na textualização);
- e) da aspectualização (efeito de sentido resultante do conjunto dos patamares anteriores).

Em textos simples podemos mesmo fazer um quadro desses patamares (textos mais complexos apresentam variações que exigiriam mais de um quadro). O mesmo exemplo pode ser retomado para exemplificação dos patamares temporais, espaciais e actanciais, como podemos verificar na tabela 1.

Tabela 1: *Aqui estou muito sozinho, pois a Maria não quis deixar o campo e vir para a cidade comigo.*

	Pessoa	Espaço	Tempo
Enunciação	Eu	aqui	agora
Referência	Eu	aqui	Agora
Discurso	eu, Maria	aqui (cidade), campo	presente, Passado
Texto	eu – Maria – comigo (eu + Maria)	aqui – campo – cidade	presente – passado – passado
Aspectualização	insuficiência/ justa medida	perto/longe vasto/restrito	prospectividade/ retrospectividade continuação/ Terminatividade

Passemos, agora, à análise da canção *Valsa Brasileira*, de Edu Lobo e Chico Buarque, cujos versos iniciais e finais reproduzimos a seguir:

*Vivia a te buscar porque pensando em ti corria contra o tempo
Eu descartava os dias em que não te vi*

.....
Chegando assim

Mil dias antes de te conhecer

(Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>)

Esse texto baseia-se na exploração dos recursos de debreagem para criar um efeito de sensível, baseado no inteligível (no plano do conteúdo). Como é construído esse efeito? O ponto de partida é a subversão figurativo/temática da expressão “correr contra o tempo”. A expressão significa correntemente uma aceleração do fazer em busca de uma performance máxima num mínimo de tempo. Performance máxima é fazer mais do que o esperado, ou seja, um fazer exagerado. Nesse texto, a expressão é tomada palavra por palavra: “correr” significa deslocamento espaço-temporal, “contra” é tomado como indicando direção contrária (uma das acepções possíveis) ao invés do sentido de concorrência. Nem o tempo é o mesmo: no uso comum, o tempo da expressão é andamento: correr contra o tempo significa competir com o andamento do tempo. No texto de Chico, o tempo é cronológico: correr contra o tempo é seguir na direção oposta à direção do tempo.

A debreagem de tempo, nesse texto, cria um tempo de referência presente (*agora*). Trata-se de uma embreagem enunciativa, pois o tempo de referência é concomitante com tempo da enunciação. Este é um dos recursos usados para presentificar o relatar e não o que está sendo relatado, pois isso acontece em não-concomitância com o tempo de referência, sempre em relação de anterioridade.

São cinco momentos de anterioridade, onde o *antes 2* é anterior ao *antes 1* e assim por diante (tabela 2).

Tabela 2 – Tempo

Enunciação	Agora
Referência	Passado
antes 1	passado inespecífico (vivia)
antes 2	passado específico (dias em que não te vi)
antes 3	passado inespecífico (horas pra trás)
antes 4	passado inespecífico (as noites saltadas)
antes 5 = referência 2	passado específico (mil dias antes de te conhecer)

Os termos “específico” e “inespecífico” foram utilizados para distinguir as marcações temporais usadas para definir cada um dos “antes”, ou seja, dos saltos referenciais em direção ao passado. A enunciação coloca-se no presente, mas possui o passado como referência, um passado amplo, que ela [a enunciação] vai definindo, explicando, descrevendo durante a canção.

Tabela 3 – Espaço

Enunciação	Aqui
Referência	lá (te buscar)
longe 1	Nega a referência / corria contra
longe 2	caminho encostar
longe 3	Montanha
longe 4	Porta de trás
longe 5	sala vazia

Em termos de espaço, o *longe 2* é mais distante que o *longe 1*, e assim por diante (tabela 3). Observe-se que a enunciação está colocada no “aqui” e fala de uma busca colocada num “lá”. Essa distância entre os dois espaços vai sendo percorrida durante a canção, os “longe” não sendo mais do que demarcações nesse “caminho”.

Tabela 4 – Pessoa

Enunciação	Eu
Referência	Eu/Tu
presença 1	Ausência generalizada: vivia a te buscar
presença 2	Ausência específica: dias em que não te vi
presença 3	Não-ausência: caminho pra encostar no teu
presença 4	Não-ausência generalizada: montanha/ sentimento/ sol
presença 5 = referência 2	Ausência específica: sala vazia
presença 6	Presença: te veria

A aspectualização actancial indicada na tabela 4 relaciona a *presença 2* como mais “presente” que a *presença 1* e assim por diante. É a partir da relação entre presença e ausência que o texto constitui o sujeito, um sujeito que se espraia, toma conta do tempo e do espaço para, finalmente concentrado, transformar uma ausência específica (a ausência numa “sala vazia”) numa presença específica.

Note-se que todas as etapas/balizas/estados apresentados acima – etapas no tempo, balizas no espaço, estados do sujeito – foram captadas a partir das figuras e dos tempos verbais do próprio texto.

O próximo passo da análise consiste em definir a tabela geral da debreagem (tabela 5):

Tabela 5 – Debreagem

	Pessoa	Espaço	Tempo
Enunciação	Eu	Aqui	Agora
Referência	eu/tu	Lá	Passado
Discurso	eu, tu, sol	indefinido, caminho, montanha, sala	dias, horas Antes
Texto	eu – tu – eu – tu – meu – teu – eu – sol – eu – tu	rodar pra trás, meu caminho, encostar, teu (caminho), montanha, andar, porta de trás, sala vazia, ingressar, chegar	passado † dias em que não te vi † antes do sol raiar † mil dias antes de te conhecer
Aspectualização	ausência/presença geral/específico excessivo/na medida	longe/perto frente/trás alto/baixo dentro/fora vasto/restrito vazio/cheio	continuação/parada aceleração/desaceleração prospectividade/ retrospectividade incoatividade/terminatividade e/ Duração

O tempo, nessa letra, cria uma segunda referência no passado, um passado específico que se contrapõe ao passado inespecífico tanto do momento de referência quanto da primeira anterioridade. O tempo salta para o passado, acelerado, descontínuo, numa prospectividade às avessas, que é saudade de um tempo que ainda “vai ter sido”. Trata-se de uma conjunção apressada e gulosa de um agora da enunciação com um passado distante: o tempo é simulacro de tempo.

O espaço tem também duas referências, e o percurso de uma a outra é concebido como um percurso que vai de um espaço amplo, ilimitado, o “todo lugar” característico da busca, até um espaço fechado, restrito, limitado, o ponto final da busca: a sala. A aspectualização cria, no texto como um todo, um efeito de concentração.

A pessoa de referência é uma só, ou melhor, duas vinculadas: o eu/tu cuja concomitância com a enunciação cria uma presença específica, a qual será dissolvida e retomada no final do percurso.

Mudam o tempo e o espaço do discurso: as pessoas permanecem, mas sua presença é fruto da completa negação inicial da presença. Assim, a concomitância inicial de pessoa transforma-se em concomitância de espaço e tempo. Sendo assim, as pessoas permanecem? O texto produz o efeito de concomitância entre um eu e um tu num espaço/tempo em que eu/tu ainda não existiam. Por isso, posso tomar o sol como ator: o sol antes do sol raiar é a figurativização do eu/tu antes de se conhecerem (e, portanto, antes do eu/tu ter sido criado).

3. Cristalização subversiva do tempo

Observemos agora como a *Valsa Brasileira* produz efeito de cristalização do tempo. A cristalização é um efeito de reembreamento: seja retrospectivo – um passado a ser lembrado –; prospectivo – um futuro desejado –, ou mesmo centrado no presente – prazer catártico –; qualquer tempo transformado em “agora”, ao qual a canção se referirá será, em função da cristalização. Isso é possível porque a canção pode ser repetida, não importando se sua repetição depende da memória do sujeito que aprendeu a cantá-la ou se depende de uma máquina (um tocador de CD, por exemplo). Sua repetição cria um simulacro de reviver o mesmo momento.

O ritmo dessa canção é um $\frac{3}{4}$, uma valsa, como o próprio nome da canção não deixa duvidar. Enquanto os compassos de número par (binários e quaternários) remetem a um movimento de vai-e-vem, simulando movimentos corporais como o caminhar com pesos iguais, na categoria do ir/vir, os compassos ternários e mesmo as subdivisões ternárias criam diferentes pesos para os pólos dessa categoria. Podemos dizer que continuamos tendo um movimento de ir e vir, mas o vir, que pode ser definido como a volta ao tempo forte, demora mais do que o ir, que é a partida do tempo forte. Assim, tomada à parte da canção, a valsa seria um ritmo potencialmente passional, pois se baseia na micro-estrutura do descompasso, a estrutura mínima da distância entre o sujeito e o objeto.

Retomando o esquema apresentado na tabela 5, temos uma gradiência entre a *ausência generalizada*, que é o máximo da inespecificação do objeto, e a *presença específica*, o máximo de sua especificação (figura 6).

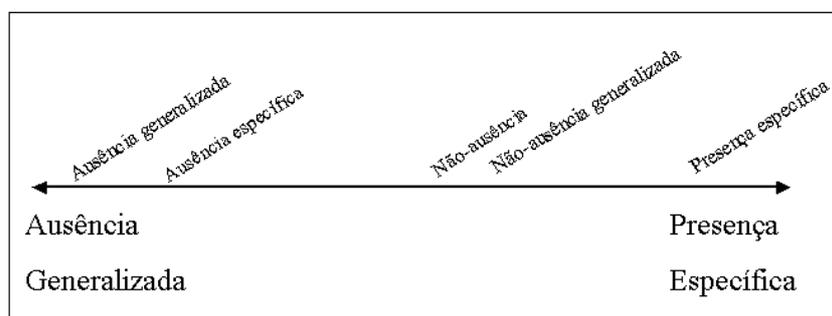


Figura 2

A relação entre o sujeito (eu) e o objeto (tu) da letra da canção no agora imediato da letra – desconsiderando-se o agora produzido pela cristalização, que é de outra natureza, não cronológico – é indefinida. Excelente apelo ao enunciatário, que pode ser desejoso e prospectivo, ou saudoso e retrospectivo, ou alguém que tem, mas quer mais, ou mesmo alguém que nunca teve nem jamais terá, mas gostaria de ter, ou seja, uma indefinição que permite identificações as mais diversas do enunciatário com o enunciado. Retomando a análise aspectual realizada no tópico anterior, o que temos é um simulacro de concomitância do sujeito com o objeto (outro sujeito) no agora e, vale lembrar, um desejo dessa mesma concomitância num passado definido.

Observando a figura 1 e a tabela 5, temos o seguinte movimento do texto: a) nos versos de 1 a 11: da ausência generalizada à não-ausência generalizada; b) nos versos de

11 a 13: da não-ausência generalizada à ausência específica, invertendo, portanto, a direção inicialmente assumida; c) nos versos de 13 a 18: da ausência específica à presença específica, retomando a direção inicial.

Em relação ao tempo, a diferença entre um passado específico e um passado inespecífico consiste na determinação ou não de um horizonte, de um limiar. Ambos são enfoques retrospectivos, mas somente o passado específico é candidato a tornar-se, via simulacro no processo de cristalização, um agora. Vemos, então, que há uma coincidência no texto entre a ausência específica e o passado específico, no início da letra, e entre a presença específica e o passado específico, no final do texto, criando uma linha tensiva que mescla tempo e pessoa e que revela o tema da canção: a transformação, num passado específico, de uma ausência específica em presença específica, ou seja, a conjunção de um eu/tu num passado onde, de fato, estavam não só não-conjuntos como impossibilitados de estar disjuntos, já que não partilhavam o mesmo espaço (não se conheciam).

CAPÍTULO 8

TRABALHANDO O PLANO DA EXPRESSÃO: INTRODUÇÃO À SEMIÓTICA VISUAL

1. Conteúdo vs expressão

Como vimos no capítulo 1, o plano de conteúdo dos textos é estudado por meio do percurso gerativo de sentido (Greimas e Courtés, s/d, p. 206-209). No entanto, de acordo com um dos postulados básicos de Hjelmslev adotados pela semiótica, o conteúdo só pode manifestar-se por meio de um plano de expressão. Quando, no simulacro metodológico, temos a junção do plano do conteúdo com o plano da expressão, ocorre a textualização. O texto²⁶ é, pois, uma unidade que se dirige para a manifestação, sofrendo, nesse processo, as coerções do material em que é veiculado (Fiorin, 1995).

Lembramos que a semiótica greimasiana, além de se propor como uma teoria gerativa e discursiva (já que seu escopo é estudar a produção e a interpretação do discurso e não das unidades lexicais tomadas isoladamente), tem também um caráter geral, pois se interessa por qualquer tipo de texto. Assim, tanto um texto verbal (escrito) como este, quanto um texto não-verbal (uma pintura, uma escultura) ou sincrético (um filme, uma história em quadrinhos, uma canção) tornam-se objeto de estudo da semiótica, podendo ser abordados a partir dos mesmos princípios teórico-metodológicos.

No presente capítulo, trazemos três exemplos de textos, cuja análise segue duas abordagens distintas: o exame do primeiro texto (o poema de Vinicius de Moraes) inicia-se pelo plano da expressão; já a análise dos outros dois (o poema de Mario Quintana e a tela de Mestre Ataíde) começa pelo plano do conteúdo.

As duas abordagens têm suas vantagens: começar pelo plano da expressão permite que o analista obtenha o máximo de imparcialidade, impedindo que ele se deixe influenciar pelos sentidos apreendidos na análise semiótica do conteúdo. Um erro comum é “buscar” justificativas de uma análise (a do plano da expressão) na outra (a do plano do conteúdo). Por outro lado, considerando que o plano do conteúdo é o mais solidamente estabelecido na teoria semiótica, começar por aí pode dar ao analista, sobretudo o iniciante, maior segurança na abordagem dos textos. Nessa segunda opção, é apenas depois de examinar o plano do conteúdo (sob a forma do percurso gerativo), fazendo, por conseguinte, abstração da manifestação, que a análise semiótica se volta para as especificidades da expressão e sua relação com a significação.

Começemos pela análise do poema “Cartão-Postal” (vide anexo 1), de Vinicius de Moraes que integra o *Roteiro Lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, obra publicada postumamente. Partiremos do plano da expressão, optando, portanto, pelo primeiro tipo de abordagem que propusemos acima.

Um primeiro olhar, mesmo que desprezioso, não deixa de surpreender o leitor, acostumado ao estilo de um poeta que, na grande maioria das vezes, busca efeitos estéticos no próprio conteúdo, nas combinações semânticas inusitadas de formulações,

²⁶ A semiótica distingue, pois, texto e discurso. O discurso pertence ao plano do conteúdo e corresponde à última etapa de construção de sentidos no percurso gerativo: aquela em que a significação se apresenta de forma mais concreta e complexa. O texto, por sua vez, possui conteúdo (o do discurso) e expressão (cf. Barros, 2003, p. 209).

figuras e temas do cotidiano. É que, no poema em questão, Vinicius “brinca” com as palavras, dispostas como um esboço de desenho de uma imagem tipicamente carioca. Assim, uma forma do plano da expressão, de repente, salta das páginas, atingindo em cheio o leitor, que se assusta com a revelação hjelmsleviana de sua relação não mais tão arbitrária com o plano do conteúdo.

2. De formas, linguagens e sistemas semióticos: o morro e o aterro

Um elevado, um plano, um avião e uma lua. À moda de pinceladas impressionistas, as letras no papel desenham o CARTÃO-POSTAL anunciado no título. Fazem questão de se mostrar pinceladas, ou seja, de aparecer como desenho antes de tomar parte do sistema semiótico verbal, também presente. Esse efeito de sentido é produzido em dois espaços do poema: à esquerda do leitor, pela letra “R” no topo do morro, e à direita, mais no alto, pela letra “v” na asa do avião. Espaço aqui não é uma figura de linguagem; o espaço no qual é desenhado o poema é o espaço em duas dimensões do plano do papel. É exatamente a forma de organização desse espaço que define e distingue a linguagem visual verbal da linguagem visual plástica.

A opção em dividir o poema “Cartão-Postal” em duas partes reside justamente no sistema adotado em cada uma. A primeira parte, cuja principal referência figurativa é o morro, foi construída a partir do sincretismo entre duas linguagens visuais: a linguagem plástica (doravante desenho) e a linguagem verbal visual (doravante escrita). A segunda parte, num aquém/além-orla que discutiremos adiante, não é sincrética: somente a linguagem visual verbal é ali utilizada.

3. Cartão-Postal – o desenho e a escrita

A folha em branco, tanto no desenho quanto na escrita, pode ser didaticamente pensada como a substância dessas duas linguagens visuais. O desenho organiza o espaço da folha em branco, permitindo-nos uma liberdade de síntese, de certo modo grosseira, a partir de algumas poucas oposições:

direção: (i) alto/baixo; (ii) direito/esquerdo (e sempre nos perguntaremos sob qual ponto de vista...); (iii) diagonais (entre os cantos do papel); (iv) extremo/centro (em cada um dos eixos citados); e, finalmente, (v) combinações das posições acima. Cabe notar, portanto, que as oposições de direção organizam a folha de papel como um espaço entre um eixo horizontal e um eixo vertical sobre o qual se constroem infinitas retas. Assim, uma linha curva pode ser definida como a combinação de pontos de diferentes retas, opondo-se à seqüência de pontos de uma mesma reta que será, por esse motivo, compreendida como uma linha reta;

densidade: alta/baixa. Seguindo o conceito gráfico proposto para as oposições de direção, a oposição de densidade é relativa à maior ou menor concentração de pontos em determinado espaço fechado, definido pela combinação de, no mínimo, três retas que se cruzam. Uma linha reta mais encorpada, por exemplo, pode ser considerada como um retângulo muito comprido e fino cheio de pontos, ou seja, com alta densidade;

cor: acromático vs. cromático (para a oposição entre o eixo preto/branco e o eixo das cores obtidas a partir da combinação entre as três cores primárias). Assim como nas oposições de direção, todas as combinações possíveis são permitidas com a finalidade

de estabelecer outras oposições.

Já a escrita organiza a forma da expressão de maneira bem diversa, embora faça uso da mesma substância: no caso do livro, o plano da folha de papel e a tinta que lhe imprime os contrastes²⁷. As oposições com as quais trabalha são bastante reduzidas em relação àquelas encontradas no desenho, e, como a escrita tem função primordialmente utilitária, trata-se de regras completamente automatizadas durante a fase de aquisição da linguagem escrita, que geralmente usamos sem a menor atenção. Podemos citar algumas, importantes no caso do poema, objeto de análise:

- 1) **letras, palavras e frases:** o texto é formado por um conjunto de frases, baseadas na relação entre palavras com função lexical ou gramatical que são, por sua vez, constituídas por unidades menores, as letras, as quais tem função contrastiva: a mudança de uma única letra pode mudar o sentido da palavra. Outros sinais gráficos têm função auxiliar nesse contexto, por exemplo: os sinais de pontuação indicam fronteiras fortes e fracas e os sinais de acentuação indicam alguns casos de acento lexical, especialmente em situação contrastiva;
- 2) **função contrastiva entre letras maiúsculas e minúsculas:** é de outra natureza. A letra maiúscula aparece no início de frases e de nomes próprios e, ainda, em siglas e títulos;
- 3) **espaços:** também têm função na escrita. Um pequeno espaço determina o final de uma palavra e o início de outra. Não se coloca, no entanto, espaço entre a pontuação e a palavra que a precede, mas entre a palavra e a pontuação que a precede;
- 4) **direção:** no sistema alfabético, do qual tratamos aqui, a leitura/escrita segue a orientação da esquerda para a direita e de cima para baixo na folha de papel, numa espécie de “mão única”. As letras, palavras, frases são dispostas em seqüência formando linhas horizontais no papel. Somente essa regra explica o fato de que qualquer leitor vai começar a leitura do mesmo ponto – ou letra – do texto;
- 5) **margens:** o texto é organizado num retângulo central, cabendo, no entanto, a colocação de informações gerais no cabeçalho (espaço da margem superior) e número de páginas e/ou notas no rodapé (espaço da margem inferior). As margens laterais são deixadas em branco. Há certa liberdade na colocação dessas informações no cabeçalho ou no rodapé, mas as notas jamais são colocadas no cabeçalho;
- 6) **prosa:** os textos em prosa ocupam um espaço máximo do papel num retângulo, prevendo a separação de palavras por meio de traços quando a linha acaba antes que a palavra. As frases são organizadas em parágrafos, com núcleo temático, que geralmente começam com

²⁷ Tanto para a escrita quanto para o desenho o conjunto folha de papel/tinta não é a única substância possível. Por isso, insistimos em afirmar que se trata de uma proposição didática, restrita à materialidade do livro. A substância, na realidade, em ambos os casos é visual e não se pode dizer nada além disso. O que distingue a escrita do desenho é a forma do plano da expressão, embora ambas trabalhem em duas dimensões.

um adentramento em relação ao retângulo das margens. Além disso, grandes trechos de texto podem ser separados entre si por títulos e subtítulos, marcados pelo uso de espaços, maiúsculas, negrito, itálico, numeração etc;

- 7) **poesia**: os textos em poesia são organizados em estrofes, cada linha – ou verso – geralmente sendo muito menor do que o espaço regular do retângulo das margens. Os versos podem localizar-se no centro do retângulo ou iniciar na margem esquerda, como na prosa. O título do poema, no entanto, aparece, como na prosa, centralizado e no alto do retângulo ou logo acima do poema. No entanto, no que diz respeito à organização no eixo superior/inferior, tanto a prosa quanto a poesia seguem a mesma direção do alto para baixo, deixando, quando não tomam a página toda, a parte inferior em branco. Além disso, cabe notar que a leitura das palavras segue a orientação da esquerda para a direita nos dois casos.

O leitor provavelmente já encontrou diversos exemplos que não se encaixam nessas regras, especialmente em textos estéticos. Poderíamos nos contentar em responder que as exceções confirmam a regra, mas convém lembrar a oposição entre linguagem utilitária e linguagem estética, que já foi mencionada no capítulo 1.

Como vimos, nos textos com função utilitária, o exame do plano da expressão não interessa ao analista de discurso, que o “atravessa” e vai diretamente ao conteúdo, em busca da informação veiculada, pois a forma da expressão segue rigorosamente normas pré-estabelecidas, dessemantizadas pelo uso. Já nos textos com função estética, como os textos poéticos (poesia e outros textos literários, ballet, pintura etc), o plano da expressão pode não se limitar a expressar o conteúdo; nesse caso, ele cria novas relações com o conteúdo. Em outras palavras: o poeta recria o mundo nas palavras, isto é, recria o conteúdo na expressão, fazendo com que a articulação entre os dois planos contribua para a significação global do texto.

Como o artista consegue esse efeito? Sem realizar milagre algum: grande conhecedor das estratégias de textualização, o artista pode permitir-se explorar as relações entre o plano do conteúdo e o plano da expressão numa negociação entre a “banalidade”, necessária à comunicação, e a “inovação”, negociação essa, aliás, inerente ao próprio sistema. O artista só faz maximizar a inovação. Nem sempre há necessidade de apelar para o plano da expressão. Os escritores que o digam. E, como foi comentado anteriormente, Vinicius pode ser, pela maioria de seus trabalhos, incluído no rol desses escritores. Mas vejamos essa outra “vertente”, pouco conhecida, do grande poeta.

O título “Cartão-Postal” segue as normas da escrita: as duas palavras aparecem centralizadas e em maiúsculas no alto do retângulo das margens. O poema como um todo ocupa a parte central e superior da folha, seguindo a orientação da escrita. No entanto, assim que terminamos de ler o título, nada mais permite saber com certeza qual a primeira palavra a ser lida. Avião ou Rio? Não mais importa. Imediatamente percebemos que há outro sistema em jogo. Os espaços regulares entre as palavras desaparecem e um grande espaço se forma entre uma densidade de letras em maiúsculas e a palavra avião, em minúsculas, próxima ao título. Não são versos no papel, são formas plásticas construídas por unidades que não pertencem a essa linguagem. Mais que isso: essas unidades não perdem seu caráter de letras, pois formam palavras no papel. Há o desenho de um céu, de um avião, da lua e de um morro, provavelmente o

Pão de Açúcar, dada a longa pista que lhe sai dos pés, e de um avião que, num primeiro momento, não se consegue dizer se pousa ou decola. Mas esse desenho foi feito com palavras: “avião”, “lua”, “RIO Rio DE JANEIRO!”.

Cabe notar que o observador do cartão está colocado no eixo da terceira dimensão, fora do espaço bidimensional do poema. Um triângulo entre a única palavra em letras minúsculas no morro, a lua e o avião, sugere distância e perspectiva. O Rio tem muitas paisagens em que o morro e o plano se tocam, inclusive na mesma ordem em que Vinicius ali desenha, mas podemos concluir, pela própria presença do avião, que se trata possivelmente do Pão de Açúcar e do aterro do Flamengo – terminando na pista do aeroporto Santos Dumont – vistos do mar. A asa inferior do avião é maior do que a asa superior, simulando a curva que os aviões fazem ao decolar quando saem do Santos Dumont. O poeta informa que, para apreender a cidade, foi preciso sair dela. Em todos os momentos, o ponto de vista adotado é o de um observador colocado dentro do oceano, olhando em direção ao aterro, desde o Pão de Açúcar até o aeroporto. As maiúsculas que compõem o plano do aterro podem ser lidas como uma alusão à artificialidade do aterro e da própria pista de pouso do aeroporto, pois não faz parte das regras da escrita, como se pode depreender da regra “b”, escrever frases/versos inteiros em maiúsculas.

Assim, a oposição entre morro e plano, dada pelo desenho, ganha unidade pelas palavras: “Rio! Rio de Janeiro! Meu Riozinho de Janeiro! Minha São Sebastião do Rio de Janeiro!” Toda a primeira linha do plano e todo o morro são desenhados por essas palavras, nomes da mesma cidade. Esses nomes saem do topo do morro e descem para o plano, num movimento de pontualidade (o topo) em direção ao extenso (o aterro, a pista). Há uma forte relação entre as formas da expressão do desenho e da escrita: o primeiro indicando – pela separação/oposição de lugares/topografias – a diferença; o segundo – pela relação muitos (nomes) para um (cidade) – a identidade. O espalhamento ocorre simultaneamente pela descida do morro e pela gradação entre os nomes, cada vez maiores, ampliados. A esse tipo de relação entre conteúdo e expressão, pela correlação entre categorias, a semiótica chama “sistema semi-simbólico”.

Enquanto o sistema semiótico verbal relaciona arbitrariamente conteúdo e expressão, constituindo um sistema signico, outros tipos de sistemas semióticos podem ser classificados, conforme o tipo de relação entre os dois planos, para além da distinção entre linguagem utilitária e linguagem estética ou da distinção entre linguagens simples – puras – ou sincréticas. Estamos falando de planos do conteúdo e da expressão no sentido defendido por Hjelmslev (1968)²⁸.

De acordo com Floch (in: Greimas e Courtés, 1986, p. 203-205), ao contrário dos sistemas puros de símbolos (por exemplo, as linguagens formais), os sistemas semi-simbólicos são sistemas significantes, caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano da expressão e do plano do conteúdo, mas pela correlação entre categorias que advêm dos dois planos. Um exemplo dado por Greimas seria o das linguagens gestuais de nossa cultura, em que o eixo semântico entre “sim” e “não” (categoria do plano do conteúdo) corresponde a um eixo semântico, no plano da expressão, formado pela oposição de dois tipos de movimentos oscilatórios de cabeça, na categoria verticalidade vs. horizontalidade²⁹. A possibilidade de um gesto dúbio entre

²⁸ Os estudos de semiótica visual fundamentaram as considerações feitas sobre os sistemas semi-simbólicos (ver, por exemplo, os trabalhos de Floch, 1985; 1995). Para uma distinção mais detalhada entre linguagens e sistemas simbólicos, remetemos o leitor a Hjelmslev (1968).

²⁹ Cabe aqui um comentário: como esse sistema *sim/não* não mais possui a gradação e a instabilidade

os movimentos vertical e horizontal representar indecisão entre uma resposta positiva e uma negativa mostra que não se trata de relacionar o termo positivo com o termo vertical e o negativo com o horizontal, mas de correlacionar categorias cujos extremos estão ligados por um eixo contínuo, categorias essas que, em qualquer ponto, continuam fazendo sentido. Caso fosse uma correlação entre termos, teríamos, de fato, um sistema simbólico e não semi-simbólico.

Destacando que o estudo tradicional do simbolismo sempre foi dominado por uma visão lexical, em que uma figura da expressão se relaciona a uma figura do conteúdo, Floch afirma que Lévi-Strauss foi um dos primeiros a opor a essa visão substancial uma visão relacional. Ao fazer uma análise profunda das linguagens simbólicas de diferentes culturas, o antropólogo francês observou que essas linguagens repousam largamente – mesmo se elas admitem uma leitura do tipo lexical – em relações dinâmicas que Floch denominou sistemas semi-simbólicos. Assim, a maior parte das culturas primitivas africanas se valem do contraste entre duas cores: cromática (vermelho) vs acromática (preto, branco) para exprimir a oposição vida vs morte.

Em outras palavras: a distinção entre sistemas simbólicos e semi-simbólicos repousa no fato de que, nestes, a conformidade entre os planos do conteúdo e da expressão não se estabelece a partir de unidades, como naqueles, mas pela correlação entre eixos semânticos contínuos (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos. Pode-se depreender dos comentários de Floch acerca de Lévi-Strauss que a estabilização ou cristalização de um sistema semi-simbólico pelo uso pode ser uma explicação para a geração de sistemas simbólicos. Assim, pode-se supor que uma relação entre a categoria emotivo/racional, no plano do conteúdo, e a categoria cromático/acromático, no plano da expressão, tenha resultado no simbolismo segundo o qual vermelho significa paixão e branco significa paz. Essas considerações permitem classificar o simbolismo como estável e o semi-simbolismo como instável, explicando, inclusive, porque o semi-simbolismo seria privilegiado como recurso artístico.

No “Cartão-Postal”, a relação pontual/extenso no desenho, simultânea ao pontual/extenso dos nomes na escrita, relaciona-se com uma categoria do conteúdo que pode ser definida como local/global. Nota-se que a maioria dos efeitos de sentido obtidos no poema são de natureza simbólica, como a lua e o avião no céu, o morro, o aterro, a pista do avião e o próprio espaço que representa o céu, para ficar nas primeiras linhas do poema. No entanto, o pequeno jogo semi-simbólico descrito acima tem uma função muito importante no poema. Voltaremos a ele.

Não há espaços entre as palavras escritas em maiúsculas no aterro, que termina na pista do aeroporto, com a primeira curva na linha inacabada: “nem mesmo a morte, poderá nos separar”, diz o poeta. Caminhando em direção ao e para dentro do oceano, perpendicular à cena do cartão-postal, o poeta muda a estratégia sincrética ao clamar por “esses” (a letra s) “para fingir do mosaico do passeio” e por “tês” (a letra t) maiúsculos “para fingir de palmeiras”. Ambos os versos são escritos sem espaços. Junto com o terceiro verso formam um retângulo no interior do qual vemos novo movimento de ampliação espacial, os “esses” ocupando menos espaço na linha do que os “tês” maiúsculos abaixo deles e, finalmente, os “eus”, única palavra dessa primeira parte destacada das outras por espaços e ocupando um espaço na linha ainda maior do que os “tês”. Se, por um lado, temos a inscrição simbólica da praia com suas reentrâncias no

características dos sistemas semi-simbólicos, já que essa relação está histórica e culturalmente definida, esse possível sistema semi-simbólico, citado por Greimas, perde, a nosso ver, tal *status*, transformando-se num sistema apenas simbólico. Afinal, o movimento também pode ser considerado uma unidade.

final da estrofe, delimitando, assim, o lugar do observador dentro do mar, temos, por outro lado, uma recuperação do sentido do sistema semi-simbólico criado por Vinicius nesse poema: o “eu eu eu eu eu eu eu eu eu eu poraítudo” espalha o poeta indivíduo pela cidade, da orla ao céu.

Cabe observar que a única âncora do texto é o nome da cidade. Ao multiplicar o “eu” em oposição à cidade, o poeta dilui sua identidade em prol de um eu coletivo, que explica que tal amor à cidade não é insano, pois compartilhado. Por outro lado, é como se o “espraiamento” do amor do poeta pela cidade, consubstanciado num “eu” multiplicado, permitisse uma indistinção entre sujeito e objeto.

O poeta inicia a segunda estrofe do poema dizendo “Quero brincar com a minha cidade”. Anuncia, assim, de forma explícita, o que fez na primeira estrofe e parte para um outro tipo de jogo semiótico, no qual privilegia a forma de expressão verbal. Faz questão de ressaltar que não se trata de um uso descomprometido: para reforçar a opção, a mudança de linguagem (era sincrética e não é mais), o poeta empresta recursos da prosa, tais como longas frases assimétricas, uso de sigla (km^2), separação de palavra (*cons-titui*). Não usa esses recursos indiscriminadamente, num salto da poesia sincrética para a prosa. Mostra que ainda está a fazer poesia quando usa colchetes nas linhas que, espremidas à direita, correspondem a continuações de versos longos que não couberam no retângulo das margens.

O mesmo objetivo pode ser vislumbrado quando deixa uma palavra pendurada no final de um verso, após um ponto final, cujo sentido, por isso, mesmo fica ambíguo: “provisoriamente” se refere ao dito anterior sobre ficar sério e digno ou à frase posterior sobre a comparação entre a cidade e as namoradas? A leitura em prosa indicaria apenas a segunda opção, mas, como foi comentado, o poeta faz questão de indicar que se trata de poesia e, nesse caso, ambas as interpretações são pertinentes.

A brincadeira sai do plano da expressão e passa ao plano do conteúdo, justamente pela comparação entre a cidade e as namoradas, que torna hilária a consideração do número de buracos como uma das vantagens da cidade sobre as namoradas. O tom jocoso é sublimado pela afirmação de que quer “falar bobagens” como alguém que efetivamente se relaciona amorosamente (verso nº 2 da segunda parte).

Para essa parte da análise, há um outro elemento importante a ser considerado. O último verso faz, no plano do conteúdo, uma alusão à outra substância da expressão importante na obra de Vinicius: a isotopia da canção (*violão, cantar, modinha*) cria um simulacro de sonorização. Ao trazer o som para o plano do conteúdo, num poema em que o plano da expressão vem sendo cuidadosamente trabalhado e trazido à tona, o poeta potencializa a forma da expressão sonora, virtualizada pela indicação de que o próximo poema, introduzido pela última linha do “Cartão-Postal” (“lhe cantarei a seguinte modinha:”), possuiria o que poderíamos chamar de estilo cancional de versificação.

O “Cartão-Postal” segue, portanto, uma linha de virtualização de estratégias, tal como as letras que fingem ser objetos do mundo. A linguagem desenho/escrita da primeira estrofe dá lugar a uma linguagem estritamente verbal que anuncia um uso virtual da linguagem cancional sonora – note bem: *virtual* porque o poema “Modinha” nos é oferecido por escrito, não é efetivamente cantado. Mais uma vez brinca o poeta, sugerindo um novo tipo de linguagem: a linguagem pseudo-sincrética.

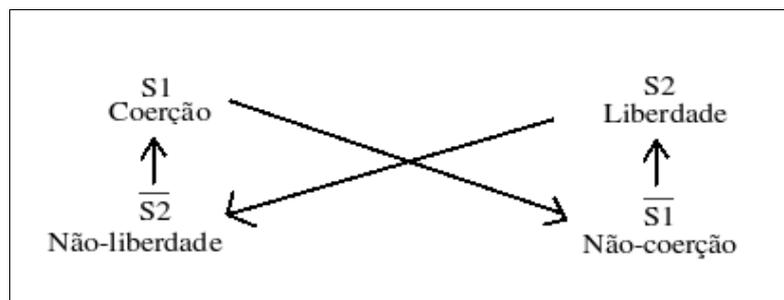
4. Ilustrando a abordagem pelo plano do conteúdo

No exame do poema de Vinicius de Moraes começamos, como se viu, pelo plano da expressão. No entanto, a análise de um texto pode iniciar-se pelo plano do conteúdo, numa abordagem considerada mais tradicional, conforme afirmamos na seção introdutória. É o que ilustraremos, a seguir, com o poema de Mario Quintana, que foi obtido a partir de uma “montagem” de textos do autor, veiculada pela internet, em homenagem aos 100 anos de seu nascimento (2006):

Poeminha do Contra

*Todos esses que aí estão
atravancando meu caminho,
eles passarão...
eu passarinho!*

Começando, como propusemos acima, pelo plano do conteúdo, encontramos, no nível fundamental, a categoria semântica de base: /coerção/ vs /liberdade/ (termos contrários), que, articulados com seus contraditórios, respectivamente, /não-coerção/ e /não-liberdade/ (tomados, entre si, como subcontrários) podem ser visualizados no quadrado semiótico, modelo que organiza logicamente os termos da estrutura fundamental.



Ainda nesse nível, ocorre uma marcação fórica (euforia/disforia) dos termos opositivos: /coerção/ vs /liberdade/, o primeiro recebendo o traço negativo (disfórico) e o segundo, o traço positivo (eufórico), marcação que depende exclusivamente do texto e não de dados a priori. No poema de Quintana, o percurso lógico previsto seria:

- coerção >> não coerção >> liberdade.

No nível narrativo, encontramos um sujeito impedido de realizar a *performance* de seguir livremente um determinado trajeto (que lhe permitiria, por exemplo, conjuntar-se com objetos de valor desejáveis ou proveitosos), uma vez que os anti-sujeitos (“todos esses que aí estão”) funcionam como obstáculos, “atravancando” seu caminho. O verbo “atravancar”, segundo Ferreira (1986, p. 197), pode ser definido como “impedir, estorvar, embaraçar, dificultando ou impossibilitando a passagem ou o acesso”. Trata-se, pois, de um sujeito virtualizado pelo querer e/ou dever-fazer, mas destituído do poder e/ou do saber-fazer, modalidades atualizantes que o tornariam

competente para a ação. Para que o sujeito se torne, de fato, um sujeito realizado (isto é, livre para seguir seu caminho), é necessária a remoção dos obstáculos, transformação narrativa que é apontada apenas como uma possibilidade futura (“eles passarão...eu passarinho”).

Enfim, no nível discursivo, ocorre a presença de debreagens enunciativas de pessoa, tempo e espaço, o que cria um efeito de sentido de subjetividade, de proximidade da enunciação. Há, pois, o uso da primeira pessoa do singular (eu), de verbos do sistema do presente (concomitância e posterioridade em relação a um momento de referência presente: **estão** e **passarão**, respectivamente) e do pronome **aí**, que se coloca não no espaço do *eu* (o **aqui**), mas no espaço do *tu*, o que parece marcar uma tentativa de trazer o outro (o “eles”) para a cena enunciativa, mas mantendo ainda um certo distanciamento (ou oposição) em relação ao “eu”.

Já no que se refere à aspectualização, percebemos, em primeiro lugar um observador instalado no ator “eu”, pois é o seu ponto de vista que aspectualiza o discurso. O tempo é, assim, definido pela oposição entre a *duratividade* (estão) atual e a *pontualidade/terminatividade* futura (passarão); o espaço por um deslocamento do *junto* (no meu caminho) atual para o *afastado* (fora do meu caminho) futuro. Essas relações opositivas de tempo e espaço se reforçam e se complementam, tornando-se o “afastamento pontual/terminativo” uma condição prévia e necessária ao [ser] passarinho.

A oposição passarão/passarinho marca uma convergência de duas isotopias, a do verbo *passar* e a do animal *pássaro*. Na primeira, o ator “eu”, do ponto de vista aspectual, determina-se por uma certa insuficiência para o agir – o “eu” nada faz para remover os obstáculos que interferem no seu livre caminhar, esperando simplesmente que eles desapareçam por si sós (passarão); é como se ele tomasse tal fato como inevitável. Esse mesmo ator “eu”, na segunda isotopia, angaria da oposição grande/pequeno também uma insuficiência, mas, ao mesmo tempo, uma promessa de ação: o “passarinho” pode voar. Assim, se assumirmos o ponto de vista do /poder fazer/ do passarinho, o futuro marcado no verbo “passarão” deixa de ser terminativo, como pontuamos acima, para se tornar incoativo. Por meio dessa rápida análise, percebemos que a aspectualização, revelando uma tensividade no tempo, no espaço e nos atores do texto, contribui, em grande escala, para compor a geração do sentido.

No componente semântico do nível discursivo, o tema da obstrução/desobstrução é figurativizado, respectivamente, por “atransar o caminho” e “passar”, este apontando para o tema da liberação (remoção das “amarras”), que é concretizado pela figura do passarinho. Retoma-se, assim, a oposição entre o “eles” (os que passarão) e o “eu” (passarinho). Poderíamos ainda pensar numa relação temática entre a efemeridade do ator “eles” e a perenidade do “eu”-poeta, possível pela contraposição das figuras “passarão” e “passarinho”.

No âmbito do plano da expressão, poderíamos articular a categoria semântica de base /coerção/ vs /liberdade/ (plano do conteúdo) à categoria /tonicidade/ vs /atonicidade/ (plano da expressão) que remete, respectivamente, às rimas *estão/passarão* e *caminho/passarinho*, construindo uma relação semi-simbólica. Se, concordando com Fiorin (1999a, p. 79), tomarmos as relações semi-simbólicas como incidindo sobre todos os níveis do percurso gerativo – e não apenas sobre o nível mais profundo – poderemos associar ainda os temas e figuras que traduzem a obstrução/desobstrução e a liberação à categoria do plano de expressão “peso” *versus* leveza, presente na sonoridade de *passarão* em contraste com *passarinho*.

Também não podemos perder de vista o “funcionamento” da pontuação: as reticências, que parecem sinalizar a interrupção da coerção rumo à liberdade, e o ponto final de exclamação que traduz uma valorização (positiva ou eufórica) dessa última, reafirmando o que observamos no nível fundamental do percurso gerativo de sentido (plano do conteúdo).

A partir da análise do poema de Mario Quintana, pudemos perceber o “funcionamento” dos planos de conteúdo e expressão na construção de sentidos do texto verbal e a forma que essa articulação assumiria na abordagem que parte do plano do conteúdo para o plano da expressão.

Examinamos, assim, por meio de duas abordagens distintas:

i) um texto sincrético – “Cartão-Postal” –, que mescla a linguagem plástica (desenho) e a linguagem verbal visual (escrita);

ii) um texto apenas verbal (ou verbal/visual, para mantermos a terminologia adotada no item 2).

Resta tomarmos, como objeto de estudo, um texto produzido apenas em linguagem visual/plástica. Trata-se da tela do pintor barroco mineiro Manuel da Costa Ataíde, que retrata o episódio bíblico da *Ceia* (vide anexo 2) e que, tendo sido pintada em 1828, encontra-se atualmente no Santuário do Caraça, em Minas Gerais.

A semiótica plástica ou visual, em busca das relações semi-simbólicas que se instauram entre conteúdo e expressão, tem, tradicionalmente, abordado a relação entre os dois planos atendo-se ao nível mais profundo (fundamental) do plano do conteúdo, tal como propõe o percurso gerativo de sentido (vide, por exemplo, Pietroforte, 2004). No entanto, em se tratando de um texto icônico³⁰, o que “salta aos olhos”, num primeiro momento, são as figuras e sua disposição na tela. Por isso, não vemos como analisar o plano da expressão sem remetê-lo também ao nível discursivo (subcomponente temático/figurativo) do plano do conteúdo. Nesse sentido, concordamos com a posição de Fiorin (1999a, p. 79), já manifestada anteriormente, de tomar as relações semi-simbólicas como incidindo sobre todos os níveis do percurso gerativo, e não apenas sobre o nível mais profundo.

Em vista disso, examinaremos a tela nos níveis fundamental e discursivo (subcomponente temático/figurativo) do plano do conteúdo, articulando-os ao plano da expressão. Mais uma vez, portanto, adotamos a abordagem tradicional, até porque a cena retratada está de tal forma gravada em nossa memória (ou no espaço interdiscursivo em que nos situamos) que seria difícil começar pelo plano da expressão, abstraindo-o completamente do plano do conteúdo.

Antes de mais nada, cabe contextualizar a pintura, de acordo com os relatos contidos nos evangelhos (relação texto/contexto, tomado esse último, em sentido semiótico, como os outros textos com os quais o texto em questão dialoga). Segundo o evangelho (Marcos: 14, 12-15), Jesus “enviou dois de seus discípulos e lhes disse: Ide à cidade, e um homem que leva um cântaro d’água vos sairá ao encontro. Segui-o. Onde quer que entre, dizei ao dono da casa: o mestre pergunta: Onde está o aposento em que hei de comer a páscoa com meus discípulos? Ele vos mostrará um espaço cenáculo, mobiliado e pronto. Ali fazei os preparativos.”

Ora, a pintura de Ataíde coaduna com o relato de São Marcos. Nota-se um

³⁰ Para Greimas e Courtés (s/d, p. 185), o processo de figurativização de um texto segue duas etapas que se implicam mutuamente: a figuração e a iconização. A primeira consiste na instalação de figuras semióticas no texto, enquanto a segunda visa a revestir exaustivamente as figuras de maneira a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo. É o que ocorre numa pintura como a de Mestre Ataíde, em que as figuras remetem a imagens do mundo, criando um simulacro do real.

cortinado vermelho, que paira sobre os apóstolos, e criados que não cessam de servir a mesa, como se se tratasse de um banquete na casa de alguém. Ataíde também mostra, em seu trabalho, a cena do pão, na qual “Jesus pegou um pão e abençoando-o, o partiu e lhes deu dizendo: Pegai, comei, isto é o meu corpo.” (Marcos: 14, 22)

A partir dessa rápida contextualização, encontramos, no plano do conteúdo da tela, uma primeira oposição (nível fundamental) que leva em conta as relações subjacentes às figuras do Cristo, dos apóstolos e dos criados. Trata-se da oposição /divindade/ (termo eufórico) vs /humanidade/ (termo disfórico), que remetem aos seus contraditórios /não-divindade/ e /não-humanidade/, respectivamente.

Embora, como mostra Fiorin (1989, p. 19-20), no universo mítico cristão, Jesus Cristo seja tradicionalmente visto como um ser complexo, que reúne em si os contrários /divindade/ e /humanidade/, diríamos que, na tela de Mestre Ataíde, é sua condição divina que é ressaltada. Dois motivos nos levam a fazer essa afirmação: em primeiro lugar, o círculo luminoso (auréola) ao redor da cabeça de Cristo; em segundo lugar, a *performance* que ele realiza naquele momento: a de partir e abençoar o pão, transformando-o em seu próprio corpo (ato divino).

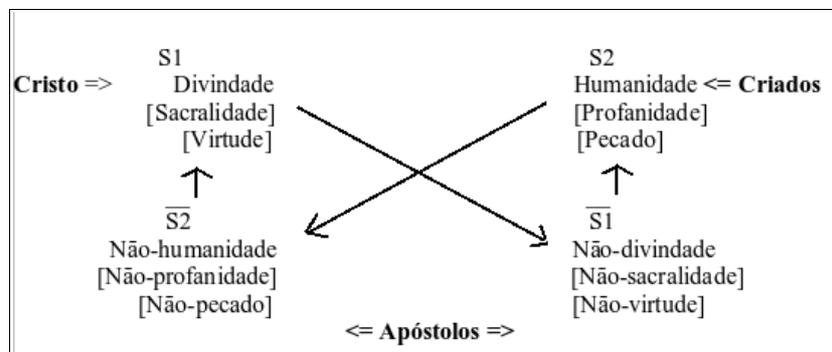
Os criados, por sua vez, poderiam ser articulados ao termo /humanidade/, já que seu comportamento apresenta traços de lascividade próprios dos homens comuns. Nota-se, no canto esquerdo do cenáculo, uma serviçal que corresponde a uma carícia desavisada de um rapaz; e, no canto direito, um casal de criados que se movimenta de forma entusiasmada (diríamos mesmo, sedutora), o que se mostra pouco adequado à atmosfera solene da ocasião. Dentro desse quadro de oposições, os apóstolos seriam os seres neutros, que reúnem os subcontrários /não-divindade/ e /não-humanidade/, uma vez que não chegam a ser nem divinos (como Cristo), nem plenamente humanos (como os criados).

Ora, a categoria semântica de base /divindade/ vs /humanidade/ remete a uma outra oposição, mais superficial (temática), em que se articulam /sacralidade/ vs /profanidade/. Nesse caso, Cristo representaria o sagrado; os criados, o profano; os discípulos, mais uma vez, ficariam a meio termo entre um e outro, visto que não partilham da natureza sagrada de Jesus e, ao mesmo tempo, não coadunam plenamente com a mundanidade dos criados.

A presença das figuras *pão* e *vinho* (alimentos virtuosos), de um lado, e *carne* (alimento libidinal), de outro – o que remete à ideologia cristã e à rede de oposições que a entretetece – reafirma a oposição entre o sagrado e o profano das figuras humanas e lembra uma outra oposição temática: /virtude/ vs /pecado/, que teria nas figuras de Cristo e de Judas, ocupando lados opostos da mesa, os dois pólos dominantes da cena. O primeiro ocupa um lugar central que é guarnecido por uma espécie de corredor, formado pelo corpo dos apóstolos. O segundo ocupa um plano mais deslocado em relação ao Cristo, como que se postando no início de um corredor que é percorrido pelo olhar do espectador até o ator central.

Enquanto Cristo, ensimesmado, realiza a *performance* de abençoar o pão, Judas, prestes a realizar o ato supremo da traição, porta um saco (de moedas) nas mãos e, com um olhar furtivo, fita o exterior da cena, talvez o próprio espectador da tela, para lembrar-lhe sua condição inerente de pecador. Assim, o comportamento de Judas aproxima-o dos “jovens fogosos” que servem à mesa (pecado), separando-o não só do Cristo (virtude), como dos demais apóstolos que, compenetrados, acompanham as palavras e a ação do Mestre (situando-se, nesse sentido, no espaço intermediário entre o /não pecado/ e a /não virtude/).

Ora, todas essas categorias, que se remetem umas às outras, são passíveis de representação no quadrado semiótico. Com a finalidade de distinguir as categorias do nível fundamental daquelas que sinalizamos para o nível discursivo, colocamos essas últimas entre colchetes:



No plano da expressão, as oposições assinaladas acima para o plano do conteúdo, poderiam ser articuladas à categoria topológica /centralidade/ vs /extremidade/. Assim, /divindade/, /sacralidade/, /virtude/ corresponderiam à posição central da cena, ocupada por Cristo, ao passo que /humanidade/, /profanidade/, /pecado/ seriam associadas aos espaços laterais (extremidades), onde se encontram os criados. Nesse caso, teríamos que pensar numa zona intermediária, articulando uma /não-centralidade/ e uma /não-extremidade/, espaço neutro ocupado pelos apóstolos. A posição de Judas – paralela à dos criados – mostra que ele está prestes a sair desse espaço intermediário (neutro) para o “espaço do pecado” (extremidades).

Uma outra categoria topológica /proximidade/ versus /distanciamento/, associada à primeira, poderia ser mobilizada para “concretizar”, no plano da expressão, a relação da figura central de Cristo – ligada aos valores/temas eufóricos já mencionados – com os apóstolos, de um lado, e com os criados, do outro. Relembramos aqui a posição dúbia de Judas entre um espaço e outro.

A categoria plástica /luz/ vs /sombra/, que se mostra bastante produtiva no discurso religioso, particularmente no do período barroco, também se mostra pertinente, na medida em que a figura de Cristo (representando a divindade, a sacralidade e a virtude) aparece num fundo mais claro (incluindo-se aí a auréola, num tom ainda mais claro, que circunda sua cabeça), enquanto os demais integrantes da cena encontram-se distribuídos entre a /não-luminosidade/ e a /não-sombra/ (espaço intermediário dos apóstolos) e a /sombra/ (espaço dos criados, cujas figuras se delineiam sobre um fundo escuro). Ocorrem, assim, relações semi-simbólicas, em que os elementos do plano da expressão, longe de simplesmente veicularem o conteúdo de um texto, passam a “fazer sentido”. No caso específico do quadro de Mestre Ataíde, a exploração das oposições que se instauram duplamente nos planos do conteúdo e da expressão permitem “conferir” concretamente o jogo de antíteses tão caro ao barroco.

A análise dos textos deste capítulo permitiu-nos apresentar e discutir questões teóricas relevantes para a semiótica, questões essas que merecem ser brevemente retomadas para uma maior sistematização do conteúdo teórico (apresentado concomitantemente à análise). Todas elas dizem respeito a classificações dos tipos de

linguagens, considerando-se o plano da expressão e o plano do conteúdo:

a) **linguagem sincrética**: um único texto usa simultaneamente recursos de duas linguagens diferentes na construção do seu sentido. No caso do poema “Cartão-Postal”, a primeira parte sincretiza os sistemas semióticos verbal visual e plástico;

b) **linguagem utilitária** e linguagem estética: a primeira privilegia a comunicação de um conteúdo e não apenas prescinde da memorização do plano da expressão, como também pressupõe seu “descarte” imediatamente após a textualização; já a segunda exige a permanência do plano da expressão, criador de efeitos de sentido e da própria identidade do texto;

c) **linguagens sígnicas, simbólicas e semi-simbólicas**: a linguagem sígnica relaciona arbitrariamente os planos do conteúdo e da expressão, podendo utilizar muitos elementos de um plano para significar um único elemento do outro (e vice-versa); já a linguagem simbólica relaciona um termo da expressão a um termo do conteúdo; a linguagem semi-simbólica, por sua vez, faz relação entre categorias dos dois planos. Por ser mais instável e maleável que as outras duas, tem larga utilização na linguagem estética e é, muitas vezes, a pedra de toque da produção de sentido em determinadas linguagens sincréticas, como a canção, devendo-se tomar cuidado para não confundir os dois conceitos (sincretismo e semi-simbolismo).

A utilização desses conceitos propicia uma investigação rigorosa da construção do sentido em qualquer tipo/gênero de texto, tendo-se mostrado particularmente eficaz na linguagem estética, não só nas artes plásticas (como na análise da tela de Mestre Ataíde), mas também na literatura, como foi possível observar pela análise dos poemas de Vinicius de Moraes e de Mário Quintana.

ANEXO 2



Foto gentilmente cedida por Elisson Morato.

PARA OUTRAS REFLEXÕES

BARROS, Diana Luz Pessoa de - *Teoria Semiótica do Texto*. Série Fundamentos n. 72. São Paulo, Ática, 1990.

A autora procura, com muitos exemplos práticos, fornecer uma visão completa da semiótica greimasiana desenvolvida até a década de 1980. Como essa parte da teoria já está bastante consolidada, trata-se de leitura fundamental para iniciantes. A quantidade de exemplos e a organização do livro o tornam muito didático. O glossário, apresentado no final, é útil para aqueles ainda não acostumados ao jargão da teoria.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

Assim como na *Teoria semiótica do texto*, a autora procura dar ao leitor uma visão de conjunto da teoria semiótica, mostrando suas contribuições para uma abordagem do discurso que, sem perder de vista as relações com as determinações sócio-históricas (a relação texto/contexto), privilegia o estudo dos mecanismos intradiscursivos de constituição do sentido. Trata-se, no entanto, de um texto mais denso, cuja leitura pode trazer alguma dificuldade para os não-iniciados. Indicada, principalmente, para o público universitário, essa obra foi republicada recentemente pela EDUSP.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru – SP: EDUSC, 2003.

Tomando o leitor como centro do processo de produção de sentidos, este livro, em tradução primorosa do original francês pelo Grupo CASA, volta-se, de forma privilegiada, para o texto literário. Parte da apresentação do percurso geral da metodologia semiótica, para abordar, nas partes seguintes, as quatro dimensões constitutivas do texto: a enunciativa, a figurativa, a narrativa e a afetiva. Na conclusão, reavalia as relações, recentemente ativadas, entre semiótica e retórica. Constitui leitura obrigatória para todos aqueles que se interessam pelo texto literário.

DISCINI, Norma. *Comunicação nos textos*. São Paulo: Contexto, 2005.

Classificado pela própria autora como livro didático, destinado aos não-iniciados nos estudos do discurso, essa obra procura articular teoria e prática, nos moldes propostos por Fiorin e Savioli. As dez lições em que está dividido apresentam atividades de leitura e de produção de textos de diferentes domínios/gêneros, além de reflexões teóricas que incorporam à semiótica contribuições da Análise do Discurso dita de linha francesa e os princípios dialógicos de Mikhail Bakhtin. Constitui valioso auxiliar do professor no trabalho com o texto em sala de aula.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

Obra introdutória que apresenta, de forma clara e didática, o aparato teórico-metodológico da semiótica dita *standard*. Voltada para o ensino médio e para o vestibular, traz farta exemplificação, o que auxilia o leitor na compreensão dos conceitos estudados. Percorre o plano de conteúdo dos textos, explorando os níveis e componentes do “modelo” de geração de sentido proposto para o estudo desse plano.

FIORIN, José Luiz. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo, Ática, 1996.

Trata-se de um verdadeiro clássico na história mundial da semiótica. Nenhuma outra abordagem da enunciação foi tão detalhista e precisa, de forma a abarcar todas as possíveis ocorrências das configurações aspectuais que produzem fortes pistas sobre a enunciação, sempre pressuposta. Fundamental para quem deseja aprofundar-se nos estudos da enunciação de forma organizada e objetiva.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1990.

Esse livro apresenta 44 lições que procuram explicitar os variados processos de construção do significado (estruturas narrativa, temas e figuras, estratégias de argumentação, recursos expressivos etc), bem como explicar as relações que se estabelecem entre textos e entre estes e a História. Os autores “didatizam” os conceitos desenvolvidos pela teoria semiótica, sem, no entanto, cair no extremo oposto: o de sua banalização ou simplificação excessiva. Recomendado para o ensino de leitura e produção de textos, sobretudo no ensino médio.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1997.

Dando seqüência à proposta didática adotada anteriormente, os autores buscam, nas 25 lições que compõem a obra, focalizar os mecanismos de construção de sentido indispensáveis para o desenvolvimento da proficiência na leitura e na produção de textos. Cada lição se estrutura em quatro partes: exposição teórica, texto comentado, exercícios e proposta de redação, apresentando exemplificação farta e variada e evitando, assim como na obra anterior, sobrecarregar o aluno com metalinguagem. Juntamente com o manual didático de Norma Discini, os dois livros da parceria Platão/Fiorin permitem ao professor trabalhar, de forma produtiva e acessível, com a teoria semiótica na formação de leitores/produtores de textos autônomos e competentes.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. /Trad. A. D. Lima, D.L.P. de Barros, E.P.Cañizal, E.Lopes, I.A. Silva, M.J.C. Sembra e T.Y.Miyazaki. São Paulo, Ed. Cultrix, sem data.

O primeiro Dicionário de Semiótica é referência forte até os dias de hoje. Dá conta de todos os termos semióticos e lingüísticos usados na teoria até o final da década de 1970, termos esses que não perderam sua atualidade. A organização em forma de hipertexto inter-relaciona os termos, a fim de prover uma compreensão global de cada expressão dentro da teoria. Obra de consulta indispensável para os semioticistas e demais interessados. O segundo Dicionário, também organizado por Greimas e Courtés, ainda não foi traduzido para o português.

LARA, Gláucia M. P.; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander (orgs.). *Análises do discurso hoje*. Rio de Janeiro: Lucerna/Nova Fronteira, 2008. v. 1.

Essa coletânea focaliza as diferentes análises do discurso da atualidade, entre elas a semiótica francesa. Destaque para o artigo de José Luiz Fiorin, que descreve a trajetória da teoria, desde a sua fundação, nos anos 1960, por Algirdas Julien Greimas até um de seus desdobramentos mais recentes: a semiótica tensiva. Os outros três artigos, assinados, respectivamente, por Jacques Fontanille (semiótica das paixões), Gláucia M. P. Lara/Elisson Morato (semiótica visual) e Lucia Teixeira (articulação entre semiótica tensiva e visual), apresentam farta exemplificação, o que comprova a

produtividade dessa teoria para o estudo de textos verbais, não verbais e sincréticos de diferentes domínios.

LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Nilton (orgs) – *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

Esse livro contém análises semióticas bastante didáticas de objetos diferenciados, incluindo canção, cinema, dança, discurso político, futebol, literatura, mitologia, publicidade, HQ e charge. Seu principal objetivo é fornecer ao leitor iniciante uma visão geral das possibilidades da teoria, cuidadosamente aplicada em diferentes objetos.

PIETROFORTE, Antonio Vicente S. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

Obra fundamental para aqueles que querem iniciar-se no estudo do plano de expressão do texto. Inspirado nos trabalhos de Jean Marie Floch, fundador da semiótica plástica ou visual, toma como objeto de análise textos verbais (poesia concreta), não verbais (fotografia, pintura, escultura, arquitetura) e sincréticos (história em quadrinhos), observando, de modo pertinente, as relações que se instauram entre conteúdo e expressão.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica – Ensaios*. São Paulo: Anna Blume, 1998.

O livro de ensaios é dividido em duas partes: a primeira (*Musicando a Semiótica*) é composta por textos que abordam questões fundamentais para o estudo de objetos estéticos no âmbito da semiótica francesa, desde questões filosóficas até questões de ordem prática da aplicação da teoria; a segunda (*Analisando a canção*), como o nome diz, vale-se desse arcabouço teórico para apresentar, de maneira clara e bastante concisa, a semiótica da canção, desenvolvida pelo autor. O livro, portanto, é uma importante referência para quem deseja trabalhar com a canção e com a arte em geral.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

Este livro apresenta a semiótica tensiva desde seus princípios teóricos até sua aplicação no nível discursivo e narrativo. Os primeiros dois capítulos são essenciais para quem deseja trabalhar com tensividade. A obra, no entanto, dada a sua complexidade, não se destina a leitores leigos ou iniciantes em semiótica.

SOBRE AS AUTORAS

Ana Cristina Fricke Matte é professora da Faculdade de Letras da UFMG. Possui doutorado em Semiótica e Lingüística Geral pela USP, com tese versando sobre expressão da emoção na fala, numa linha interdisciplinar entre a semiótica e a fonética acústica. Realizou estudos de pós-doutorado em Fonética Acústica, na UNICAMP. Atualmente coordena o grupo de pesquisas SEMIOFON – Semiose e Fonoestilística – o qual, além dos dois campos do conhecimento citados, atua na área de desenvolvimento tecnológico e na área do ensino à distância com o projeto Texto Livre, indicado para o prêmio Brasil TIC 2006. Coordena o projeto de pesquisa financiado pelo CNPq SETFON – Algoritmo para etiquetas semifonológicas. É autora de diversos capítulos de livros e artigos publicados em revistas científicas, tendo organizado a coletânea *Lingua(gem), texto, discurso: entre a reflexão e a prática* – Vol. 2 (Lucerna, 2007).

Glaucia Muniz Proença Lara tem doutorado em Semiótica e Lingüística Geral pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado em Semiótica, junto ao Centre de Recherches Sémiotique (Paris), onde teve a orientação de Jacques Fontanille. Atualmente, é professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), atuando tanto na graduação quanto na pós-graduação na área de Língua Portuguesa (Estudos Textuais e Discursivos). Com pesquisas voltadas prioritariamente para a articulação entre a análise do discurso e o ensino, tem vários capítulos de livros e artigos publicados em revistas científicas nacionais e internacionais, além dos livros *Autocorreção e auto-avaliação na produção de textos escolares* (1999) e *O que dizem da língua os que ensinam a língua* (2004), ambos pela Editora UFMS. Organizou as coletâneas *Lingua(gem), texto, discurso: entre a reflexão e a prática* – Vol. 1 (Lucerna, 2007) e, juntamente com Ida Lucia Machado e Wander Emediato, *Análises do discurso hoje* – Vols. 1 e 2 (Lucerna/Nova Fronteira, 2008).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Plínio. Elementos para uma tipologia do ritmo (lingüístico) da fala à luz de um modelo de osciladores acoplados. In *Cógnito – Cadernos Romênicos em Ciência Cognitiva* 2(1), p. 31-58, 2004.
- BARROS, Diana. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.
- _____. Paixões e Apaixonados: exame de alguns percursos. *Cruzeiro Semiótico*, n.11-12, Porto, 1989/1990, p.63-64.
- _____. *Conceitos e imagens da norma no português falado no Brasil: o discurso da gramática*. São Paulo: USP, 1999. (relatório parcial de projeto de pesquisa).
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- _____. Estudos sobre o discurso. In: FIORIN, J.L. (org.) *Introdução à lingüística*. v. 2. São Paulo: Contexto, 2003. p. 161-186.
- BARROS, Diana. L. P. de; FIORIN, J. L. (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COURTÈS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Trad. Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. A noção de texto em semiótica. **Organon**, v.9, p.163-73, 1995.
- _____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. *Itinerários*. Número especial, p. 77-89, 1999a..
- _____. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999b.
- _____. (org.). *Introdução à lingüística*. v. 2. São Paulo: Contexto, 2003.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins, 1985.
- _____. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O cobrador*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras: 2006. p. 13-29.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial:

Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GARNER, J. F. *Contos de fadas politicamente corretos: uma versão adaptada aos novos tempos*. Tradução e adaptação de Cláudio Paiva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

GREIMAS, A. J. *Du Sens II*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Editora Cultrix, s/data.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. A. D. Lima, D.L.P. de Barros, E. P. Cañizal, E. Lopes, I.A. Silva, M.J.C. Sembra e T.Y. Miyazaki. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Theorie du Langage*, Tome II. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões - dos estados de coisas aos estados de alma*. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1968.

ENCICLOPÉDIA NOVO CONHECER. São Paulo: Abril, 1977. p. 589.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas, SP: Ed. UNICAMP/Pontes, 1993.

MATTE, A. C. F. *Abordagem semiótica de histórias e canções em discos para crianças: o disco infantil e a imagem da criança*. 323 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - FFLCH, USP, São Paulo, 1998.

_____. Seria a poesia, fala emotiva por excelência? In: *Anais do 1º Simpósio de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes/UFPR, 2005. v.1, p. 71-78.

PAES, José Paulo. *Prosas seguidas de odes mínimas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PIETROFORTE, Antonio V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

QUINTANA, Mario. *Prosa e verso* (antologia). Porto Alegre: Globo, 1978.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SAUSSURE, F. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, [1975?].

TATIT, L. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica – Ensaio*. São Paulo: Anna Blume, 1998.

UCHÔA, Carlos Eduardo F. *O ensino da gramática: caminhos e descaminhos*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

VYGOTSKY, L. S. A pré-história da linguagem escrita. In: _____. *A formação social da mente*. Trad. José Cipolla Neto São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 119-134.

ZILBERBERG, Claude. El esquema narrativo puesto a prueba. In: _____. *Ensayos sobre semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Cultura Económica, 2000. p.89-146.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

Chapeuzinho Vermelho/O patinho feio. Direção Paulo Tapajós, selo Carroussel, Max Wolf Import Export, disco n. 2020, 1960 (data deduzida, dentre outros fatores, pelo formato 45 RPM do disco)

GALINHO. *Branca de Neve e os anõezinhos/Chapeuzinho Vermelho*. Elenco do Galinho. Selo do Galinho. Chantecler. Disco no 2.09.411.004, 1979.

JOÃO DE BARRO. *Branca de Neve e os sete anões*. Adaptação de João de Barro. Continental Gravações Elétricas S/A. Discos no 30.103 (início) e no 30.104 (final), 1950 (data inferida pelo número: o 30.113 foi lançado em setembro de 1950).

LIMA, E. *Vinte mil léguas submarinas/Branca de Neve e os sete anões*. Adaptação de Edy Lima. Coleção Clássicos Disney. Nova Cultural, 1986.

PINTO, P. E CINTRA, E. “A festa do menino maluquinho” In: *A festa do menino maluquinho*, Pererê Records n.o 011055-2, faixa 1, 1996.

SANTORO, C. *Branca de Neve*. Direção Cláudio Santoro. Selo Carrousell, CID. Disco no CAR 20009, 1974. (Data obtida nos arquivos da gravadora).

SIMÕES, M. *Branca de Neve/ A guardadora de gansos*. Adaptação de Márcio Simões. Coleção Xuxa Apresenta Conte Outra Vez. Globo Editora. Disco no BMG 56.697.162, 1991.

TAPAJÓS, R. *Rosa branca foi ao chão*. Interprete: MPB4. In: MPB4. Quem advinha o que é. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 01 disco sonoro. Lado A, faixa 3. Remasterizado em CD em 1998 pela Polygram.

Ensaaios de semiótica: aprendendo com o texto (orelha)

Por manter o seu foco no texto, seja este autoral ou construído pelo analista, a semiótica acabou conquistando um corpo conceitual homogêneo e uma metodologia descritiva menos irregular que as praticadas em geral nas ciências humanas. Talvez nenhuma outra teoria voltada às linguagens verbais e não-verbais tenha se firmado e se aprimorado tanto nos últimos tempos como a chamada semiótica de Greimas. Isso traz segurança a seus praticantes, mas, ao mesmo tempo, requer dedicação especial dos que ainda não dominam seus procedimentos de análise. Daí a necessidade de obras acessíveis que facilitem o ingresso dos estudantes e dos interessados em geral nesse vasto projeto de conhecimento das formas de construção do sentido.

Os ensaios aqui apresentados por Ana Cristina Fricke Matte e Glaucia Muniz Proença Lara oferecem excelente oportunidade de desenvolvimento a esses futuros semioticistas, sobretudo aos que já querem se inteirar dos enfoques mais recentes dessa ciência.

Luiz Tatit