

José Américo Bezerra Saraiva  
Ricardo Lopes Leite  
ORGANIZADORES

**A enunciação**  
sob a perspectiva  
da **Semiótica**  
**Discursiva**

  
Imprensa  
Universitária  
UFC

  
COLEÇÃO  
DE ESTUDOS DA  
PÓS-GRADUAÇÃO

# **A enunciação sob a perspectiva da Semiótica Discursiva**

**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Milton Ribeiro

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC****Reitor**

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

**Vice-Reitor**

Prof. José Glauco Lobo Filho

**Pró-Reitor de Planejamento e Administração**

Prof. Almir Bittencourt da Silva

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

Prof. Jorge Herbert Soares de Lira

**IMPrensa UNIVERSITÁRIA****Diretor**

Joaquim Melo de Albuquerque

**CONSELHO EDITORIAL****Presidente**

Joaquim Melo de Albuquerque

**Conselheiros\***

Prof. Claudio de Albuquerque Marques

Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Prof. Rogério Teixeira Masih

Prof. Augusto Teixeira de Albuquerque

Prof.<sup>a</sup> Maria Elias Soares

Francisco Jonatan Soares

Prof. Luiz Gonzaga de França Lopes

Prof. Rodrigo Maggioni

Prof. Armênio Aguiar dos Santos

Prof. Márcio Viana Ramos

Prof. André Bezerra dos Santos

Prof. Fabiano André Narciso Fernandes

Prof.<sup>a</sup> Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof.<sup>a</sup> Renata Bessa Pontes

Prof. Alexandre Holanda Sampaio

Prof. Alek Sandro Dutra

Prof. José Carlos Lázaro da Silva Filho

Prof. William Paiva Marques Júnior

Prof. Irapuan Peixoto Lima Filho

Prof. Cássio Adriano Braz de Aquino

Prof. José Carlos Siqueira de Souza

Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

\* membros responsáveis pela seleção das obras de acordo com o Edital n.º 13/2019.

José Américo Bezerra Saraiva

Ricardo Lopes Leite  
(organizadores)

# A enunciação sob a perspectiva da Semiótica Discursiva



Fortaleza  
2021

## **A enunciação sob a perspectiva da Semiótica Discursiva**

Copyright © 2021 by José Américo Bezerra Saraiva, Ricardo Lopes Leite

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)  
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

### **Coordenação editorial**

Ivanaldo Maciel de Lima

### **Revisão de texto**

Yvantelmack Dantas

### **Normalização bibliográfica**

Luciane Silva das Selvas

### **Programação visual**

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

### **Diagramação**

Frank Bezerra

### **Capa**

Heron Cruz

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Bibliotecária Luciane Silva das Selvas CRB 3/1022

---

E614 A enunciação sob a perspectiva da Semiótica Discursiva [livro eletrônico] / Organizadores: José Américo Bezerra Saraiva e Ricardo Lopes Leite. - Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021.  
2138 Kb : il. color. ; PDF (Estudos da Pós-Graduação)

ISBN 978-65-88492-39-0

1. Semiótica Discursiva. 2. Enunciação. 3. Semiótica. I. Saraiva, Américo Bezerra, org. II. Leite, Ricardo Lopes, org. III. Título.

---

CDD 410

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO ..... 7

*José Américo Bezerra Saraiva*  
*Ricardo Lopes Leite*

EPISTEMOLOGIA E ENUNCIÇÃO:  
OUTROS DIÁLOGOS POSSÍVEIS ..... 11

*Jonatan Henrique Pinho Bonfim*

UMA REFLEXÃO SOBRE A INTERSECÇÃO DOS  
CONCEITOS DE TRADUÇÃO E TRANSCODIFICAÇÃO  
NO DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA ..... 23

*Marilde Alves da Silva*

OS CONCEITOS DE CONVOCAÇÃO E  
REEMBREGEM NO LIVRO SEMIÓTICA DAS PAIXÕES:  
O PROBLEMA DO “LUGAR” DA ENUNCIÇÃO NO  
PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO ..... 39

*Gustavo Maciel de Oliveira*

O “CÁLCULO” SINTÁXICO DAS  
OPERAÇÕES ENUNCIATIVAS ..... 58

*Zeno Queiroz*

O PERCURSO PASSIONAL E ENUNCIATIVO DO SUJEITO  
SEMIÓTICO: UM ESTUDO DE CASO ..... 85

*Carolina Lindenberg Lemos*

A ÉCFRASE NO DISCURSO DE SARAMAGO: UM PERCURSO DA RETÓRICA À ENUNCIACÃO .....	107
<i>José Leite Junior</i>	
ORGANIZAÇÃO DISCURSIVA DA MEMÓRIA E CIENTIFICIDADE EM AUTOBIOGRAFIA DE ELVIS MATOS .....	144
<i>Carmem Silvia de Carvalho Rêgo</i>	
A PRÁXIS ENUNCIATIVA E O EFEITO DE POETICIDADE EM BEBA COCA-COLA, DE DÉCIO PIGNATARI .....	169
<i>Djavam Damasceno da Frota</i>	
GOSTO, TATO E VISÃO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO FAZER-SENTIR NA LETRA DE “TROPICANA” .....	182
<i>Paulo Jefferson Pereira Barreto</i>	
ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS NA CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO PSICOPATA NO CINEMA .....	197
<i>Gabriela dos Santos e Silva</i>	
OS AUTORES .....	216

## APRESENTAÇÃO

*José Américo Bezerra Saraiva  
Ricardo Lopes Leite*

**E**ste livro dá prosseguimento às atividades do Semioce – Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará – que registra os seus dez anos de existência, marcados pelo firme propósito de pesquisar os modos de funcionamento da linguagem humana, seus procedimentos e mecanismos, na constituição do sentido em práticas de interação textual. Em 2017, publicou-se, nesta mesma coleção, o livro *Exercícios de Semiótica Discursiva*, objetivando tanto difundir a teoria semiótica erigida por Algirdas Julien Greimas e seguidores como demonstrar a eficácia heurística de seu método de análise. Em 2018, realizou-se, como efeméride, uma jornada com apresentação de alguns trabalhos desenvolvidos no Semioce ao longo dos seus dez anos. Agora, a iniciativa dos pesquisadores mais engajados do grupo encarrega-se de reunir os resultados de suas pesquisas em forma de livro.

Garante a unidade dos textos aqui publicados o fato de as questões concernentes à temática da enunciação serem estudadas sob a exclusiva orientação teórico-metodológica da semiótica greimasiana. Com efeito, nenhum dos capítulos do livro tangencia a teoria e o método semióticos, ou a temática da enunciação. Nas páginas que seguem, assume-se a enunciação como tema incontornável para qualquer tentativa de compreensão descritiva dos fatos de linguagem. Alguns autores alçam-na mesmo à condição necessária para a própria inteligibilidade do mundo e do homem, entendidos como construtos

de linguagem. Essa temática ocupa, portanto, a atenção dos dez autores e se deixa explorar sob variados vieses, desde os explicitamente teóricos até os de caráter mais aplicado, que procuram examinar diferentes objetos semióticos: literários, cancionais, filmicos etc.

No primeiro capítulo, Jonatan Henrique Pinho Bonfim propõe a existência de um sujeito epistemológico, isto é, um sujeito do discurso científico, sujeito da enunciação constituidora dos objetos-valor da ciência e de seus agenciamentos lógico-semânticos. O autor fornece uma interpretação semiótica para o ato de transposição do sentido característico do discurso teórico-epistemológico dialogando preferencialmente com o discurso filosófico e leva adiante a proposta greimasiana segundo a qual enunciar é fazer-ser, é trazer “algo” à existência semiótica, tal como já assinalava Saussure ao afirmar que o ponto de vista é que faz o objeto.

No capítulo seguinte, Marilde Alves da Silva promove uma reflexão em torno dos conceitos de “tradução” e de “transcodificação” tomando como ponto de partida o *Dicionário de Semiótica* (2008; 1979). Aponta as intersecções entre os dois conceitos, mas sobretudo identifica sua diferença fundamental. Para a autora, “traduzir” é preponderantemente atividade cognitiva enquanto “transcodificar” tem um caráter mais pragmático, operacional mesmo, ainda que ambas as atividades sejam regidas pela ordem do saber.

Gustavo Maciel de Oliveira oferece-nos uma ponderação interessante sobre o “lugar” da enunciação no percurso gerativo do sentido. Põe em confronto os tratamentos dados à questão pela semiótica dita *standard* e pela semiótica tensiva, ambas exploradas, com maior ou menor explicitude, no livro *Semiótica das Paixões* (1991;1992), texto-alvo da reflexão do autor. Conclui pela impossibilidade de conciliação entre os dois modelos teóricos quando o foco da discussão é o lugar que a enunciação deve ocupar no percurso de geração do sentido.

Zeno Queiroz centra sua atenção nas operações sintáticas da enunciação e demonstra a importância do cálculo tensivo dessas operações para que determinados efeitos de sentido possam ser analisados em sua complexidade. O autor tem em mira contribuir com o modelo semiótico de análise para torná-lo mais sensível às variações

tensivas que envolvem os efeitos de sentido de objetividade e de subjetividade e julga ser tarefa urgente “projetar os gradientes da debragem e da embreagem em cada um dos componentes da discursivização, em particular na temporalização e na espacialização”.

Carolina Lindenberg Lemos estabelece um paralelo interessante entre a análise que faz de algumas passagens do filme “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha, e, mais particularmente, do percurso do ator Matias, uma espécie aproximada de herói proppiano, e o percurso da própria construção do modelo teórico-metodológico da Semiótica Discursiva, cujo foco de interesse vai se ampliando ao incorporar novas temáticas num itinerário teórico que passa sucessivamente pelas dimensões pragmática, cognitiva, passional e tensiva do discurso.

José Leite de Oliveira Jr. examina, à luz da teoria da enunciação, o emprego da éfrase, figura retórica que consiste em descrever, no âmbito do texto literário, um objeto das artes plásticas, sendo utilizados para a análise alguns textos de José Saramago. No caso de Saramago, a éfrase, paratática ou hipotática, serve ao exercício metalinguístico de construção do sujeito da enunciação, que encontra no discurso não verbal um espelhamento para o discurso verbal, sem se deixar manipular pelas ilusões da verossimilhança ou pelo caleidoscópio da arte pela arte.

Carmem Sílvia de Carvalho Rêgo, por sua vez, articula os conceitos semióticos de “memória do acontecido” e “memória-acontecimento” com o conceito de “Tribalização” e seus desdobramentos, apresentado por Maffesoli (2006), para investigar a organização discursiva da memória e cientificidade na Autobiografia de Elvis de Azevedo Matos, Tese de Doutorado do autor, escrita em formato de Memorial acadêmico. Interessa à autora examinar em que medida o campo de presença enunciativo que se constrói nesse memorial acadêmico está relacionado à memória-acontecimento ou à memória do acontecido e que práticas discursivas possivelmente orientam a enunciação desse memorial.

Djavam Damasceno da Frota escolhe como objeto semiótico de análise o célebre poema *Beba Coca Cola*, de Décio Pignatari, para analisar o papel da práxis enunciativa nas escolhas discursivas efetuadas

pelo enunciador desses poemas. As operações da Práxis, segundo o autor, possibilitam a compreensão de uma competência específica para produzir o efeito de poeticidade, que singulariza esse tipo de poema.

Paulo Jefferson Pereira Barreto propõe uma leitura semiótica da letra da canção *Tropicana*, do cantor e compositor Alceu Valença. O objetivo do autor é examinar como o encadeamento figurativo do nível discursivo produz efeitos de sentido sinestésicos, explicados à luz da lógica narrativa do fazer-sentir e do fazer-criar.

No último capítulo, Gabriela dos Santos e Silva examina as estratégias enunciativas envolvidas na construção da figura do psicopata em três filmes, *Laranja mecânica*, *O silêncio dos inocentes* e *Garota exemplar*. Por se tratar de textos sincréticos, os filmes permitem ao enunciador a manipulação de várias linguagens para construir tipos de psicopatas distintos, dependendo do tipo de estratégia enunciativa utilizada.

Esses dez autores constituem um grupo misto de professores-pesquisadores e alunos de pós-graduação e de graduação que vêm colaborando com o projeto coletivo de descrição semiótica de textos levado a efeito pelo Semioce. Faz parte das preocupações do nosso grupo fomentar a difusão do método de análise semiótica e promover a pesquisa e a publicação de seus resultados, tarefa para a qual conta-se com o incentivo e o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, a que agradecemos. Por fim, queremos parabenizar os autores-pesquisadores que compuseram o presente livro, pela iniciativa, pelo esforço e pela dedicação nesse passo a mais na consolidação do nosso grupo.

## EPISTEMOLOGIA E ENUNCIÇÃO: OUTROS DIÁLOGOS POSSÍVEIS

*Jonatan Henrique Pinho Bonfim*

O que tem a Semiótica Discursiva a dizer sobre epistemologia e, mais especificamente, sobre o conhecimento científico? Ensaio um diálogo entre a enunciação e algumas possibilidades de conexão entre esses lugares de pertinência.

Em *Semântica Estrutural* (1966), Greimas nos orientou que, para uma descrição semântica adequada, é necessária a normalização do texto e que, para tal intento, era preciso suspender as categorias da enunciação – a não ser que a análise tenha selecionado como parâmetro e foco a instauração do sujeito (da enunciação) e as operações da enunciação na constituição dos discursos (GREIMAS, 1976, p. 200-201). Por sua condição novíça nos estudos linguísticos, a suspensão da análise das operações enunciativas era uma espécie de respeito aos estados de determinação da própria teoria semiótica.

Em 1974, já sob outra demanda teórico-metodológica, numa palestra proferida no Brasil, Greimas apresenta os pilares de como se constituiria sistematicamente a enunciação dentro da teoria semiótica. Na época, a enunciação, enquanto instância de análise em plena ascensão nos estudos linguísticos – pelo menos no continente europeu –, era introduzida, com as devidas ponderações, dentro do quadro referencial teórico da semiótica greimasiana. Com vistas a operar com tal conceito, foi mantido o respeito à homogeneidade da descrição e à

preservação da coerência teórica do modelo proposto. Tudo, é claro, sob a tutela do princípio de imanência, norteador de todo aparato conceitual da Semiótica. Todavia, é sempre bom lembrar que, assim como em outras áreas do conhecimento que se pretendem coerentes, a definição e a inclusão do conceito de enunciação na Semiótica estava em função dos métodos e procedimentos que permitam sua análise; e isso, é claro, refletia uma perspectiva teórica que ordenava seu *corpus*. Sob essa visada, a introdução adequada desse conceito está à deriva do nível de pertinência em que se quer defini-lo.

A insistente preocupação com a coerência teórica deu outros contornos à introdução do conceito de enunciação nos estudos semióticos. O resultado não seria diferente do que até então vinha sendo construído em seu edifício teórico: uma teoria que recrudescerá ainda mais suas oposições para com um tratamento onto-metafísico e idealista transcendental de qualquer domínio epistêmico. Em um pequeno esclarecimento sobre esses paradigmas, as teses básicas da onto-metafísica são de que 1 – há um mundo organizado independentemente de nossos esquemas conceituais; 2 – a descrição do mundo não está diretamente relacionada com as estruturas da linguagem, mas com a própria realidade; e 3 – a linguagem é uma espécie de espelho do mundo ou mantém uma relação correspondencial com a realidade. Pode-se encontrar uma versão que também defende um isomorfismo entre realidade e linguagem, como é o caso de uma das teses encontradas no *Tractatus* de Wittgenstein. Já no caso do idealismo transcendental, potencializado por Kant (1983), embora apresente uma postura mais cética em relação ao que chamamos de *realidade* e relativize a relação entre ser e pensar, encontra-se a defesa de que haja uma estrutura da razão ou um quadro categorial subjacente a toda experiência humana do qual provém a estruturação conceitual dos dados de nossa percepção. Como efeito, para se fazer epistemologia, é necessário passar pelas estruturas cognitivas do sujeito enquanto possibilitadoras do conhecimento objetivamente válido dos fenômenos. É digno de nota lembrar que essas estruturas não estão vinculadas às estruturas de linguagem. Todavia, diante desses paradigmas, em que lugar podemos situar a Semiótica, e mais particularmente, seus

desdobramentos epistemológicos em relação à enunciação? Vejamos o que Greimas pensou sobre isso:

A questão de se saber se as estruturas são imanentes ao objeto examinado ou se são construção resultante da atividade cognitiva do sujeito cognoscente, por fundamental que seja do ponto de vista filosófico, deve ser excluída das preocupações propriamente semióticas (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 162).

A recusa desse movimento pendular entre esses dois pilares epistêmicos não quer dizer, neste caso, fechar os olhos ou tornar-se indiferente às suas demandas. A semiótica greimasiana precisava desenhar outros contornos, fazer outras articulações significantes, constituir um novo paradigma. Já que o seu ponto de vista era o primado da relação e, conseqüentemente, uma perspectiva imanente da linguagem, ela ainda requeria amadurecimento para construir sua autonomia teórica. A dificuldade consistia em construir uma orientação epistêmica distinta e uma teoria metodologicamente orientada desprendidas das coerções da tradição ontologizante, do idealismo transcendental e, até mesmo, da própria perspectiva linguística adotada na própria filosofia que, embora postulasse irredutivelmente a linguagem como primado analítico, ainda resguardava uma ontologia inconfessa.<sup>1</sup>

Para além de uma tomada de posição metodológica, Greimas (1974), nessa mesma palestra supracitada, direciona pensar a enunciação e os refinamentos das posições epistemológicas da teoria semiótica. Polemiza ao apresentar a única “realidade”, ou melhor, existência da

<sup>1</sup> Cf. FREGE, Gottlob. ‘Sobre o sentido e a referência’. In *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1978.p. 59 – 86; RUSSELL, Bertrand. ‘Da denotação’. In *Lógica e conhecimento: Ensaio escolhidos*. Col. ‘Os pensadores’, vol. 42. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Pp. 9 – 20; WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001; CARNAP, R. *Empirismo, Semântica e Ontologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores). TUGENDHAT, E.; WOLF, U. *Propedêutica Lógico-Semântica*. Trad. Fernando A. da Rocha Rodrigues. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

qual a Semiótica se ocupa: o texto. Entende-se aqui por texto, em primeiro momento, “o conjunto dos elementos de significação que estão situados na isotopia escolhida e estão cercados dentro do limite do corpus” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 190) ou, numa perspectiva hjelmsleviana, a manifestação sintagmática de uma paradigmática,<sup>2</sup> cuja estabilização entre expressão e conteúdo tornaria esse conjunto significante uma semiótica ou linguagem.

Os corolários dessa proposição são diversos, mas cabe-nos dizer o que vem a ser mais relevante para os nossos propósitos: todo e qualquer domínio de pertinência passível de descrição será entendido como uma totalidade convencionada, articulável estruturalmente em componentes por uma análise que a tornará linguagem-objeto para uma analista.

Esse ponto de vista manifesta uma contraposição nítida ao neopositivismo anglo-saxão ou à filosofia da linguagem de base analítica, cuja tomada de posição, pelo menos em sua primeira fase – com Frege, Russell e Wittgenstein – é a postulação da existência de entidades extralinguísticas, de uma referência no mundo ou de um externalismo mínimo. Greimas se posiciona não só em favor de uma metodologia adequada ao ponto de vista imanente da linguagem, mas eleva a discussão em relação à inserção da enunciação nos estudos semióticos ao nível epistemológico. Mostra que nada escapa às cercanias do texto manifestado ou da linguagem – doravante, usaremos somente linguagem já que ambos, em nosso ponto de vista construído aqui, são homologáveis. Linguagem e texto são homologáveis porque ambos podem ser entendidos como um conjunto significante que se suspeita, a título de hipótese, possuir uma organização, uma articulação interna autônoma, assumida, é claro, por uma metassemiótica e passível de descrição. As consequências disso são que qualquer possibilidade de pensar *algo* como, um sujeito ontológico, psicológico ou de narradores *por si e em si mesmo* ou, até mesmo, de uma possível competência inata, é desarticulada em favor da ideia de que nenhum desses elementos preexiste à

<sup>2</sup> Cf. HJELMSLEV, L. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2016.

linguagem. A título de nota, essa tomada de posição não se contrapõe somente à filosofia analítica da linguagem,<sup>3</sup> mas a toda tradição que põs a linguagem em plano periférico, tanto nas questões relativas ao *ser* quanto em relação à teoria do conhecimento de base cognitiva.

Em pareamento com as ideias de Saussure e com a teoria da linguagem de Hjelmslev, Greimas radicaliza a primazia da linguagem até as últimas consequências, que pode ser resumida em uma súpula: “Fora do texto não há salvação”. Isso significa, então, que tudo o que se pode extrapolar vem do texto ou ainda é texto. Aliás, como mostra Bevidas (2015), essa súpula pode muito bem ser reescrita sem perdas ao trocarmos o termo *texto* por *linguagem*, ficando assim “Fora da linguagem não há salvação”. Mas advogo, pessoalmente, que devemos fugir de léxicos eclesiásticos e de todo e qualquer sentido teologicamente construído. Então, melhor será dizer “Fora do texto não há operatividade”. Isso se explica da seguinte maneira.

Qualquer tentativa de apreensão de um objeto ou de um suposto sujeito da enunciação para além do texto ou da linguagem – seja ele o sujeito *a priori* do conhecimento, ontológico ou de carne e osso como querem alguns fenomenólogos, um sujeito psicológico, as experiências históricas dos operários no Brasil no século XX, e até mesmo os elementos do “mundo” natural etc. –, para além da totalidade convencionalizada como texto, tornar-se-ia fracassável. Na tentativa de transpor os limites desse conjunto significativo como texto, já se estaria constituindo outro texto, com outras articulações internas, ainda em linguagem.

A resultante de tal ponto de vista é que tais objetos e sujeitos não preexistem à análise ou ao texto que os apresenta/constrói. A noção de objeto, por exemplo, que tem sido hipostasiada como elemento fora da linguagem, como uma espécie de *relata* ou dado puro ou, até mesmo, como produto da consciência, é tratada pela semiótica como resultante de um ponto de vista, ou melhor, como produto de uma análise que a

<sup>3</sup> Cf. KIRKHAM, R. *Teorias da verdade*. São Leopoldo: Unisinos, 2003; PRESTON, A. *Analytic Philosophy: The History of na Illusion*. New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

transforma em algo analisável ou, se preferir, em classe.<sup>4</sup> Isso quer dizer, então, que as noções de sujeito, mundo, referente e objeto não estão isentas das estruturas da linguagem que as organizam e, neste caso específico como veremos, das estruturas operativas da enunciação.

Ora, diante desse percurso até aqui construído, em que medida essa tomada de posição revira – no sentido mesmo da *linguistic turn* proposta na filosofia – o sentido construído pela tradição onto-metafísica e idealista transcendental no que diz respeito à produção do conhecimento? É justamente nesse nível de pertinência que a entrada da enunciação é salutar, pois, para o que está em pauta, ela seria uma instância *meta* reconstruída com propósitos de evidenciar que cada linguagem, seja ela filosófica ou científica, comporta o lugar da sua própria veridicção. Sim, isso já foi dito por Greimas. Então, qual acontecimento ou assomo teórico rege esse pequeno ensaio? Que, postas em uma sintagmática, enunciação e epistemologia podem contribuir para um empório teórico ainda frutífero. Algumas questões precisam ser ruminadas como é o caso das estratégias enunciativas de um suposto sujeito lógico constituidor de sentido e que repeti-las é um exercício que pode aclarar algo de diferente, pois como diz Manoel de Barros “repetir, repetir – até ficar diferente”.

Os passos orientadores desse ensaio estão em problematizar a enunciação do ponto de vista a jusante e, por consequência, pôr em pauta as condições de possibilidade de constituição do sentido, especificamente, da atividade científica a partir da noção de sujeito lógico. As operações enunciativas, compreendidas no nível de significação aqui proposto, mostram que a subjetividade e a objetividade, o enunciador e enunciatário, os actantes e as coordenadas espaço-temporais de qualquer microuniverso semântico também são postos no próprio ato enunciativo. É na manifestação desse ato que se deixam aparecer as

<sup>4</sup> Cf. Hjelmslev (1975) em seu Prolegômenos a uma teoria da linguagem demonstra que toda e qualquer descrição de um objeto seria por meio da submissão de uma classe a uma análise que se dá através das dependências homogêneas de outros objetos (componentes) em relação a ele (classe) e entre elas reciprocamente. Esses componentes tornar-se-iam homogêneamente dependentes da classe e deles mesmos reciprocamente.

instâncias geradoras que são recuperadas somente por pressuposição. Essa é a condição de possibilidade de dar conta do sentido e de estar em coerência com o princípio de imanência. Assim, pensar a enunciação sob esses termos permite-nos apontar para o lugar da competência da atividade científica e mostrar que ela é relativa ao jogo imanente da sua própria atividade de significante.

Para a constituição dessa visada, primeiramente, pode-se tratar a enunciação como um ato que “tem por efeito produzir a semiose” (GREIMAS; COUTÉS, 1979, p. 147). Podemos entender a atividade científica como uma semiose, cuja atividade pode ser entendida da seguinte forma:

operação que, ao instaurar uma relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a do conteúdo (na terminologia de Hjelmslev) – ou entre o significante e o significado (F. de Saussure) – produz signos: nesse sentido qualquer ato de linguagem, por exemplo, implica uma semiose. Esse termo é sinônimo de função semiótica (GREIMAS, 1979, p. 408).

Com vistas a esse procedimento de transposição, a atividade científica é estabelecida aqui como uma semiose especial e, como tal, é também produtora de signos e apresenta-se como uma atividade de linguagem. Todavia, diferentemente das línguas naturais que também são semioses, a semiose científica é metodologicamente orientada e produz uma forma semiótica distinta da língua natural.

Já pelo conceito de ato podemos entendê-lo como a constituição de um estado, cuja forma de representação modal seria o “fazer ser”. É ainda possível lançar dois pontos de vista sobre o ato, um que foca no “acontecimento”, elemento constituinte da trama narrativa, e o outro ponto de vista que entende que o próprio discurso constitui o ato. É dessa segunda acepção que tentarei tirar proveito, na medida em que a semiose científica consta como um ato bastante específico.

A constituição modal “fazer-ser” agrega dois predicados em relação hipotáxica, cuja relação sintática, como se vê, terá a forma de

dois enunciados – um enunciado do fazer e um enunciado de estado. Há também uma relação de determinação em que os dois termos estão localizados em dois lugares distintos de derivação. É dessa forma que o “fazer” rege ou determina o “ser” que está na posição de objeto do fazer. Chamo a atenção, especificamente, para o agir como um ato que pressupõe a existência de um sujeito que se identifica com a modalidade do “fazer”, produzindo um estado juntivo (que pode estar ou não em sincretismo com o sujeito do fazer). Diante dessas articulações, pode-se pressupor que o agir corresponda à performance e, ao mesmo tempo, pressupõe uma competência modal entendida como a potencialidade do fazer.

Dadas as condições gerais do ato, pode-se falar de um *fazer* mais específico, a saber, o ato de linguagem. O ato de linguagem pode ser entendido sob três pontos de vistas: como um “fazer-saber”, um “fazer-ser” e um “fazer-fazer”. O “fazer-saber” tem como conteúdo um fazer que põe em conjunção o sujeito-enunciatório com um objeto do saber. Por meio do ato de transmissão do objeto do saber pode-se recuperar por pressuposição as condições semióticas que asseguram essa transmissão. Essa modalização pressupõe, portanto, a participação tanto do enunciatário quanto do enunciário para a existência dessa semiótica. Essa semiótica é, simultaneamente, sistema e processo e resulta na emergência tanto da forma quanto da substância semiótica. Portanto, o ato de linguagem no sentido de “fazer-saber” não se instaura *ex nihilo*, pois pressupõe, ao menos, uma estrutura de significação já minimamente organizada.

Já o ato de linguagem enquanto “fazer-ser” se identifica com aquilo que chamamos de semiose. Em seu aspecto cognitivo é a significação, ou seja, a produção e a apreensão das diferenças significativas.

Como um fazer-ser, a semiose pode ser entendida como uma operação de produção de signos, instauradora de uma relação de pressuposição recíproca entre forma da expressão e forma do conteúdo, inclusive nos dois polos da enunciação. Dado o nível de pertinência que queremos analisar, que no caso é a semiose científica, podemos postular que a semiose configura-se como:

## 1. Ato criador de novas estruturas de significação

Se podemos entendê-la como um ato criador, então podemos dizer, como consequência de que um suposto realismo epistêmico (conhecido também como posição externalista) que hipostasia objetos externos à linguagem, que fatos brutos nada mais são do que efeitos de uma semiose que articula a seu modo expressão e conteúdo.

Mas se pensarmos que esse mesmo ato pressupõe uma instância enunciante, então a enunciação pode ser operada como um mecanismo de pressuposição entendida como:

2. Instância que nos revela as operações enunciativas de uma dado sujeito lógico que põe em presença um dado conjunto significante.

A noção de conjunto significante proposta aqui não está filiada à tradição epistêmica pautada no paradigma da verdade ou de um referente extralinguístico. Essa tradição tem como características apagar e negar qualquer marca da enunciação no enunciado. Assim, em se tratando da enunciação, o que está em foco não é exatamente esse conjunto significante e a consequente estruturação de sua autonomia dada pelas suas redes de relações internas. O que se quer pôr em questão é o sujeito lógico, lugar de instanciação da enunciação (ou instância discursiva), cuja asserção “faz ser” ou “torna presente” esse conjunto significante.

Sob essa orientação, entendemos que a enunciação não é propriamente o ato de linguagem, mas é uma propriedade específica da linguagem de manifestar e explicitar a sua própria atividade. Por isso, ela é uma *meta* instância pressuposta cujas estratégias podem ser postas em evidência. Além disso, ela consta como uma instância esvaziada, o que a torna bastante operacional.

Assim, sob o ponto de vista imanente da linguagem, já são bem evidentes as incongruências de se recorrer a um referente externo ou a uma *consciência* sem uma linguagem que a articule.<sup>5</sup> É preciso,

<sup>5</sup> Sobre essa questão o trabalho de Waldir Bevidas (2015) consta como uma grande referência.

portanto, (re)pensar os objetos (filosófico-científicos) enunciados, seja por uma enunciação enunciada (actantes, espaços e tempos do ato de enunciação representados no enunciado) seja por uma tipologia das instâncias da enunciação (observadores, narradores, actantes etc.). Numa palavra, se há enunciação, é porque há sujeito.

A concepção desse sujeito não é propriamente a de um sujeito de carne e osso, marcado por suas experiências empíricas, mas de um sujeito que se inscreve no enunciado por debreagens e estratégias abstracionantes que estão para além de uma simples experiência dos dados sensoriais, o que se manifesta, portanto, como um movimento de deslocamento do vivido. Isso quer dizer que esse sujeito está mais para um sujeito lógico, uma posição construída para se enunciar. Dessa forma, do ponto de vista da produção, o sujeito da enunciação se expressa na apresentação das modalidades de sua posição em relação ao enunciado ou ao objeto-linguagem.

No entanto, para efeito de experimento, lancemos foco no sujeito de uma suposta semiose científica, aquela em que a articulação entre a forma da expressão e a forma do conteúdo já estão estabilizadas por uma atividade metalinguística, por operações de transcodificação do sentido via significação metodologicamente orientada. Qual é o produto desse experimento, então? Será o de que toda e qualquer teoria constrói seus axiomas, teoremas e produz seus enunciados de estado ou proposições, mas, concomitante a esses enunciados, há a constituição de um sujeito lógico (ou epistêmico).

É necessária uma competência semiótica específica para enunciar, na medida em que as proposições não estão sob a orientação das segmentações da língua natural, mas de uma outra articulação sistematicamente orientada.<sup>6</sup> Tal competência semiótica não se restringe às atividades de um sujeito falante constituidor do *sentido comum* que assegura, como competente que é, a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua ou das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de um discurso qualquer. Ao ampliarmos o

<sup>6</sup> Todavia, sabemos que a influência das categorias semânticas das línguas naturais deformam a todo instante as segmentações da linguagem científica.

escopo para a constituição de uma semiose científica, pode-se postular a constituição de um lugar teórico enunciativo adequado para se operar, um lugar adequado constituidor de um sujeito lógico.

A partir desse sujeito é mister perceber a instauração de um lugar teórico operador de procedimentos para a constituição do sentido. É uma instância abstrata tão somente porque só temos acesso a seu simulacro, reconstituindo a partir do que é efetivamente manifestado em ato através das estratégias de enunciação. Porém, esse lugar deve ser entendido como uma instância adequada com vistas a *fazer o sentido ser*. Com efeito, podemos dizer que esse sujeito é a resultante de uma série de mecanismos enunciativos adequados à semiose que se quer constituir. Assim, esse “sujeito” lógico reúne e opera, enquanto instância de operacionalização, os dois planos de uma linguagem de uma dada semiose e estabelece as diretrizes teórico-metodológicas de um determinado saber, erigindo, por consequência, um conjunto significante passível de análise. No próprio ato ou operação semiótica, instauram-se, portanto, as dimensões que constroem a presentificação do objeto, todo o estatuto veridictório do objeto e, é claro, a dimensão do sujeito do conhecimento (sujeito da enunciação). Esse ato de linguagem estabilizado, como é o caso de uma semiose científica, irá manifestar esse lugar de operacionalidade que, como assevera Bertrand (2003, p. 82) “[...] é uma posição pura e simples. Instância teórica de que nada se sabe no início, esse sujeito constrói pouco a pouco, ao longo do discurso, sua espessura semântica”.

Dessa forma, de maneira mais arregimentada pode-se dizer hipoteticamente que

- α) toda e qualquer semiose científica constitui uma instância enunciativa adequada à operacionalização dos dados em relação ao conjunto significante construído.

Essa instância teórica constitui e seleciona os semas adequados para elaboração de um microuniverso semântico que vai ganhando espessura semântica e precisa ser coerentemente construído.

Cabe à semiótica a tarefa de sistematizar esses lugares teóricos e as estratégias enunciativas dessas semioses científicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEIVIDAS, W. *A teoria semiótica como epistemologia imanente: uma terceira via do conhecimento*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Edusp: Cultrix, 1976.
- GREIMAS, A. J. *A enunciação: uma proposta epistemológica*, 1974. Disponível em: <http://semiotica.fflch.usp.br/sites/semiotica.fflch.usp.br/files/u45/enunciacao-Greimas.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2018.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- HJLEMSLEV, L. *Ensaio linguísticos*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1991.
- HJLEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- KANT, I. *Crítica da razão pura*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção os pensadores).
- KIRKHAM, R. *Teorias da verdade*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003.

# UMA REFLEXÃO SOBRE A INTERSECÇÃO DOS CONCEITOS DE TRADUÇÃO E TRANSCODIFICAÇÃO NO *DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA*<sup>7</sup>

Marilde Alves da Silva

## Introdução

O *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS; COURTÉ, 2008) apresenta os verbetes “tradução” e “transcodificação”, que, aparentemente, circunscrevem o mesmo fazer: a transposição de uma semiótica a outra. Com o objetivo de verificar os campos de atuação de cada conceito, iniciamos pelo exame individual deles, fundamentados por Greimas e Courtés (2008) e Hjelmslev (2009). Após análise, observou-se que a “tradução” está inserida na dimensão cognitiva e pode ser compreendida como uma função, cujos funtivos são dois fazeres: produtivo e interpretativo. Por sua vez, a “transcodificação” estaria situada na dimensão pragmática, pois seria a operação que realiza a mediação entre o fazer interpretativo e o produtivo. Tal proposta é apresentada no primeiro tópico, no qual desenvolvemos algumas reflexões sobre os referidos verbetes.

No entanto, é importante ressaltar que ambos os conceitos, tradução e transcodificação, já aparecem em obras anteriores. Por exemplo, o conceito de tradução surge em *Semântica estrutural* em oposição ao de transposição. Neste, uma língua natural pode manifestar-se por um

ou mais significantes, quando considerada como significado. Porém, quando entendida como *conjunto significante*, a língua natural “pode ser transposta e realizada numa ordem sensorial diferente”. Em direção contrária, temos a tradução, ou seja, “todo conjunto significante de uma natureza diferente daquela da língua natural pode ser traduzido, com maior ou menor exatidão, numa língua natural qualquer” (GREIMAS, 1976, p. 20), ou seja, o conceito de tradução se limita à passagem de uma linguagem diferente da língua natural para uma língua natural, enquanto a transposição seria a passagem de uma língua natural para outra linguagem, diferente da língua natural.

Em *Sobre o sentido*, Greimas retoma o conceito de transposição associando-o à significação, enquanto relaciona o sentido à “possibilidade de transcodificação”. Por sua vez, no *Dicionário de Semiótica*, o conceito de transposição não integra os seus verbetes, mas surge, de forma implícita, na descrição de tradução (passagem, texto partida/texto chegada) e, de forma explícita, no verbe “transcodificação”. Nossa reflexão, como já mencionado, parte dessa obra (*Dicionário de Semiótica*), que de alguma forma concentra as reflexões de obras anteriores.

## Tradução e transcodificação

Iniciamos esta seção com a discussão do verbe “tradução” do *Dicionário de Semiótica* (2008), em seguida abordaremos o de “transcodificação”. Para fins de organização, separamos os cinco itens que compõem o primeiro verbe para discuti-los separadamente. Vejamos a primeira concepção de tradução:

1 - Entende-se por **tradução** a atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508).

Nessa acepção, há dois pontos que merecem atenção: a) tradução como atividade cognitiva e b) a noção de equivalência. O primeiro estabelece uma relação entre tradução e a dimensão do saber (cognitiva),

que implica “assunção das ações pragmáticas pelo saber”, por isso, segundo Greimas e Courtés (2008), ela é hierarquicamente superior à dimensão pragmática. Ainda segundo os autores, a dimensão cognitiva desenvolve o seu próprio nível de atividades, tais como o *fazer cognitivo*, o *sujeito cognitivo* e a *sanção cognitiva*.

Em síntese, o sujeito cognitivo, ao nível actancial, é responsável por mediar a comunicação entre enunciatário e enunciador, que, por sua vez, instala o sujeito cognitivo no discurso e o dota de um saber. Ao nível actorial, o sujeito cognitivo pode sincretizar o sujeito pragmático. Quando não ocorre o sincretismo, surge o informador ou observador. A sanção cognitiva relaciona-se ao reconhecimento ou punição pela execução de uma *performance*.

Pelo exposto, entendemos que a tradução se aproxima do *fazer cognitivo*. Este “corresponde a uma transformação”, que coloca sujeito e objeto em relação disjuntiva ou conjuntiva com o saber. Logo, os estados resultantes dessa transformação, quando resultam do jogo entre ser e parecer, articulam-se com as modalidades veridictórias (verdadeiro/falso/segredo/mentiroso). Além disso, se o *fazer cognitivo* se refere à “transmissão” do objeto saber, essa transferência é “modalizada do ponto de vista veridictório: tendo em vista o eixo do destinador/destinatário, ter-se-á respectivamente o fazer persuasivo e o fazer interpretativo” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 65).

Quanto ao segundo ponto, observa-se que a noção de equivalência se articula com a noção de valor, pois comporta a ideia de “ter valor igual”. No entanto, Zilberberg (2011, p. 291) considera o conceito de valor desconcertante, pois “tão logo afirmamos sua centralidade, o conceito se camufla e se dispersa”. Para explicar tal afirmação, lembra que Saussure identifica o valor com a diferença, enquanto “Hjelmslev ignora o termo e a negatividade inata que Saussure lhe imputa”. Por sua vez, Greimas situa o valor ao nível narrativo, tanto na busca do objeto-valor por um sujeito quanto de sua constituição pela cultura. A partir dessas flutuações da acepção de *valor*, o autor de *Elementos de semiótica tensiva* propõe:

- (i) no plano do conteúdo, um valor é analisável-definível como intersecção de duas valências distintas, uma intensiva e outra extensiva;

(ii) delinea-se um paradigma que, até segunda ordem, distingue entre valores de absoluto, que visam à exclusividade, e valores de universo, simetricamente inversos aos precedentes, que visam à difusão; nesse último caso, com prioridade da mistura e, no primeiro, com primazia da triagem (ZILBERBRG, 2011, p. 291).

Por esse prisma, a noção de equivalência proposta no primeiro item nos parece problemática, pois, se tomarmos como exemplo os termos “fêmea” e “mulher”, é possível afirmar que, embora se refiram ao “ser feminino”, eles não podem ser compreendidos como sinônimos perfeitos, visto que o primeiro termo comporta valores intensos, tendo em vista compreender também a noção de “sedução” e de “lascívia”, ausentes no termo “mulher”, que, em relação ao primeiro, comportaria valores extensos.

Se pensarmos na tradução interlingual,<sup>8</sup> deparamo-nos com novas questões, como a cultura. Por exemplo, na versão italiana do livro *Os argonautas*, de Maggie Nelson, editado pela Autêntica, a passagem “Mi piaceva giocare al Soldatino caduto perché mi dava il tempo di studiare il viso di tuo figlio nel mutismo del riposo” foi traduzida para o português da seguinte maneira “Eu gostava de Soldadinho Morto porque me dava tempo para aprender o rosto de seu filho quando quieto, em silêncio”. Destacamos os termos “studiare” e “aprender” que, segundo o conceito de equivalência, deveriam expressar o mesmo valor, no entanto, nesse contexto, o verbo “studiare” estaria mais próximo de examinar ou observar, pois indica um processo, logo apresentaria um andamento mais lento em relação ao emprego de “aprender”, que sinaliza para a conclusão do processo. Ainda se observa que, na tradução para o português, foi omitido o verbo “giocare” que indica jogar ou brincar de “soldadinho morto”, cuja inserção na tradução bra-

<sup>8</sup> Jakobson, em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, de 1959, distingue três formas de interpretação de um signo verbal: “1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua. 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JAKOBSON, 2007, p. 63).

sileira auxiliaria o leitor a identificar “soldadinho morto” como uma brincadeira. O que tentamos ressaltar é que, se a equivalência é possível, ela não se aplica a todos os casos.

Passemos ao exame do segundo item desse verbete.

2 - A traduzibilidade surge como uma das propriedades fundamentais dos sistemas semióticos e como o próprio fundamento da abordagem semântica: entre o juízo existencial “há sentido” e a possibilidade de dizer alguma coisa a seu respeito intercala-se, com efeito, a tradução; “falar do sentido” é ao mesmo tempo traduzir e produzir significação (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508).

Este item coloca em xeque a noção de intraduzibilidade atribuído ao texto poético, pois, como a traduzibilidade passa a ser uma característica dos sistemas semióticos, exclui a possibilidade de sistemas não traduzíveis. Nessa linha, a tradução não é nem uma técnica nem um produto (resultado de uma técnica), mas uma mediação entre o sentido e o poder falar dele. Por isso, entendemos que ela se relaciona à dimensão do saber (cognitiva), já proposto no item anterior.

Vejamos o que é proposto no terceiro item do verbete *tradução*.

3 - Em geral se reconhece às línguas naturais um estatuto privilegiado em relação às demais semióticas, pelo fato de somente elas serem suscetíveis de servir como línguas de chegada, no processamento da tradução, a todas as outras semióticas, ao passo que o contrário só raramente é possível. Assim, dir-se-á que as línguas naturais são macrossemióticas, nas quais se traduzem essas outras macrossemióticas que são os mundos naturais, bem como, aliás, as semióticas construídas a partir dos mundos naturais. Por outro lado, as línguas naturais, além de traduzirem entre si, fornecem igualmente o material necessário às construções metalinguísticas que permitem falar delas mesmas (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508).

As línguas naturais, segundo o terceiro ponto, destacam-se de outras semióticas por servirem como “línguas de chegada”. Essa noção

se associa à de “língua de partida”, ou seja, em qualquer tradução há uma transposição de um texto, língua ou semiótica denominada “de partida” por ser o elemento que será transposto a outro texto, língua ou semiótica denominada “de chegada”. Logo, se todos os sistemas são traduzíveis, como sugere o segundo item, as línguas naturais seriam as mais adequadas para essa mediação entre o sentido e poder falar dele. Além disso, ela é capaz de traduzir a si mesma (caso de tradução intralingual), de fornecer material para metalinguagem (o PGS seria um exemplo de metalinguagem) e de traduzir macrossemióticas do mundo natural ou construídas a partir dele.

Para exemplificar esse último ponto, podemos citar o capítulo inicial de *O evangelho segundo Jesus Cristo* do Nobel Saramago. Nele, o autor opera uma tradução de uma semiótica plástica para uma língua natural por meio da descrição de uma gravura de Albrecht Dürer, “A crucificação de Cristo”,<sup>9</sup> conforme podemos observar no trecho a seguir.

Tal como José de Arimateia, também esconde com o corpo o pé desta outra árvore que, lá em cima, no lugar dos ninhos, levanta ao ar um segundo homem nu, atado e pregado como o primeiro, mas este é de cabelos lisos, deixa pender a cabeça para olhar, se ainda pode, o chão, e a sua cara, magra e esquelética, dá pena, ao contrário do ladrão do outro lado, que mesmo no transe final, de sofrimento agônico, ainda tem valor para mostrar-nos um rosto que facilmente imaginamos rubicundo, corria-lhe bem a vida quando roubava, não obstante a falta que fazem as cores aqui. Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, retíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza (SARAMAGO, 1991, p. 3-5).

Ao analisar o referido capítulo, Cortina (2003) observa que o enunciador realiza uma “leitura descritiva” da gravura de Dürer sem se

<sup>9</sup> Disponível em [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=154251001&objectId=1349877&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=154251001&objectId=1349877&partId=1)

eximir de comentá-la criticamente. Por sua vez, Leite Junior (2020) retoma essa discussão a partir da *écfrase*, figura de linguagem que diz respeito à descrição, em âmbito dos estudos semióticos. De acordo com o ensaísta, essa figura contempla “uma preciosa conexão isotópica que reúne metalinguagem e trabalho”, de modo que “para ressaltar a singularidade desse trabalho é que se põe em discurso a metalinguagem, na forma de ‘tradução’ ou, mais acertadamente, interpretação de um produto semiótico-visual por uma produção semiótico-verbal colocada em curso”.

Ainda segundo o autor, isso é possível porque a *écfrase* ganhou, ao longo do tempo, estatuto discursivo, de maneira a alcançar sua “alforria” pela figuratividade, “que não se reduz a simples ornamento”. Assim, entendemos que, embora Cortina (2003) não tenha falado em “tradução” ou tenha feito uma aproximação entre “leitura descritiva” e tradução, a exemplo de Leite Junior, que coloca a metalinguagem no âmbito da “tradução”, vemos nessa “leitura descritiva” uma operação de tradução realizada pelo enunciador, que utiliza a *écfrase* como operador da transposição do texto de origem (gravura) para o texto de chegada (texto verbal).

De modo semelhante, entendemos que a gravura de Dürer opera uma tradução do plano verbal para o imagético a partir da leitura do evangelho de Lucas,<sup>10</sup> tendo em vista que somente no livro desse evangelista há a informação sobre defesa de Jesus por um dos ladrões, o que lhe garantiu o epíteto de “bom ladrão”, retomado no texto saramaguiano.

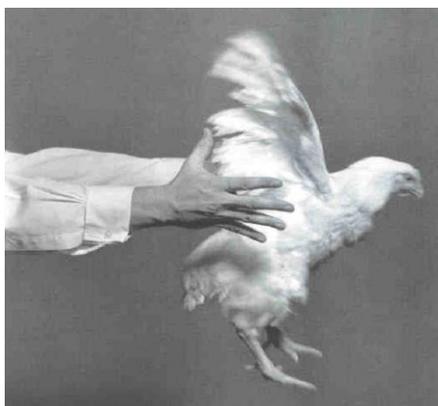
Passemos ao exame do quarto item do verbete *tradução*.

<sup>10</sup> Para essa referência foi utilizado a *Bíblia Sagrada* da edição Vozes, publicada em 2005. Tradução de Mateus Hoepers (novo testamento). Em Mateus 27, 44 há a seguinte informação: “Do mesmo modo os bandidos que com ele tinham sido crucificados o insultavam.”. Em Marcos, 15, 32 temos: “também os que forma crucificados com ele o insultavam”. Somente em Lucas 23, 40-42 encontramos a fala defensiva de um dos crucificados: “O outro, porém, o repreendeu, dizendo: ‘Nem tu, que estás sofrendo a mesma condenação, teme a Deus? Nós sofremos com justiça porque recebemos o castigo merecido pelo que fizemos, mas este não fez mal’”.

4 - Mesmo sendo válidas quanto a seu princípio, tais considerações levaram, entretanto, a hispostasiar as línguas naturais e a afirmar, por vezes, de maneira mais ou menos explícita, que, se eram as línguas naturais que forneciam os significados, estes eram, de fato, significados de outras semióticas, as quais não eram senão puros significantes (o mundo, a pintura, por exemplo, só significariam enquanto verbalizáveis). O reconhecimento do estatuto privilegiado das línguas naturais não autoriza sua reificação como lugares do “sentido construído” a significação é, primeiramente, uma atividade (ou uma operação de tradução) antes de ser resultado (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508-509).

Esse quarto item questiona a primazia dada às línguas naturais porque alguns posicionamentos tendiam a reduzir as outras semióticas a significantes das línguas naturais que “forneceriam” o significado para esses significantes, ou seja, as línguas naturais seriam o lugar do “sentido construído”, de modo que a significação passaria a ser compreendida como resultado, não como uma atividade. Vejamos a próxima figura.

Figura 1 – Ditado Popular em imagem



Fonte: Ballardín; Zocchio, 1999, p. 47-48.

Pela lógica da primazia das línguas naturais, essa semiótica planar<sup>11</sup> seria apenas um significante, pois ainda não teria passado pelo crivo de leitura ou tradução de uma língua natural. No entanto, quando nos propomos a realizar uma leitura interpretativa, observa-se que a imagem é composta por duas figuras: mãos e ave. As mãos, dispostas na horizontalidade – abertas e separadas –, ocupam a metade esquerda da imagem. Na metade direita, entre essas mãos, encontramos uma ave com asas abertas, também na horizontalidade, portanto longe do pavimento. A organização dessas figuras sugere a libertação de uma ave em um espaço não determinado. Esse seria o significado literal da imagem, embora válido, não dá conta da significação desse texto, pois não considera outros elementos, como o título da reportagem, que exerce a função<sup>12</sup> de fixação,<sup>13</sup> ou os conotadores presentes na imagem. Sem esses elementos, segundo Barthes (1991), a significação é difusa, compreendendo outras leituras.

Ao integrarmos o título da reportagem (“25 ditados populares traduzidos em imagens”<sup>14</sup>) a essa primeira leitura, observa-se uma fixação da significação da imagem, que passa a ser percebida como representação imagética de um ditado popular. Por isso, é possível reconhecer na figura os conotadores<sup>15</sup> de “soltar” (figura das mãos) e “franga” (figura da ave), perfazendo a expressão “soltar a franga”, que, partindo da ideia de libertação do galináceo, se refere à mudança de comportamento de um indivíduo, que passa a assumir atitudes e trejeitos não convencionais, ou seja, quando um sujeito masculino passa

<sup>11</sup> Em semiótica visual, conforme o *Dicionário de Semiótica* (2008, p.254), a imagem “é considerada uma unidade de manifestação autossuficiente, como um todo de significação, capaz de ser submetido à análise”. Mas, entre as semióticas visuais há uma que se destaca “pelo emprego de um significante bidimensional”, recebendo a denominação de semiótica planar.

<sup>12</sup> Alertamos para o fato de o uso do termo “função”, em Barthes, ser essencialmente diferente do uso feito por Hjelmslev, que a concebe como “uma dependência que preenche as condições de uma análise” (HJELMSLEV, 2009, p. 39).

<sup>13</sup> Barthes (1991) concebe a fixação como um controle, ou seja, ela limita o poder de projeção das imagens fixando um sentido.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/25-ditados-populares-traduzidos-em-imagens/>

<sup>15</sup> Conotadores, segundo Hjelmslev, são os significantes da conotação. Portanto, são os elementos que ajudam a construir a conotação.

a assumir comportamento atribuído ao universo feminino, como podemos observar no *Caldas Aulete online*,<sup>16</sup> que apresenta para tal expressão (soltar a franga) as seguintes possibilidades de leitura:

1 Joc. Pop. Desinibir-se, perder o acanhamento.

2 Gesticular (um homem) com gestos afetados, mais típicos de uma mulher; comportar-se (homem) como homossexual, afeminado.

Pelo exposto, vimos que a significação desse texto depende da articulação dos elementos presentes no texto imagético e do título da reportagem, portanto, ela não é preconcebida, mas construída.

Passemos ao quinto item do verbete *tradução*:

5 - É na qualidade de atividade semiótica que a tradução pode ser decomposta em fazer interpretativo do texto *a quo*, de um lado, e em um fazer produtor do texto *ad quem*, de outro. A distinção dessas duas fases permite assim compreender como a interpretação do texto *a quo* (ou análise implícita ou explícita desse texto) pode desembocar seja na construção de uma metalinguagem que procura explicá-lo, seja na produção (no sentido forte do termo) do texto *ad quem*, mais ou menos equivalente – uma decorrência da não-adequação dos dois universos figurativos – ao primeiro (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 508-509).

As questões abordadas nesses quatro primeiros itens funcionam como uma espécie de introdução à reflexão que se fará no quinto item, que aborda a tradução do ponto de vista semiótico. Segundo os autores, a tradução pode ser dividida em dois fazeres: um interpretativo, no âmbito do enunciatário, e outro produtivo, no âmbito do enunciador. O primeiro corresponde a uma das formas do *fazer cognitivo*, já mencionado quando abordamos o primeiro item do verbete *tradução*.

<sup>16</sup> Verbetes Franga: <http://www.aulete.com.br/franga>

É importante lembrar que essa atividade cognitiva poderia ser compreendida como uma *transformação* ou fazer referência a uma “transmissão do objeto saber”. É nessa última acepção que ela aparece no quinto item. Além disso, é preciso observar que, no âmbito do nível narrativo, ela foi associada ao eixo destinador/destinatário, que comporta o fazer persuasivo e o fazer interpretativo. No entanto, ao nível discursivo, o fazer interpretativo passa a ser atribuído ao enunciatário, enquanto ao enunciador corresponde o fazer produtivo. Assim, nessa direção, o fazer interpretativo “consiste na convocação, pelo enunciatário, das modalidades necessárias à aceitação das propostas-contra-tuais que ele recebe” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 269), ou seja, para a aceitação de uma proposta deve-se avaliar seu *parecer verdadeiro*, por isso os autores apontam a veridicção como quadro no qual se desenvolve o fazer interpretativo, pois, de modo geral, a preocupação da veridicção<sup>17</sup> é o dizer-verdadeiro.

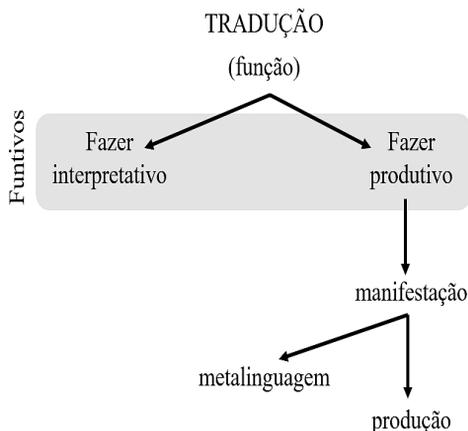
Ao se considerar a enunciação, observa-se que é a atividade do fazer interpretativo que possibilita o fazer produtivo, de maneira que este pode manifestar-se como metalinguagem, a exemplo do conceito semiótico de junção,<sup>18</sup> o qual se refere à relação conjuntiva ou disjuntiva entre um sujeito e um objeto-valor. Também há a possibilidade de ele manifestar-se como produto, ou seja, como texto de chegada, mantendo “mais ou menos” uma equivalência com o texto de origem. Vale observar que os autores reforçam a noção de “relatividade” da equivalência, em virtude da “não-adequação dos dois universos figurativos”. Logo, não mais se propõe a equivalência total, mas uma equivalência “aproximada”.

<sup>17</sup> Em síntese, a veridicção preocupa-se com o parecer verdadeiro dos discursos. Assim, em semiótica, para se definir um discurso como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto devem-se observar as articulações entre /ser/ e /parecer/ e seus subcontrários. Logo, se há coincidência entre ser e parecer teremos um discurso verdadeiro, no entanto a não coincidência pode favorecer o segredo (ser+não-parecer), a mentira (parecer+não-ser) ou a falsidade (não-parecer+não-ser).

<sup>18</sup> A junção integra os enunciados de estado que estabelecem entre o sujeito (de estado) e o objeto uma relação transitiva, manifestada ora pelo estado conjuntivo, quando há a conjunção entre sujeito e objeto, ora pelo estado disjuntivo, quando ocorre a disjunção entre sujeito e objeto.

Em vista do exposto, pelo escopo semiótico, ao nível da enunciação, a tradução seria uma função,<sup>19</sup> em termos hjelmslevianos, cujos funtivos seriam o fazer interpretativo e o fazer produtivo, que, por sua vez, pode manifestar-se como metalinguagem ou produção de texto, como pode ser visualizado na figura abaixo:

Figura 2 – A função Tradução



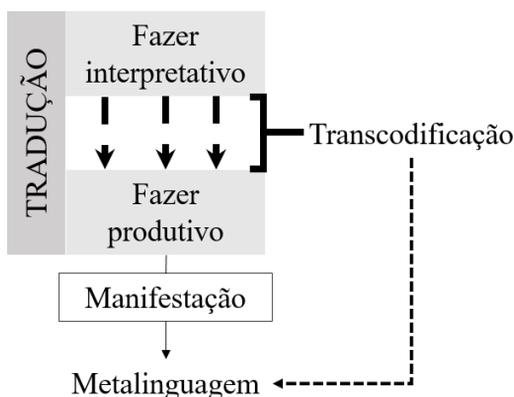
Fonte: elaborada pelo autor a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 509).

O segundo verbete do *Dicionário de Semiótica* que examinamos foi transcodificação. Ele foi definido “como operação (ou conjunto de operações) pela qual um elemento ou conjunto significativo é transposto de um código para outro, de uma linguagem para outra” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 509-510). Por essa definição, ela não se constitui como o transporte, mas como a operação que o viabiliza. Ademais, se essa operação “obedecer a certas regras de construção determinadas, conforme um modelo científico, poderá equivaler, então, a uma metalinguagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 510).

Vale recordar que o fazer interpretativo pode “desembocar na construção de uma metalinguagem”, mas, como vimos, a transcodificação apenas pode chegar à equivalência. Por isso, vemos entre esses

conceitos uma aproximação operatória. Antes, havíamos observado que a tradução poderia ser compreendida como uma função, cujos fúntivos seriam o fazer interpretativo e o fazer produtivo. Também observamos que, por meio de um fazer interpretativo, o fazer produtivo pode construir uma metalinguagem. Nota-se, ainda, que a transcodificação não se define por um fazer produtivo, mas por uma fazer operatório, que permite o transporte de um código a outro. Assim, acreditamos que a operação de transcodificação faça a mediação entre um fazer interpretativo e um fazer produtivo, conforme a figura a seguir

Figura 3 – Tradução e transcodificação



Fonte: elaborada pelo autor a partir de Greimas e Courtés (2008, p. 509-510).

Ademais, por não ser regida por um fazer produtivo, a operação de transcodificação não estaria apta a produzir metalinguagem, embora possa seguir as regras de um modelo científico, que a tornaria equivalente à metalinguagem. Dito de outro modo, a metalinguagem, por situar-se no âmbito do fazer produtivo, resulta de um fazer interpretativo, que sofre mediação da operação de transcodificação. Logo, a transcodificação estaria a serviço do processo tradutório, seja ao nível da metalinguagem seja ao nível do texto produzido.

Para exemplificar a relação entre a função tradução e a operação de transcodificação, tomamos como exemplo os versos iniciais do poema “No meio do caminho” de Drummond que foram transpostos para a linguagem em quadrinhos:

Figura 4 – Drummond em Quadrinhos



Fonte: autor desconhecido.<sup>20</sup>

A transcodificação, de uma linguagem verbal para uma sincrética, articulou o elemento linguístico, sem alteração do texto poético, com o elemento imagético. Assim, na primeira parte da tira temos dois quadrinhos separados por uma larga sarjeta,<sup>21</sup> na qual se encontra a pedra. Essa estrutura consegue manter o efeito de sentido de obstáculo/crise, presente no texto original. No entanto, na segunda parte da tira, a articulação entre imagem e texto promove uma alteração da significação, pois pedra deixa de ser obstáculo para assumir valores de “apoio”, ou seja, é o que promove o abraço. Observa-se que não temos acesso à tradução, mas podemos inferir que para sua realização foi ne-

<sup>20</sup> Imagem encontrada em: <https://br.pinterest.com/pin/247627679486014998/>

<sup>21</sup> É o espaço entre um quadrinho e outro, que também recebe a denominação de calha ou elipse.

cessário um fazer interpretativo e outro produtivo, que resultou na quadrinização dos versos de Drummond.

## Considerações finais

Ao examinar o verbete “tradução” verificamos que, ao ser concebido como uma “atividade cognitiva”, ele se insere nessa dimensão por relacionar-se com a “transmissão do objeto saber”. Além disso, no plano da enunciação, ele contempla tanto um fazer interpretativo quanto um produtivo, o que nos leva a conceber a tradução como uma função, em termos hjelmslevianos, ou seja, uma dependência. Por sua vez, quando nos detivemos no verbete “transcodificação”, percebemos que ele se situa na dimensão pragmática, pois se relaciona com a execução do transporte de uma semiótica a outra. Portanto, é possível observar uma aproximação entre os conceitos, tendo em vista que a dimensão do saber rege a dimensão pragmática, assim, ainda que situados em dimensões diferentes, e talvez por isso, se estabelece entre ambos uma dependência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLARDIN, E.; ZOCCHIO, M. *Pequeno dicionário de expressões idiomáticas*. São Paulo: Salesiano, 1999.

BARTHES, R. *O óbvio e obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

CORTINA, A. Relação entre o verbal e o visual: leitura de uma gravura de Dürer, feita por Saramago. *Significação: revista de cultura audiovisual*. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 30, n. 19, jul. 2003

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.

LEITE JÚNIOR, J. *A écfrase no discurso de Saramago: um percurso da retórica à enunciação (no prelo)*.

ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

SARAMAGO, J. *O evangelho de Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

# OS CONCEITOS DE CONVOCAÇÃO E REEMBREGEM NO LIVRO *SEMIÓTICA DAS PAIXÕES: O PROBLEMA DO “LUGAR” DA ENUNCIÇÃO NO PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO*

*Gustavo Maciel de Oliveira*

*“[...] é frequentemente mais fácil descobrir uma verdade do que atribuir-lhe o lugar que lhe cabe [...]”*

*(Ferdinand de Saussure)*

## **Introdução**

**P**odemos dizer que, ainda nos dias atuais, vivemos um movimento que se acentuou e se delineou de modo mais claro desde a década de 90 no que se refere a um aspecto da teoria semiótica de base greimasiana, ou seja: a busca por se fazer uma semiótica não só do enunciado, mas também da enunciação. Isto se colocava como previsto por Greimas e Courtés (2016, p. 456) desde o *Dicionário de Semiótica*: “A teoria semiótica deve ser mais do que uma teoria do enunciado – como é o caso da gramática gerativa – e mais do que uma semiótica da enunciação. Deve conciliar o que parece à primeira vista inconciliável, integrando-a numa teoria semiótica geral”.

O fato de a Semiótica ter “demorado” a inserir no centro de suas preocupações a temática da enunciação se deu pelos efeitos que tal inserção poderia causar no corpo geral da teoria e em suas bases epistemológicas. À enunciação está relacionada a problemática da subjetividade, e, como afirma Bevidas (1995), a noção de sujeito, a carregar uma série de semantismos milenares, não é tão simples assim de ser inserida e gerida no corpo de uma teoria. Se no princípio a apropriação de Greimas das ideias de Benveniste sobre a subjetividade na linguagem serviu como um grande achado para inserir a enunciação no corpo teórico da Semiótica, com o tempo, porém, a Semiótica teve de ir repensando essas questões, o que se deu a partir da postulação da enunciação como práxis enunciativa (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001).

Nesse contexto, foi a própria temática das paixões que veio suscitar um desdobramento do modelo teórico que então havia sido erigido por Greimas e colaboradores, modelo este chamado de semiótica narrativa ou semiótica *standard*. A publicação do livro *Semiótica das Paixões*, em 1991, foi o grande marco de um gesto que visou estabelecer uma “entrada” no modelo, pela via da reflexão teórica, de questões relativas à tensividade e à dimensão passional do discurso, e onde está expresso pela primeira vez o conceito de práxis enunciativa.

A grande tarefa da obra *Semiótica das Paixões*<sup>22</sup> foi justamente a de buscar como a enunciação se situa no percurso gerativo do sentido, levando-se em conta a tensividade e o universo passional do discurso. O esforço teórico que o livro dispendeu para estabelecer uma melhor relação entre esses pontos teve como empreitada justamente a discussão de termos como “aspectualização”, “reembregem sobre o sujeito tensivo”, “convocação”, “devir”, “tensividade fórica”, “corpo”. Dentre esses conceitos, deter-nos-emos principalmente nos de “convocação” e de “reembregem”, ou, como aparece no livro, *reembregem sobre o sujeito tensivo*, por estarem diretamente ligados à

---

<sup>22</sup> Doravante *SP*.

questão que estamos perseguindo. Antes disso, remontaremos para a alguns pontos levantados pelo filósofo Paul Ricoeur e pelos próprios semioticistas sobre o assunto.

## Dissensões

Greimas e Paul Ricoeur, na década de 80 principalmente, protagonizaram um interessante diálogo sobre suas formas de pensar a narrativa.<sup>23</sup> Seus pontos de vista eram marcados por uma grande diferença, uma vez que, aos olhos do filósofo francês, cuja teoria da narrativa não podia prescindir de uma relação com a temporalidade, a teoria de Greimas era “acrônica”, o que, aos olhos deste último, pelo contrário, era visto como coerente com seu projeto hipotético-dedutivo, uma vez que o semioticista lituano estava a pensar numa narratividade, numa gramática narrativa erigida a partir do imaginário antropológico do homem.

Nesses diálogos em que Paul Ricoeur fez algumas ponderações sobre o modelo greimasiano, um dos pontos levantados, mais nuclear para nossa reflexão, está expresso na entrevista presente em Hénault (1994) e no tomo II do livro *Tempo e Narrativa*: “[...] o modelo de Greimas me parece submetido a uma dupla injunção: lógica por um lado, práxica-pática por outro. Mas só satisfaz à primeira [...]” (RICOEUR, 2012, p. 102). Esse ponto é também registrado em Zilberberg (2006, p. 176), quando este autor remonta às palavras de Paul Ricoeur sobre o fato de haver uma espécie de “suplemento de alma” – ao se considerarem as paixões – na passagem do nível fundamental ao nível narrativo.

Há, já na reflexão do filósofo francês, indícios sobre a questão do lugar que as paixões deveriam ter no percurso gerativo do sentido. Essa crítica levou à necessidade de pensar como, no modelo, estavam

<sup>23</sup> Isso se deu tanto em menções em obras de um à obra do outro, como em forma de debates públicos. Um dos exemplos se encontra registrado em Hénault (1994), em que é transcrito um diálogo de 1989 entre Greimas e Ricoeur justamente sobre a semiótica das paixões.

se distribuindo elementos da ordem do *sensível*, da sensibilidade, o que colocou lado a lado, como veremos de modo mais claro posteriormente neste trabalho, a temática das paixões e a da conversão entre os níveis do percurso gerativo. Landowski (2005), ao fazer memória aos diálogos entre os Greimas e Ricoeur, menciona as colocações deste último:

Mesmo reconhecendo o rigor do modelo elaborado por Greimas, Ricoeur mostra que as passagens previstas entre níveis de profundidade – do lógico ao narrativo, depois do narrativo ao figurativo – não são analisáveis simplesmente em termos de deduções lógicas por meio de uma sintaxe elementar. De fato, indo do mais abstrato ao mais concreto, o “percurso gerativo” incorpora a cada uma de suas etapas novos valores semânticos que não podiam ser dados no começo. Com certeza, como toda axiomática bem construída, a sintaxe elementar do nível inicial basta-se em si mesma; mas como tal, não permite dar conta por simples “conversão” (como, porém, o queria o modelo) do agir dos actantes do relato. Porque longe de ser redutível a uma série de puras operações lógicas do tipo da asserção e da negação, o *fazer antropomórfico* que constitui o motor da intriga adquire seu sentido somente em função de uma *inteligência narrativa* pressuposta, da qual Ricoeur especifica a natureza em termos de “semântica da ação” e de “fenomenologia do padecer”. A essa fenomenologia implicitamente (ou sub-repticiamente) convocada pelo modelo deve-se o fato de que um relato seja em definitivo sempre “mais rico” do que a estrutura lógico-sintática que, em certo sentido, prefigura seu desenvolvimento discursivo (LANDOWSKI, 2005, p. 237).

Landowski (2005, p. 238) também afirma: “Ainda hoje, o debate teórico que foi aberto, em grande medida, graças à intervenção de Ricoeur, não está terminado entre os próprios semioticistas.” Ainda que o texto desse último semioticista já tenha sido publicado há mais de uma década, o fato de o debate não ter ainda terminado realmente se confirma, como se pode ver em um texto mais recente, publicado em 2014, de Denis Bertrand e Verónica Estay-Stange, em que os autores buscam lidar com a questão do percurso gerativo e as novas

contribuições teóricas das semióticas específicas atuais (tensiva, das paixões, sociossemiótica etc.).

Dentro dessa discussão, a semiótica tensiva, desde a década de 80, tem proposto o seu posicionamento e gerado o debate. Desde textos como “Para introduzir o fazer missivo”, Claude Zilberberg pensa a enunciação já a partir do nível profundo da teoria, sendo uma instância de um espaço-tempo “figural” regido por uma categoria reguladora de um fluxo fórico que o próprio Zilberberg, no prosseguimento de seus trabalhos, cunhou de *andamento*. Essas proposições também são assumidas pelo modelo de análise da canção de Luiz Tatit. Ainda outros semioticistas mencionam a questão, como Lopes (1998), que, ao falar do percurso gerativo, assim afirma:

Dizendo isso, nada fazemos senão subscrever a intuição zilberberguiana segundo a qual há todo interesse em situar a enunciação, por hipótese, já nos níveis mais fundamentais do percurso gerativo, e não apenas, como se tem feito classicamente, a partir da conversão das estruturas sêmio-narrativas de superfície em estruturas discursivas. Nem haveria, aliás, como falar-se em espaço-duração-andamento profundos, sem um tal remanejamento do modelo gerativo de Greimas (LOPES, 1998, p. 141).

Ora, toda a discussão em torno do conceito de enunciação parece se dar nesse impasse entre os dois modelos e sobre como a linguagem se relaciona com, digamos, a substância do sentido. Outro autor que também faz menção ao assunto é Fiorin (2017), ao afirmar que é justamente em torno da enunciação que se dá a discussão se há compatibilidade ou não entre o modelo tensivo e o modelo *standard*. De todo modo, como se pode ver, o debate sobre essa possível/impossível compatibilidade continua em voga, bem como ele se relaciona em suma com a temática da enunciação, sobre o lugar que ela deve ocupar na teoria. Todas essas considerações nos apontam para o nosso intuito de discutir o que foi feito no livro *SP*, o que traremos à tona na próxima seção.

## Os conceitos de convocação e de reembreamem

Conhecido é pelos semioticistas o gesto teórico de postulação, no livro *SP*, de uma *tensividade fórica*, ou seja, uma instância aquém do percurso gerativo do sentido, chamada de “precondições da significação”. Dentro desse contexto, para Greimas e Fontanille (1993), o *devoir* da significação se instaura com o advento de uma primeira descontinuação desse contínuo representado por essa instância das precondições, o que se dá a partir do fazer enunciativo, por uma primeira somação seguida da negação de um dos contrários do quadrado semiótico.<sup>24</sup> Esse gesto primordial necessita dessa descontinuação inicial, ou seja, “*para conhecer, é necessário primeiramente negar*” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 38). Estes elementos nos apontam, como se pode ver, para a dimensão discretizante do percurso gerativo do sentido.

A enunciação, que opera essa primeira operação descontinuidadora, é a mesma que possibilitará que o discurso também assuma uma “imagem” de continuidade, ou melhor, de possuir grandezas contínuas, tal como intensidade, por exemplo. Diante disso, e levando essa característica da enunciação, nos perguntamos: como ela pode fazer que essas grandezas de ordem contínua apareçam na superfície do discurso? Os autores indicam que isso só pode ser entendido se se conceber a enunciação como práxis enunciativa a operar um “ir-e-vir” entre os níveis das precondições e do percurso gerativo. No trecho a seguir, os autores explicitam como se dá a “trajetória” do nível profundo ao nível discursivo da teoria:

Com efeito, se, a partir das três modulações do *devoir*, aplica-se a categorização, fazemo-lo seguir então o percurso gerativo e, no universo semio-narrativo, elas são *convertidas* em modalizações; em contrapartida, se, partindo das mesmas modulações, *convocamo-lo* para uma colocação em discurso do processo, elas reaparecem no nível da manifestação como “aspectos”. Essa apresentação oferece, ao mesmo tempo, a vantagem de economia de meios (um só conceito e dois procedimentos muito gerais) e de distinção entre a *conversão*, reservada ao percurso

<sup>24</sup> Tatit (1997, p. 15) formula essa afirmação dizendo que a enunciação constitui a parada da parada de um fluxo que ela própria interrompeu e se encarregou de restabelecer e continuar.

gerativo, e a *convocação enunciativa*, reservada à colocação em discurso tanto das variações da tensividade fórica quanto dos produtos do percurso gerativo próprios do nível semio-narrativo. É preciso notar, todavia, que ela supõe uma representação da economia geral da teoria em três “módulos” ligados por operações: o módulo das precondições, o do semio-narrativo, o do discurso [...] (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 35, grifo do autor).

Se olharmos para este trecho, veremos que está mencionado o termo *convocação*. Esse conceito não se confunde com o de *conversão*, ou melhor, trata de algo de que a conversão entre os níveis do percurso gerativo não trata, que é justamente o fato de o sujeito da enunciação poder convocar, para a superfície discursiva, elementos tanto da tensividade fórica, de ordem contínua, quanto elementos estereotipados do nível semionarrativo, de ordem descontínua. Vejamos como os autores expressam esse pensamento, sem abusarmos demais das citações, mas a bem da clareza de nossa exposição e de acompanhamento do que o livro traz:

A relação entre o nível das precondições, a respeito do contínuo,<sup>25</sup> e o do semionarrativo, a respeito do descontínuo, não pode ser, como já sugerimos, simples relação de conversão; com efeito, se se consideram os dois tipos possíveis de conversão – conversão “horizontal”, ou “transformação”, e conversão “vertical” –, eles operam apenas entre grandezas contínuas [...].

Para passar às estruturas discursivas, em compensação, apelamos para a *convocação*, conjunto de processos que são vistos como manifestando no discurso as grandezas manifestáveis do nível epistemológico ou do nível semionarrativo; essas grandezas são contínuas, para o que diz respeito à tensividade fórica, e descontínuas para o que diz respeito ao semionarrativo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 77).

<sup>25</sup> Há aqui, na edição brasileira, um pequeno erro de tradução, uma vez que aparece a palavra “conteúdo”, quando a palavra que aí deveria aparecer era “contínuo”, não “conteúdo”. Outros pontos problemáticos foram encontrados nessa tradução do livro *Semiótica das Paixões*, por isso escolhemos trabalhar com essa versão acompanhada do original, em francês.

Segundo os autores, a “comunicação” entre os níveis do percurso gerativo é vista como convocação e é somente a partir da discursivização, portanto, que podemos estabelecer o aparecimento de grandezas da tensividade fórica. Tal entendimento se dá porque os autores concebem essa tensividade como pura flutuação, pura continuidade, sendo necessário um ato negador que faça surgir o que é inteligível e significa.

Quanto a esse último ponto, é interessante ver o que é discutido nas seções finais do capítulo sobre a avareza presente no livro *SP*, em seção intitulada “observações sobre a colocação em discurso da avareza”. Os autores fazem a seguinte afirmação sobre a intensidade, a partir do exemplo com a tríade “estima-admiração-veneração”: “para um enunciatário de um discurso em que aparecem sucessivamente essas três paixões, o efeito produzido é de uma intensidade crescente. Mas um exame mais aprofundado revela que a intensidade recobre aqui mudanças estruturais” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 167). Os autores justificam essa colocação afirmando que o efeito de sentido de intensidade crescente é traduzido no discurso dessa forma contínua, mas em verdade ela recobre um superlativo relativo transitivo, um superlativo absoluto transitivo e um superlativo absoluto transitivo e reflexivo, ou seja, ainda segundo os autores, recobre uma alteração de variações quantitativas na estrutura actancial e modal da configuração (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 167)

Em outra parte anterior a esta no livro, os autores já tinham feito a seguinte afirmação: “Isso significa que a intensidade é uma forma discursiva que manifesta grandezas semionarrativas ou tensivas que, em si mesmas, nada têm de ‘intenso’” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 167). O dado que se coloca, e não entraremos no mérito da questão, é que a intensidade ainda continua sendo algo da ordem da discursivização no livro *SP*.

Um outro termo na obra, também ligado ao de convocação e de sua diferenciação do termo conversão, é a expressão *reembregem sobre o sujeito tensivo*. Tal expressão serve para designar uma espécie de volta do sujeito ao sentir minimal, sendo um “ressentir”, uma “nostalgia” em relação à fase anterior à cisão enunciativa primordial. Claramente relacionada ao conceito de “embregem”, a *reembregem* seria um momento em

que o discurso, “voltando” à fase da somação, “traria de volta” elementos da tensividade fôrica, ou seja, do contínuo do nível profundo da teoria:

O efeito de “irrupção” do somático na superfície do discurso, que caracteriza de modo geral a emoção, decorre da *reembregem sobre o sujeito tensivo* que postulamos para justificar a instalação do simulacro passional no discurso: *convocando*, na cadeia discursiva, as modulações do sentir e do devir, a reem-bregem prepara a irrupção somática da emoção; é exatamente nesse momento preciso do percurso passional que o sujeito-que-sente lembra que tem um corpo (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 154-155, grifo do autor).

O termo reem-bregem sobre o sujeito tensivo, portanto, parece ser o que lida com esse fenômeno que está relacionado mais especificamente com elementos da proprioceptividade e da dimensão patêmica mais “violenta” do discurso, daí que a instância do corpo seja instaurada na explicação de tal termo. O corpo, operador da semiose, “irromperia” no discurso por uma reem-bregem originada pela convocação enunciativa e que torna possível a expressão de elementos somáticos relativos à dimensão passional do discurso.

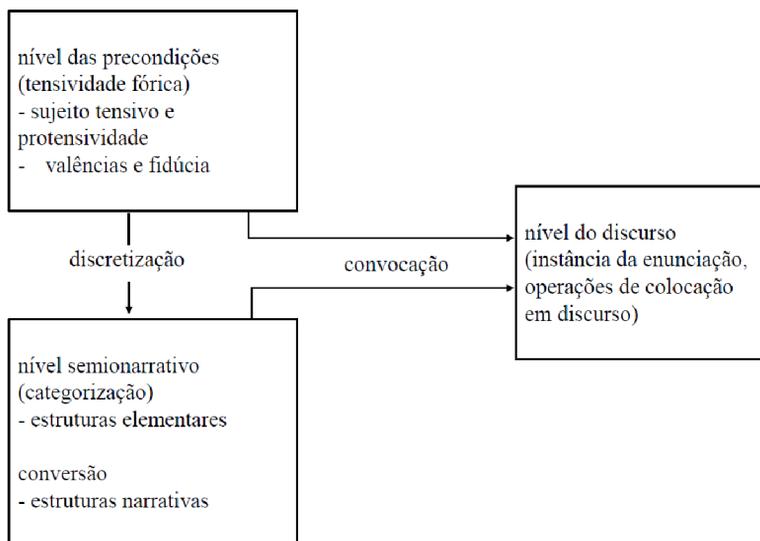
Pensando um pouco no próprio significado de “embregem” no Dicionário de Semiótica, bem como no prefixo “re” que a precede na expressão que está sendo matéria deste nosso comentário, percebemos logo um reforço a esse sentido de volta. Vejamos um trecho em que os autores do dicionário falam de algo relacionado a isso: “a embregem pode ser interpretada, parece-nos, como a denegação do *não-eu* [...], efetuada pelo sujeito da enunciação e que visa ao retorno – impossível – à fonte da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 161). Como se pode ver, a embregem é apresentada como denegação, ou seja, como negação da debregem, esta que já é uma negação, um *não eu*.

Desse modo, ao movimento de divisão em grandezas contínuas e descontínuas operados pela debregem, há a contrapartida da reem-bregem: “poder-se-ia, então, considerar que, em resposta à debregem pluralizadora, a intervenção da tensividade no processo se acompanha de uma reem-bregem homogeneizante” (GREIMAS; FONTANILLE,

1993, p. 241). Assim sendo, o conceito de reembregem estaria incumbido de assumir um caráter homogeneizador entre as grandezas de ordem descontínua e contínua, sempre sob o pano de fundo, porém, da debreagem fundadora e inaugural, que possui um caráter pluralizante. A reembregem se configura como uma operação de denegação, portanto, pois impossível atingir, pelo discurso, uma instância do “puro sentir”, relativa ao corpo-que-sente-e-percebe.

Dentro dessa mesma lógica estão as considerações sobre aspectualização no livro. A função da aspectualização, segundo os autores, já estaria prefigurada em modulações do nível profundo, e relacionadas às modalidades. Importante lembrar, porém, que elas só podem ser depreendidas pela convocação do nível discursivo de grandezas da tensividade fórica. Frisamos isso porque, mais uma vez, ao que parece, os autores querem deixar claro que a tensividade não “passa” pelo nível semionarrativo, mas que é convocada conjuntamente, no nível discursivo, com as estruturas semionarrativas. É uma tal postura que faz os autores pensarem no seguinte esquema:

Figura 1 – Representação da teoria em três módulos



Fonte: Greimas e Fontanille, 1993, p. 69.

No esquema, vemos uma reformulação em que o modelo passa a ter uma estrutura “triangular” e não mais uma estrutura “verticalizada”. Além disso, pode-se ver que os autores realmente abandonam o entendimento de um nível discursivo somente como conversão das estruturas semionarrativas e passam a entendê-lo como uma estrutura de convocação. Este último termo realmente é de crucial importância para o livro *SP*, pois ele visa dar tratamento teórico a essa relação entre o nível discursivo e o nível profundo. Os dois autores assim justificam a estrutura triangular:

Poderíamos perguntar-nos por que a representação adotada é triangular e não linear; a razão é simples: uma representação linear supõe homogeneidade mínima das operações que asseguram a passagem de um nível ao outro; ora, parece cada vez mais que, se as conversões propriamente ditas definem-se como aumento e coagulação do sentido, elas só operam como tais no conjunto dos níveis onde reinam exclusivamente a categorização e a discretização, isto é, no seio do que se convencionou chamar “semionarrativo”. Em compensação, a passagem ao nível discursivo, em essência por causa do caráter de vai-e-vem que lhe foi reconhecido e ao qual retornaremos mais adiante, não pode mais ser tratada como conversão, mas apenas como convocação; o ideal (teórico) seria agir de forma que o discurso não invente mais nada, que apenas “convoque” por operações específicas de colocação em discurso o que as duas outras instâncias teriam engendrado; seja como for, ele “inventaria” ainda, nem que fossem apenas os primitivos que, sob a forma dos estereótipos elaborados pelo uso, ele remete para a “língua”. Da mesma maneira, a evolução das tensões no nível das precondições, assim como a passagem das precondições às estruturas elementares da significação, não pode ser tratada como “aumentos” e “coagulações” do sentido, já que a evolução das tensões não diz respeito ainda à significação e o primeiro gesto da categorização e da discretização é uma operação epistemológica que constitui, é bem verdade, uma conversão, mas diferente de todas as que seguem (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 70).

Nota-se aqui que a evolução das tensões é caracterizada como não sendo da ordem da significação.<sup>26</sup> Ao que parece, essa era a única

<sup>26</sup> Esta mesma questão é formulada na página 41 do livro, em que os autores mencionam que, apesar da formulação de Zilberberg visar ser de caráter tensivo, ela já demonstra uma estabilização que a torna não mais tensiva.

forma que os autores de *SP* acreditavam haver de conciliar a tensividade e o percurso gerativo, todavia, sem abandonar a concepção de enunciação como mediadora da passagem das estruturas semionarrativas para as discursivas. Desse modo, apesar de dialogarem com reflexões de Zilberberg no decorrer do livro, os autores não tomam o mesmo rumo que este autor. A instância de enunciação não é colocada no nível profundo da teoria, mas sim como algo que mantém relação direta com este nível.

Tais afirmações nos colocam em uma espécie de época a ser superada pela Semiótica, relativa ao momento anterior às críticas de Paul Ricoeur? Ou nos põem, em verdade, ante os seguintes questionamentos, tomando como mote o raciocínio do livro *SP*: Não seria somente a estrutura já discursivizada, ou seja, tomada por um discurso singular, que é “sensibilizada” e aspectualizada, daí que categorias discretas como as modalidades apareçam com uma imagem de contínuo nos estratos mais superficiais do sentido? Não estaria, pois, Zilberberg e muitos de nós, semioticistas, que acompanham seu pensamento, em verdade, pensando o percurso gerativo supondo-o já a partir da discursivização? Continuemos ainda.

## Aproximações

Voltando a mencionar o texto de Bertrand e Stay-Stange (2014), o que nos chama atenção na iniciativa dos dois pesquisadores mencionados é o fato de eles buscarem justamente essa integração, num corpo teórico total, entre as “diferentes semióticas”. Mais interessante ainda e mais próximo de nosso intuito se coloca o que os autores dizem sobre a enunciação: “Articulada entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, espalhando-se sobre toda a extensão do percurso, a **enunciação** assegura, quanto a ela, a discursivização das estruturas de linguagens” (BERTRAND; STANGE, 2014, p. 20).

Como se pode ver, há aqui um gesto de posicionamento quanto à questão do “lugar” da enunciação no percurso gerativo, já que a enunciação não é vista somente na passagem das estruturas semionarrativas para o nível discursivo, mas como algo que perpassa todos os níveis e

que parece se confundir com a própria textualização. Desse modo, o termo discursivização no trecho não parece estar sendo empregado tal e qual está presente no *Dicionário de Semiótica*, o que indicia que, de alguma forma, os autores acompanham a concepção de enunciação da semiótica tensiva, ou pelo menos a levam em conta em sua afirmação.

No atual panorama, Mancini (2005, 2019) também assume uma postura como a de Bertrand e Staty-Stange (2014) e se propõe tratar justamente da questão que temos mencionado aqui: “O que procuramos mostrar nesta última etapa da discussão é como esse diálogo, há muito já estabelecido, pode também ganhar coerência pelo ponto de vista do lugar da enunciação na teoria” (MANCINI, 2019, p. 82). A autora se posiciona propondo a primazia do afeto na construção do sentido a partir de uma visão tensiva da relação entre elementos sintagmáticos e paradigmáticos, ou seja, supondo uma tensividade como um elemento dinamizador da relação entre a passagem do sistema (virtual) ao processo (atualizado e realizado).

A autora se baseia, como se pode notar, na noção de práxis enunciativa e nos modos de existência tal como concebidos em Fontanille e Zilberberg (2001): “[...] para pensarmos a enunciação enquanto instância de mediação entre o sistema e a realização individual, temos que passar pela dinâmica dos modos de existência” (MANCINI, 2019, p. 84). É a partir dessa dinâmica, e concebendo não só o sistema como *virtualizado* (“memória da coletividade”, segundo termos da autora baseados em Fontanille e Zilberberg, 2001), mas também a partir da *virtualização* (memória das operações, novamente segundo termos baseados em Fontanille e Zilberberg, 2001) que a autora pensa essas questões.

Se nesse trabalho não fica tão claro o modo como as grandezas tensivas estão relacionadas ao percurso gerativo, em sua tese a autora tem o intuito justamente de buscar uma dinamização do percurso gerativo do sentido a partir da tensividade. Se levamos em conta que em Greimas e Fontanille as grandezas tensivas não passam pelo percurso, o impasse, porém, parece continuar. Além disso, a autora, se posicionando constantemente em relação a Fiorin (2017), expressa que para este autor há “dois conceitos de enunciação” diferentes, um ligado ao modelo greimasiano, o outro ao tensivo, e que essa diferença indicia

uma incompatibilidade. Ainda assim Mancini assume que os dois conceitos se ligam, apoiada nos argumentos já mencionados.

Todo esse debate, que ainda pode gerar frutos na aproximação entre as duas concepções, ou a conclusão de que realmente são incompatíveis, desperta em nós uma questão: não estaria aí em jogo, nessa espécie de querela, algo como uma duplicidade da enunciação? Afinal, é ela, ao mesmo tempo, uma instância que medeia a passagem da estrutura ao acontecimento – ou melhor, entre universais e uma discursivização singular – e instauradora da semiose. Interessante esse último ponto, ou seja, o fato de ela ser considerada instauradora da reunião entre significado e significante, o que talvez seja o fator responsável por Bertrand e Staty-Stange (2014, p. 15) colocá-la lado a lado com os processos de textualização.

O que se depreende disso é que a enunciação se configura, então, como o ato pelo qual, mediante o corpo-que-sente-e-percebe, se instaura a semiose, o que demanda uma dimensão sensível e perceptiva a essa separação, mas, *ao mesmo tempo*, uma instância que converte um sistema em processo, em discurso, o que demanda também uma dimensão inteligível a essa separação. Ora, o que parece, logo, é que a enunciação está nos dois “lugares” do percurso gerativo do sentido, no nível mais superficial e no nível mais profundo e, quanto a isso, a estrutura triangular presente no livro *SP* parece querer lidar justamente com essa “duplicidade”.

Mas não é tão simples assim dizer que a enunciação está no nível profundo do percurso, o livro *SP* nos mostra isso. Não bastando, se pensarmos bem, podemos considerar que Greimas erigiu o percurso gerativo em vista de compor um método de transposição do sentido (GREIMAS, 1970, p. 13; GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 459-460; SARAIVA; LEITE, 2014; LEITE, 2016, 2017). Desse modo, o autor já estaria ciente dessa duplicidade, já que desde o *Semântica estrutural* vemo-lo tratar, ainda que embrionariamente, de percepção, de semas interoceptivos e exteroceptivos. Entretanto, Greimas buscou dar conta do caráter de mediação que um sistema exerce na geração do sentido, daí nunca ter abandonado a perspectiva de que a geração do sentido passa pela estrutura, pela gramática semionarrativa.

O “intervalo teórico” que há entre o nível profundo e o nível discursivo é um fruto da abstração do modelo em vista de dar conta do fato de que tudo o que é da ordem da significação passa pela mediação de um sistema, que faz com que estruturas de sentido sejam inteligíveis, e, portanto, signifiquem. Afinal, ao discursivizar, o sujeito se “separa” do mundo (não eu) pelo ato debreante, ato este que, no mesmo momento em que ocorre, carrega em si toda uma gama de linguagem, um sistema de significação qualquer, que põe a enunciação não só como um ato separador, mas como ato mediador entre uma estrutura, de ordem coletiva e virtualizada, e um acontecimento, instaurador do discurso singular. A se acrescentar a isso, é importante também lembrar que Greimas não via a enunciação somente como uma mediação, uma passagem das estruturas narrativas para as discursivas, mas como atualização das virtualidades da língua, ou seja, *mobilização e apropriação* de um sistema:

O que se passa nesse lugar de mediação *não é somente uma atualização* da língua que se efetuará pela convocação, na cadeia sintagmática, de tais ou tais termos virtuais, com exclusão de outros termos, diferenciais, suspensos e todavia necessários ao processo da significação; *é também a adoção de certas categorias semânticas* – como a *asserção* e a *denegação*, a *conjunção* e a *disjunção*, para citar as mais evidentes – necessárias para permitir que o sujeito assumo o papel de operador que manipula e organiza os termos convocados, nem que seja apenas para a construção de enunciados elementares, por meio de processos chamados de predicação. O sujeito do discurso é, portanto, aquela instância que, segundo concepção saussuriana, não se limita a assegurar a passagem do estado virtual ao estado atual da linguagem: ele aparece como o lugar em que o ser da linguagem se transforma em um fazer linguístico, o sujeito do discurso pode ser chamado, sem metáfora, de produtor do discurso (GREIMAS, 1976, p. 4-5, grifo do autor).

No trecho, aparece o termo “convocação”, o que, como se pode ver, já era algo levado em conta pela teoria, mas não com a ênfase que foi dada no *SP*. Para Greimas, ao que parece, o sujeito produtor do discurso, ao mediar a passagem das estruturas semionarrativas para as

discursivas, faz ao mesmo tempo a mobilização do sistema *no discurso*. O sujeito do discurso manipula o sistema na discursivização, o que significa também mobilizar o nível profundo ao discursivizar, algo que é, porém, já uma discursivização específica, que é também carregada de toda uma gramática, ou, como diz o autor, sendo a enunciação um *fazer*, ela supõe um *saber-fazer*.

Além disso, o termo “mobilizar” é interessante no trecho por que nos faz pensar aqui justamente no termo “foria” – afinal, para mover, é necessária uma força, um algo que mova –, a partir do qual Zilberberg extraiu os principais desdobramentos de sua teoria tensiva, atribuindo-lhe papel desde o nível profundo do percurso gerativo. Entretanto, a foria, para Greimas, só pode ser pensada se estiver suposto um ato de apropriação de um sujeito do discurso.

Desse modo, quando Zilberberg apresenta o modelo “tensivizado”, parece ficar subentendida uma estrutura “convocada”, ou seja: o semiótico está supondo uma apropriação por um sujeito. É por isso que, no modelo greimasiano, toda a questão realmente parece ficar no nível discursivo, uma vez que as estruturas semionarrativas só se tornam “tensivizadas” quando *já* tenham sido apropriadas pelo sujeito, ou seja, quando postas em discurso. Daí que Greimas tenha mantido sempre, em toda a sua obra, apesar das críticas de Paul Ricouer, esse posicionamento relativo à discursivização, até mesmo no livro *SP*, que parecia ser um livro que demarcaria uma inflexão nessa questão, o que deveras não aconteceu, como cremos ter mostrado.

## Considerações finais

Dentre os objetivos que nortearam este texto, um deles também foi remontar ao que talvez tenha sido um dos últimos gestos epistemologicamente “fortes” com um aspecto integrador na teoria semiótica – sendo o último, talvez, o livro *Tensão e Significação* ([1998] 2001) – que foi a obra *Semiótica das Paixões*. Acreditamos que a pertinência da reformulação teórica presente no livro publicado por Greimas e Fontanille se passa pelo fato de estes autores terem buscado uma reformulação sem descurar desse gesto integrador e coerentizador.

Estamos num momento em que a Semiótica tem sido marcada por “mudanças”, e tentamos aqui estabelecer um olhar ao que se configuraria, digamos, como o lado “fidelidade” da questão, no dizer de Greimas (2014), e o que se configuraria como o último pronunciamento do mestre lituano sobre a teoria. Não foi nosso intuito neste texto, porém, entrar em julgamentos sobre qual o melhor caminho, mas o de simplesmente explicitar o que foi proposto no livro *Semiótica das Paixões*, já que ele traz em seu cerne grandes questões da Semiótica.

A reflexão levantada, por fim, faz-nos pensar aqui se a conciliação entre os dois modelos, após termos feito essa discussão do termo “convocação”, é realmente impossível ou se não seria uma questão mais de formulação, de precisão, de que o “lugar” da enunciação no percurso é uma espécie de “aporia”. Além disso, faz-se mister pensar se não há divergências no modo como se concebe a própria noção de “tensão” no modelo *standard* e *tensivo*. Em suma, essa discussão ainda entra no rol das múltiplas preocupações da Semiótica nestes finais da segunda década do século XXI e nos indicia esse constante *devoir* da teoria, algo apontado desde os primórdios do projeto greimasiano.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEIVIDAS, W. A construção da subjetividade. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

BERTRAND, D.; ESTAY-STANGE, V. Reflexões sobre a perspectiva gerativa em semiótica. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. da (Org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

CORTINA, A.; SILVA, F. M. da (Org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2014.

FIORIN, J. L. Two concepts of enunciation. *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies. Revue de l'Association*

*Internationale de Sémiotique*, v. 219, 2017. Disponível em: <https://www.degruyter.com/view/j/semi.2017>. Acesso em: 25 jan. 2019.

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas: FFLCH: USP, 2001.

GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Sémiotique des passions: des états de chose aux états d'âme*. Paris: Seuil, 1991.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisa aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HÉNAULT, A. *Le pouvoir comme passion*. Paris: P.U.F, 1994.

LANDOWSKI, E. Entre Ricoeur e Greimas, in memoriam. *Galáxia*, São Paulo, v. 9, 2005, p. 235-241.

LEITE, R. L. Saussure e a transposição do sentido na epistemologia da semiótica. In: BEIVIDAS, W.; LOPES, I, C; BADIR, S. (Org.). *Cem anos com Saussure: textos de congresso internacional*. São Paulo: AnnaBlume, 2016. p. 107-122. v.1.

LEITE, R. L. Transposição e narratividade nos desenvolvimentos da semiótica atual. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 51-58, dez. 2017. (edição especial em homenagem ao centenário de A. J. Greimas - parte I).

LOPES, I. C. *Morfologias do tempo: por uma semiótica do que se passa*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

MANCINI, R. C. *Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea*. 2005. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

MANCINI, R. C. A enunciação tensiva em diálogo. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 15, p. 64-87, abr. 2019. Edição especial. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/156074>. Acesso em: 19 maio 2020.

OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, E. *Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo, EDUC, 1995.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. Tomo 2.

SARAIVA, J. A. B.; LEITE, R. L. Consideraciones en torno a los conceptos de inmanencia, texto y transposición. *Tópicos del Seminario*, Puebla, n. 32, p. 123-133, jul./dic. 2014.

SARAIVA, J. A. B. Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo. *Estudos Semióticos*, v. 13, n. 2, dez. 2017. Edição especial.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

# O “CÁLCULO” SINTÁXICO DAS OPERAÇÕES ENUNCIATIVAS

Zeno Queiroz

## Introdução

O modelo tensivo desenvolvido por Claude Zilberberg é, em geral, lembrado no quadro histórico da Semiótica Discursiva como responsável por reinserir a dimensão sensível do sentido no aparelho formal da teoria. Dando maior movimentação sintáctica ao estruturalismo eminentemente semântico de Algirdas Julien Greimas, a tensividade, interessada nas modulações que nascem da tensão entre a *intensidade* (os estados de alma) e a *extensidade* (os estados de coisas), se empenha, em linhas gerais, em examinar o que há de passional no percurso narrativo do sujeito semiótico.

Assim, a narratividade, que, nas décadas de 1960 e 1970, se voltou em especial para um sujeito do fazer cognitivo – o qual, visando a determinados valores, realiza ações que transformam seus estados de junção com os objetos que lhe circundam –, ganha, com a semiótica tensiva, um novo universo de investigação: o da afetividade. O actante-objeto deixa, então, de ser entendido tão só como “o lugar de investimento dos valores”, conforme propunha o *Dicionário de Semiótica* (2016 [1979], p. 347), e passa a ser, no discurso, portador de uma tonicidade afetante em relação à dimensão passional do actante-sujeito, o qual pode ou focalizar seu valor e buscá-lo pela determinação do *pervir*,

ou ser colocado sob a égide do *sobrevir* pela força súbita de um objeto que surge inesperadamente em seu percurso narrativo.

Ao longo de sua obra, Zilberberg mostra-se interessado, portanto, em elaborar o que ele mesmo chama de *semiótica do acontecimento*, a qual, dando relevo também ao que há de concessivo no sentido, acolhe na estrutura a estesia, o inesperado, a surpresa. Entretanto, restringir as contribuições de Claude Zilberberg para a teoria semiótica apenas à problemática da afetividade é, a nosso ver, redutor. Queremos crer que, no empenho de estabelecer o modelo tensivo, o semioticista francês reconsidera, na verdade, questões fundamentais da epistemologia semiótica e do estruturalismo linguístico em geral e mostra que o problema do sensível é, com efeito, somente o ponto de partida de uma reflexão muito mais ampla em torno da heurística do pensamento semiótico.

Parece-nos, então, que a gramática tensiva estabelece não apenas um método de análise das modulações do sentido nos textos, mas também – e principalmente – meios cientificamente orientados de repensar certos conceitos do próprio horizonte teórico da semiótica dita greimasiana. Diante disso, propomo-nos, aqui, a traçar, a partir de certos pares categoriais, um percurso histórico-epistemológico da tensividade que nos permita, à luz dos desenvolvimentos mais recentes do modelo de Claude Zilberberg, levantar algumas reflexões teóricas em torno dos mecanismos enunciativos. Pretendemos mostrar tanto como a sintaxe tensiva, em seu estágio atual, cria condições de melhor organizar as discussões até então realizadas em torno da enunciação, quanto como essa reordenação tensiva dos procedimentos enunciativos possibilita reconsiderar certos conceitos que permanecem mais ou menos fluidos dentro da metalinguagem semiótica, como é o caso, por exemplo, da noção de *observador*.

Para cumprirmos esse desígnio, dividiremos nossa discussão em três partes. Apresentaremos, inicialmente, alguns dos elementos teóricos que orientam o universo epistemológico da tensividade, para, em seguida, refletirmos acerca da maneira como a sintaxe tensiva pode ser utilizada para pensar as operações enunciativas. Por fim, com o intuito de pormos em prática o exercício analítico, examinaremos o modo como essas questões são colocadas em funcionamento dentro de um texto.

## Diferença e dependência

Uma boa maneira, a nosso ver, de acompanhar a trajetória teórica da Semiótica tensiva é observando como se desenvolve a obra de Claude Zilberberg. No Brasil, três livros parecem sintetizar sumariamente esse percurso: *Razão e poética do sentido* (2006 [1988]); *Tensão e significação* (2001 [1998]) – escrito em parceria com Jacques Fontanille –; e *Elementos de semiótica tensiva* (2011 [2006]).

No primeiro, deparamo-nos com um Zilberberg que, assumindo a função de resenhista, mostra-se, até certo ponto, ainda bastante filiado ao modelo padrão da Semiótica,<sup>27</sup> muito embora nesse trabalho já estejam presentes textos revolucionários. É o que ocorre, por exemplo, com o capítulo “Para introduzir o fazer missivo”, em que, ao encarar analiticamente a noção de foria, o semioticista francês reconsidera os estratos do percurso gerativo da significação à luz de um fazer missivo, o qual, conforme pontua Tatit, nada mais era do que “um fluxo orientado e acidentado que alternava seus ‘afluxos’ com momentos de ‘refluxo’ e que servia de ponto de partida para a compreensão da semiose inerente à construção do sentido” (2016, p. 21). Apesar de já introduzir certa poética na sólida racionalidade da Semiótica, não coube, entretanto, a esse primeiro livro uma sistematização clara do modelo tensivo, a qual aparece em sua primeira versão em *Tensão e significação*. Nessa obra, Fontanille e Zilberberg, propondo-se, inicialmente, à escrita de um dicionário, empenham-se em discutir e esclarecer certos conceitos-chave ligados “de perto ou de longe à semiótica tensiva, à semiótica das paixões e à semiótica do contínuo” (2001, p. 9). O trabalho, porém, não obstante revelador por sua organização e método, ainda não consegue concatenar apropriadamente as categorias que apresenta em função de um modelo de fato operacional. Esse “esforço de sintetização e coerentização do modelo tensivo” (TATIT, 2016, p. 18) surge, então,

<sup>27</sup> Embora não tanto como aquele Zilberberg do começo da década de 1980, mais especificamente do livro *Essai sur les modalités tensives* (1981), quando o autor, com o intuito de “cobrir parte desse fluxo modulatório responsável pelas demarcações e segmentações do sentido” (TATIT, 2016, p. 18), adicionou algumas dezenas de verbos à morfologia modal *standard* da semântica narrativa.

com mais vigor a partir dos *Elementos de semiótica tensiva*,<sup>28</sup> no qual o autor condensa tanto a base epistemológica quanto a sintaxe que orientam a tensividade.

Parece-nos, portanto, ser um bom ponto de partida para a nossa discussão o capítulo “Algumas premissas”, trecho eminentemente teórico dos *Elementos*. Tomemos, a princípio, dois pares de categorias brevemente debatidos nas “Premissas gerais”, a eles acrescentando um terceiro, o qual constituirá, afinal, o foco do nosso trabalho. São eles: (1) contínuo vs. descontínuo; (2) diferença vs. dependência; e (3) enunciação vs. enunciado.

No que diz respeito ao primeiro ponto, podemos dizer que, enquanto o modelo greimasiano manteve-se “fiel” à descontinuidade, encarando-a, desde *Semântica estrutural*, como a “única forma de focalizar [...] o problema da significação” (GREIMAS, 1973, p. 27), a semiótica tensiva pôs o “lugar teórico reservado ao contínuo” (ZILBERBERG, 2011, p. 16) como um de seus questionamentos fundamentais, visto que, como já assinalamos, coube a ela investigar o desenho discursivo das modulações do sentido. Assim, a tensividade de Claude Zilberberg parece abandonar parcialmente o binarismo próprio ao quadrado semiótico de Greimas para dar privilégio a uma semiótica do intervalo, a qual toma a oposição binária não como resposta, mas como pergunta, estando a resposta, na verdade, “na descoberta ou invenção de um caminho que leva de um termo a outro” (2011, p. 36).

Dando ênfase, portanto, à “reciprocidade simultaneamente paradigmática e sintagmática do *aumento* e da *diminuição*” (2011, p. 16), Zilberberg empenha-se em estabelecer um modelo que acompanhe os movimentos ondulatórios de uma *possível* dimensão contínua do discurso. É preciso ter em mente, no entanto, que, por mais que a semiótica tensiva tente se aproximar do sentido no fluxo da continuidade, ela necessariamente tem de realizar um recorte que projete o descontínuo no contínuo, uma vez que o analista, por situar-se

<sup>28</sup> Salientaríamos também, ao lado dos *Elementos*, a obra *La structure tensive* (2012).

numa instância metalinguística de descrição, terá inevitavelmente de promover um gesto debreante que coloque em perspectiva sua linguagem-objeto. Ou seja, o ato discretizante é, como nos ensina o *Dicionário*, a “condição da inteligibilidade do mundo” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 127), de modo que o sentido somente pode ser alcançado via significação e o contínuo apreendido senão como simulacro. Tanto é que, para apreender as modulações “contínuas” do sentido no gráfico tensivo, é preciso antes estabelecer uma primeira oposição, uma diferença mínima – portanto, já uma discretização – entre duas valências, que, somente quando em uma correlação, permitem captar o valor tensivo.

Diante disso, já se pode começar a notar que parece haver estreita relação entre o par contínuo/descontínuo e o par diferença/dependência; mas como ela se dá? A esse respeito, Zilberberg, em *Razão e poética do sentido*, faz um comentário esclarecedor:

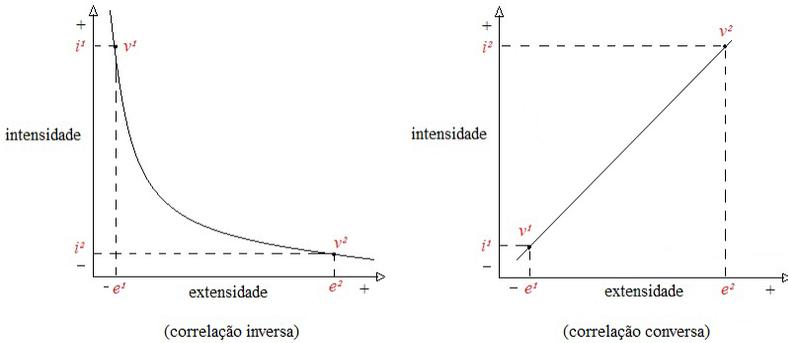
A nosso ver, a Semiologia de Saussure possui como “constante concêntrica” o conceito de diferença; a glossemática substituiu o conceito de diferença pelo de dependência, ainda que Hjelmslev, por fidelidade a Saussure, não o tenha admitido; por fim, a semiótica atua – embora não esteja provavelmente disposta a admitir ou a reconhecer – como uma semiótica da identificação. Deslocamentos que são extensões: uma semiótica da identificação deve ser englobante em relação a uma semiótica da dependência que, por sua vez, mostrou-se englobante em relação à semiótica da diferença (ZILBERBERG, 2006, p. 140-141).

Essa observação – que, por estar presente em nota de rodapé, pode, em uma leitura apressada, passar despercebida – é central para pensarmos o lugar histórico-teórico da Semiótica de origem francesa na tradição do estruturalismo linguístico. Aqui, Zilberberg mostra como a Semiótica consegue conciliar certas dissonâncias entre Saussure e Hjelmslev: enquanto a Semiologia do primeiro, assentada sobre a noção de *valor*, prima pela diferença, a Glossemática do segundo, cercada pelos mais diversos tipos de *função*, dá prioridade à dependência; a Semiótica Discursiva (em especial, a tensiva) demonstra, por sua vez,

que, na verdade, é a dependência que cria a diferença. Retomemos o modelo do gráfico tensivo, mencionado acima.

A relação de interdependência entre intensidade e extensidade é cifrada por um valor complexo. Para, então, que esse valor seja articulado diferencialmente com outro, é preciso que ambas as valências sofram uma variação. Ou seja, a diferença entre um valor  $v^1$  e um valor  $v^2$  se dá em função da dependência, respectivamente, de um grau de intensidade  $i^1$  com um grau de extensidade  $e^1$  e de um grau de intensidade  $i^2$  com um grau de extensidade  $e^2$ . Vejamos os gráficos abaixo:

Gráfico 1 – Relação de interdependência entre intensidade e extensidade



Fonte: elaborada pelo autor.

A oposição paroxística entre os efeitos de sentido de *acontecimento* e *exercício* ajuda a esclarecer a questão. Essas duas categorias semânticas poderiam tranquilamente ser articuladas em um quadrado semiótico, uma vez que constituem um par mínimo de semas cuja relação opositiva estabelece um paradigma. O nascedouro dessa diferença, porém, se encontra, com efeito, na dependência recíproca de que gozam, numa correlação inversa, intensidade e extensidade:<sup>29</sup> no caso do acontecimento, a intensidade atinge seu ápice e reduz ao mínimo a

<sup>29</sup> A respeito do estreito diálogo entre o quadrado semiótico de Greimas e o gráfico tensivo de Zilberberg, recomendamos a leitura do texto “Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo”, de José Américo Bezerra Saraiva (2017).

presença da outra dimensão, fulminando, assim, qualquer possibilidade de enumeração espaçotemporal; no caso do exercício, satura-se a extensão e a intensidade quase se apaga, deixando no sujeito apenas um resquício dos afetos. Retomaremos a sintaxe tensiva mais à frente.

Ocorre, porém, que, entre o acontecimento e o exercício, há um percurso gradual que pode ser quantificado. Tudo se dá, assim, como se o gráfico tensivo permitisse-nos apreender uma espécie de *continuidade discreta* (um paradoxo?), cujas sutilezas e nuances jamais poderiam ser captadas pela oposição estanque do quadrado semiótico. E esse ganho, a nosso ver, proporciona também uma nova forma de pensar a enunciação e seu valor. Passemos, então, ao terceiro par anteriormente assinalado.

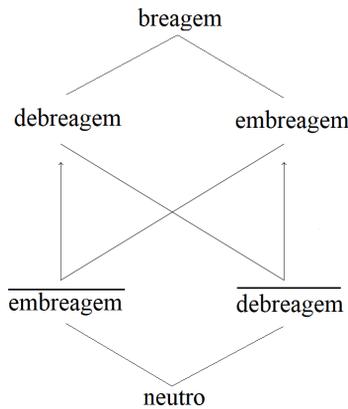
Na ocasião em que estive no Brasil, em julho de 1973, em resposta à pergunta dos professores Edward Lopes e Ignácio Assis Silva sobre o problema da enunciação, Greimas afirma: “A enunciação é um enunciado no qual somente o actante-objeto é manifestado”.<sup>30</sup> A frase parece-nos reveladora justamente por seu poder de sintetização: com ela, o mestre lituano, valendo-se da própria metalinguagem semiótica, quer dizer que, no ato de linguagem gerador do enunciado, o actante-sujeito enunciação, responsável por fazer o discurso ser, só pode ser apreendido, via catálise, por meio daquilo que é dele simulado no actante-objeto enunciado. Assim, o enunciado “comporta frequentemente elementos que remetem à instância da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 168-169), mas está longe de ser ele mesmo essa instância. Ao contrário, o enunciado nada mais é do que um produto cujas marcas enunciativas permitem apenas entrever esse lugar logicamente pressuposto que é a enunciação.

Diante dessa relação sempre imperfeita entre enunciação e enunciado, são estabelecidos, então, dois mecanismos básicos para a construção do discurso: a *debreagem* e a *embreagem*. Pode-se tentar definir a primeira “como a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem e com vistas à manifestação, certos termos ligados à sua estrutura de base” (GREIMAS;

<sup>30</sup> “L’ énonciation est un énoncé dont seul l’actant objet est manifesté” (GREIMAS, 1974, p. 10).

COURTÉS, 2016, p. 111), ou seja, a *debreagem* “inaugura o enunciado” ao apartar a pessoa, o tempo e o espaço da enunciação da representação actancial, temporal e espacial do discurso. A *embreagem*, por outro lado, busca “o efeito de retorno à enunciação”, isto é, tenta neutralizar a “oposição entre certos termos da categoria da pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo” (2016, p. 159). Seguindo o raciocínio greimasiano, poderíamos, assim, representar visualmente a articulação das operações enunciativas em um quadrado semiótico, cujo eixo semântico – com respeito aos prefixos – denominaremos *breagem*:

Gráfico 2 – Articulação das operações enunciativas



Fonte: elaborada pelo autor.

Ora, se entendemos a tensividade como uma função que se deixa apreender a partir da dependência entre os fúntivos da intensidade e da extensidade (para usarmos a terminologia dinamarquesa), parece-nos mais produtivo, nesse sentido, também pensar a *breagem* menos como mero eixo semântico que possibilita articular *debreagem* e *embreagem* do que como um *valor enunciativo* que pode ser captado a partir da relação de dependência – tensiva, se não for redundante o qualificativo – entre duas valências opostas. Tudo se passaria, então, como se todo discurso, por mais *debreado* que parecesse, guardasse ainda uma mínima

pulsão embreante; bem como toda embreagem, por mais próxima que tentasse chegar do ato de linguagem, jamais conseguisse transpor totalmente a fenda que separa a enunciação do enunciado, preservando, portanto, um resíduo da força disjuntiva da debreagem. Tanto é que, dentre as iniciativas propostas pela semiótica tensiva para o aprimoramento do instrumental epistemológico da teoria, destaca-se

a subordinação de *todos* os estratos gerativos, a começar do plano tensivo, à instância da enunciação, pelo simples fato de que *todas* as oscilações desses valores profundos – *todas* as modulações aspectuais – já revelam a presença e a mediação de um corpo que percebe, sente e tem desejos (TATIT, 1994, p. 132, grifo do autor).

A instância enunciativa, lugar do corpo próprio do sujeito sensível, é, portanto, sob essa perspectiva, o *ponto de partida* para a constituição do campo de presença. Parece-nos, assim, que a enunciação – revelada pelas operações que a colocam em jogo – não pode ser apagada do discurso, uma vez que, antes de qualquer coisa, é ela a primeira responsável por instaurar as valências da intensidade e da extensidade e, por conseguinte, por criar a tensão que conduz as modulações do sentido nos textos. Em vez de polarizá-la, então, melhor seria, como propõe Zilberberg em seu esforço sintagmatizante, tentar quantificá-la, medi-la, calculá-la.

A fim de melhor esclarecermos a questão, passemos a uma análise das operações enunciativas à luz dos desenvolvimentos mais recentes da gramática discursiva de Claude Zilberberg, para que, em seguida, possamos propor uma abordagem tensiva da noção de observador.

## A enunciação e seu valor

A enunciação aparece no percurso gerativo do sentido como a instância de mediação entre o nível semionarrativo, espaço das virtualidades semióticas, e o nível discursivo, onde aquilo que antes era de ordem puramente estrutural ganha adensamento semântico. Para Greimas, cabe à enunciação a sintagmatização de uma paradigmática,

ou seja, é ela a responsável por colocar em funcionamento no discurso a competência semiótica do sujeito (da enunciação). É possível notar, desse modo, que o modelo greimasiano *standard*, na busca pela generalidade estrutural, tenta apagar a presença de um sujeito operante nos níveis mais profundos da significação, o qual, de acordo com esse ponto de vista, surgiria apenas no momento da discursivização.

Entretanto, será o próprio Greimas, ao analisar, em parceria com Fontanille (1993), as noções de foria e timia, quem reconsiderará o lugar do sujeito semiótico no percurso gerativo. Pensando em uma espécie de tensividade original, os semioticistas começam a elaborar, em *Semiótica das paixões*, algumas questões em torno da relação que se estabelece, em um nível de pré-condições da significação, entre um “quase-sujeito” e um “quase-objeto”, actantes ainda em condição de protótipo, que, habitando a mesma massa tímica, pressentem-se mutuamente antes de qualquer cisão fórica.

É pertinente observar, porém, que essa nova dimensão teórica surge ainda muito pautada pela narratividade – mais especificamente pelo jogo modal da semântica narrativa –, cabendo, portanto, à semiótica tensiva a tarefa de radicalizar, em uma perspectiva sobretudo discursiva, as primeiras incursões de Greimas e Fontanille por esse “horizonte de tensões mal esboçadas” (1993, p. 15). Assim, o modelo de Zilberberg, ao visualizar a graduabilidade do sentido no espaço tensivo que é o discurso, entende o ato enunciativo menos como uma mera instância de mediação do que como uma *tomada de posição* do enunciador quanto às grandezas enunciadas. Ou seja, posicionando-se em relação àquilo que enuncia, o sujeito enunciante determina um *centro dêitico* – lugar do corpo sensível, em que a intensidade se faz sentir ao máximo – a partir do qual se demarcam os horizontes da “percepção”, criando, assim, um *campo de presença* onde serão agenciados os valores.

Tudo ocorre, então, como se uma dada grandeza, uma vez que tenha atravessado os limites do campo – que balizam os domínios da presença e da ausência –, se apresentasse como uma correlação entre graus de intensidade e extensidade, correlação esta que pode ser ou *conversa*, em que ambos os gradientes aumentam ou diminuem na mesma medida, ou *inversa*, em que um aumenta ao passo que o outro diminui.

Estabelecido o modo de correlação entre as duas dimensões, deve-se determinar a direção que orienta o devir, a qual pode ser *ascendente* ou *descendente*. No primeiro caso, parte-se de uma situação inicial de resolução e cria-se a expectativa de um assomo posterior; no segundo, essas posições são invertidas: o assomo atinge logo de início o discurso e, aos poucos, vai sendo transformado em estado. Cada um desses *estilos tensivos* pode sofrer uma categorização que estabelece, para a ascendência, o *restabelecimento* e o *recrudescimento* e, para a descendência, a *atenuação* e a *minimização*. Mas como operacionalizar cada uma dessas categorias? Atento a isso, Zilberberg, quase que numa tentativa de “matematização” das modulações do sentido, estabelece o *mais* e o *menos* como “unidades mínimas da progressividade e da degressividade”, isto é, como moedas de troca da tensividade, sílabas tensivas que nos permitem acompanhar de perto os aumentos e diminuições de determinadas grandezas nos textos. Assim, para o caso da ascendência, *mais* e *menos* funcionam de maneira reflexiva, “gerando sintagmas falsamente redundantes”; ao passo que, no caso da descendência, *mais* e *menos* funcionam de modo transitivo, “gerando sintagmas concessivos” (ZILBERBERG, 2011, p. 55).

Ora, se se considera a enunciação não somente como instância logicamente pressuposta, mas sobretudo como valor complexo – logo, da ordem do contínuo – que pode ser apreendido a partir da dependência entre duas valências discretas, parece-nos plausível dizer que o tempo, o espaço e a pessoa da enunciação se projetam *mais* ou *menos* no enunciado. Ou seja, queremos pensar aqui menos em uma diferença estanque entre os modos enunciativos da debreagem e da embreagem do que em *graus de projeção da enunciação no enunciado*. Com isso, não se negam os postulados greimasianos da impossibilidade de apreender a enunciação em ato, uma vez que, como pontuamos anteriormente, a discretização é a primeira exigência para qualquer tentativa de inteligibilização do mundo; cremos, porém, que, no estágio atual da Semiótica Discursiva, seja mais produtivo pensar, à maneira de Zilberberg, em um “cálculo” sintático das operações enunciativas, o qual nos permitiria quantificar a densidade de presença do enunciador no discurso.

Visando à economia da metalinguagem, manter-se-iam os funtivos *debreagem* e *embreagem*, sendo este último *valência intensiva*, já que os procedimentos embreantes, desreferencializando o enunciado na busca por fundi-lo à enunciação, permitem “explicar em parte a disposição em discurso dos múltiplos aspectos da ‘vida interior’” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 162), e aquele *valência extensiva*, uma vez que cabe ao gesto debreante colocar em perspectiva os actantes do enunciado e, portanto, objetivar as dinâmicas discursivas.

Tudo se passa, assim, como se o enunciador, atuando como uma espécie de câmera cinematográfica, procedesse por meio de aproximações e afastamentos: em certos momentos, acrescenta ao discurso mais *mais* de embreagem e, arrastando o enunciatário consigo, mergulha nas tensões do texto; enquanto que, em outros, satura a dimensão debreante e, ocupando com o enunciatário a posição de mero espectador, põe-se a uma distância segura das peripécias do enunciado.

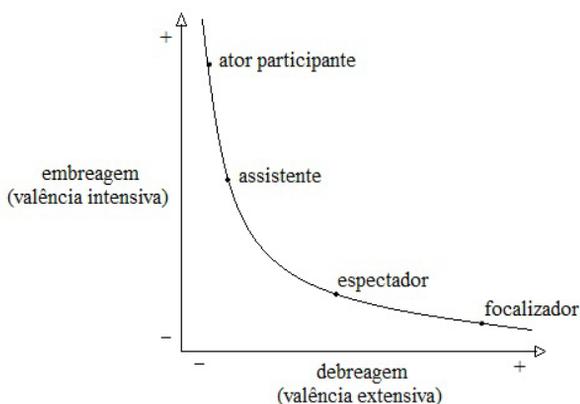
A partir daí, já podemos entrever o lugar que ocupa, nessa proposta, a ainda imprecisa noção de observador, a qual é assim definida pelo *Dicionário de Semiótica*: “Será chamado de *observador* o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado, graças aos procedimentos de *debreagem*, no discurso-enunciado, em que é encarregado de exercer o *fazer receptivo* e, eventualmente, o *fazer interpretativo*” (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 347-348). Nesses termos, o observador pode ser entendido como uma postura enunciativa que parece estar duplamente *debreada* em relação ao enunciado e cujo afastamento cognitivo faz com que o sujeito, como postulam Greimas e Courtés, possa ser reconhecido apenas como posição implícita (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 113).

Uma análise mais detalhada dessa categoria, contudo, surgirá somente com a publicação do *Sémiotique II*, que, sob a pena de três autores – Jacques Fontanille, Françoise Bastide e Sorin Alexandrescu –, dedica-se a refinar o conceito. Fontanille,<sup>31</sup> reformulando aquilo que havia sido estabelecido no primeiro *Dicionário de Semiótica*,

<sup>31</sup> Destacamos, ainda, do mesmo autor, o livro *Les espaces subjectifs* (1989), cujo argumento principal gira exclusivamente em torno da actualização espacial e da noção de observador.

complementa as indicações de Greimas e Courtés ao entender o observador como um “sujeito hiper-cognitivo” cujo saber é apoiado, em um “nível hierarquicamente superior”, por um “hiper-saber”.<sup>32</sup> Entretanto, parece-nos que, na verdade, o grande mérito do semiotista francês é o de, ao tentar definir uma mínima tipologia dos observadores, reconhecer que um certo *grau de debreagem* é atualizado pelo modo de manifestação do observador no enunciado. Ou seja, quando Fontanille (1986; 1989) pensa em categorias como *focalizador*, *espectador*, *assistente* e *ator-participante* para o paradigma do observador,<sup>33</sup> ele não está considerando nada além de uma *maior* ou *menor* implicação do enunciador no discurso, não sendo difícil, assim, projetar esses valores enunciativos nos gradientes da enunciação acima propostos:

Gráfico 3 – Projeção de valores enunciativos



Fonte: elaborado pelo autor a partir da tipologia proposta por Fontanille (1989).

<sup>32</sup> “On appellera observateur le sujet hyper-cognitif délégué par l'énonciateur et installé par lui, grâce aux procédures de débrayage, dans le discours énoncé. Un simple faire réceptif ne suffit pas à définir un observateur; il faut en effet supposer pour cela une véritable information, c'est-à-dire un savoir pris en charge, à un niveau hiérarchiquement supérieur, par un hyper-savoir” (1986, p. 155).

<sup>33</sup> Tal tipologia encontra-se sintetizada nos *Caminhos da semiótica literária* de Denis Bertrand (2003, p. 124-125).

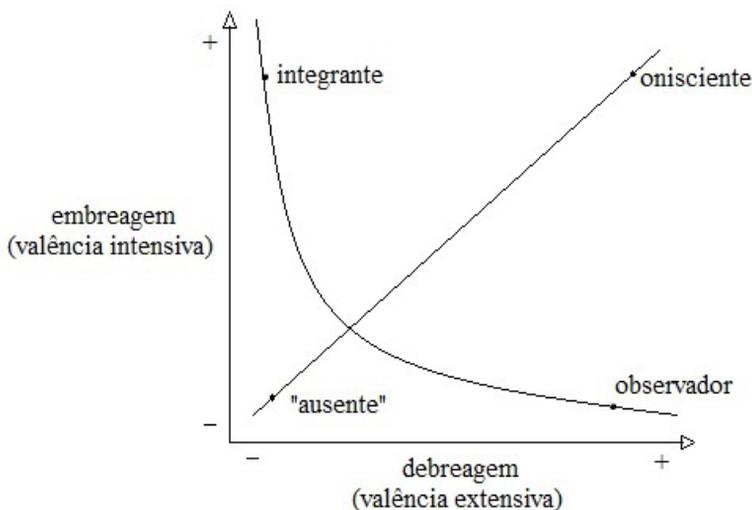
A abordagem fontanilliana, como se pode notar, dedica-se com olhar minudente às nuances da noção de observador. Lançando, no entanto, sobre os efeitos de sentido enunciativos uma visão um tanto mais simplificadora, que *relaciona* a função-observador a outras mais gerais, poderíamos também pensá-la somente como um valor portador do grau máximo de racionalização do discurso, isto é, de uma correção entre uma embreagem intensiva minimizada e uma debreagem extensiva recrudescida.<sup>34</sup>

Nesse sentido, a fim de que se possa tentar constituir um inventário morfológico mínimo dessa enunciação tensiva, parece-nos prudente estabelecer, como contraparte do *observador*, uma espécie de *ator integrante*, que, visando a um efeito de maximização passional e integração com os dramas do enunciado, empenha-se em acrescentar cada vez mais *mais* de embreagem e cada vez mais *menos* de debreagem.

Considerando essa perspectiva, não podemos deixar de levar em conta a articulação dessas duas valências também em uma correção conversa, que, por ser certamente menos usual, muitas vezes coloca-nos em uma posição embaraçosa. Pode parecer um tanto inusitado, por exemplo, pensar em um texto em que tanto a debreagem quanto a embreagem busquem se apagar, fazendo, assim, com que o ator discursivo, tentando paradoxalmente extinguir a si mesmo e ao discurso, se apresente como uma espécie de “ausente”. O mesmo ocorre no caso em que ambas as operações visam a uma “infinetização enunciativa”, a qual dá ao enunciador uma onisciência que, estranhamente, conjuga ao mesmo tempo um distanciamento total e uma integração plena. Essas ocorrências, embora, a nosso ver, raramente realizadas, devem, contudo, ser consideradas enquanto possibilidades virtuais previstas por um microsistema enunciativo. O gráfico abaixo sintetiza essa proposta:

<sup>34</sup> É importante salientar, contudo, que, embora possamos entender o observador como esse ponto de inteligibilização extrema, o seu aparecimento (que, de maneira geral, pode tanto ser induzido pela disposição dos objetos no texto quanto explicitado por meio de predicados da percepção) ainda depende, conforme adverte Bertrand (2003), da discursivização textual.

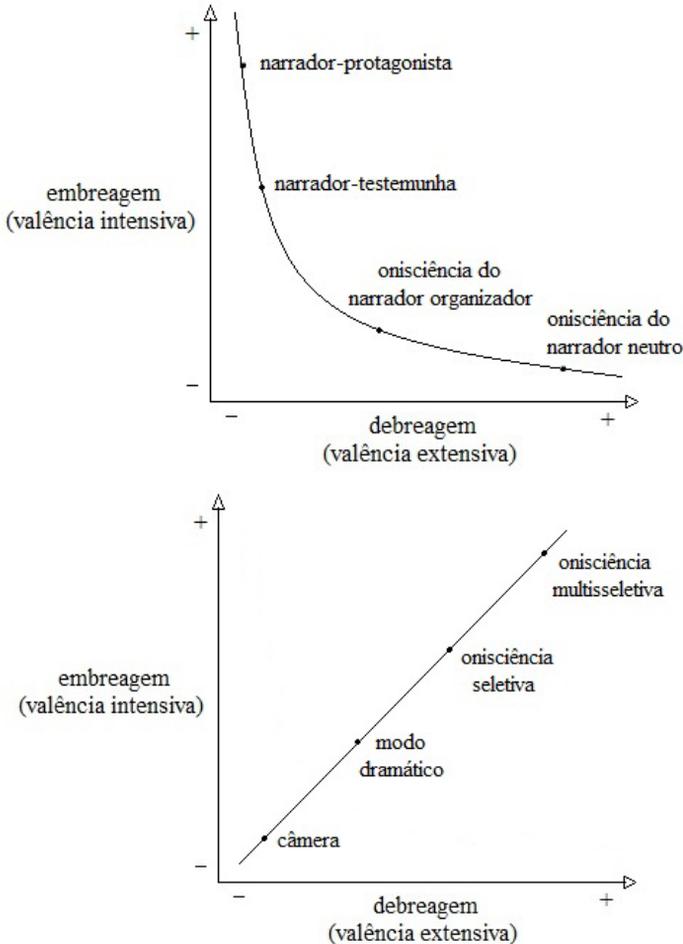
Gráfico 4 – Possibilidades virtuais de um microsistema enunciativo



Fonte: elaborada pelo autor.

Sob essa ótica, a iluminadora proposta de Barros (2002) acerca da classificação dos focos narrativos poderia ser (re)estruturada à luz da tensividade. Ao tentar sistematizar, a partir do modelo enunciativo clássico de Greimas, as “confusões terminológicas” (2002, p. 81) criadas pelos teóricos da literatura em torno do papel discursivo do foco narrativo, a autora observa que a “delegação do saber” (2002, p. 85) é o critério central na organização das mais diversas tipologias, estando a “consciência” do narrador ligada, sobretudo, à *difusão* ou à *concentração* do saber. No fim das contas, parece que tudo se trata de formas graduais diferentes de realização do sujeito em discurso. Assim, o quadro de Friedman apresentado por Barros (2002, p. 83), por exemplo, poderia ser tomado como uma primeira sugestão daquilo que, com Zilberberg (2011), chamaremos de *sobrecontrariedade* e *subcontrariedade* enunciativas. Vejamos, a seguir, a proposição de Friedman em uma correlação conversa e em uma inversa:

Gráfico 5 – Sobrecontrariedade e subcontrariedade enunciativas



Fonte: elaborada pelo autor a partir da tipologia de Friedman apresentada por Barros (2002, p. 83).

As tipologias propostas – assim como quaisquer outras – certamente sofrem de problemas de lexicalização; no entanto, é preciso ter em mente aqui que, mais importante do que fixar de modo definitivo uma taxionomia dos valores da enunciação, é reorganizar o raciocínio semiótico em torno dos mecanismos enunciativos e seus efeitos de sentido a partir da perspectiva intervalar da tensividade.

Nosso interesse, portanto, repousa menos no estabelecimento dessas diferenças binárias dos valores enunciativos do que em um exame cuidadoso daquilo que se situa *entre* esses dois extremos. O que aqui nos preocupa é principalmente tentar entender o modo como os mais variados objetos textuais, jogando com, assim digamos, “tonalidades enunciativas”, buscam ajustar as flutuações tensivas da enunciação para mobilizar o seu enunciatário em torno de uma determinada “experiência” significante.

É curioso notar, frente a essas questões, como certos teóricos alheios à Semiótica Discursiva, estando sensíveis às armadilhas do discurso, acabam por se mostrar autênticos semioticistas. Pierre Bourdieu, por exemplo, em *As regras da arte* (1996 [1992]), ao promover uma análise sociológica da representação literária do campo do poder no romance *A educação sentimental*, faz comentários precisos acerca de determinados mecanismos enunciativos de que se vale Gustave Flaubert para a criação de seu narrador, o qual ocuparia, de acordo com o autor, um ambíguo lugar de “vigilância extrema” (BOURDIEU, 1996, p. 47). Em uma espécie de empenho descritivo, Bourdieu chega mesmo a constituir um catálogo das estratégias literárias de que lança mão o escritor francês na instauração dessa distância observadora flutuante do narrador – que ora se aproxima dos actantes do enunciado, ora deles se afasta –, tais como “o uso deliberadamente ambíguo da *citação* que pode ter valor de ratificação ou de derrisão”; “o hábil encadeamento do estilo direto, do estilo indireto e do estilo indireto livre que permite fazer variar de maneira infinitamente sutil a distância entre o sujeito e o objeto da narrativa e o ponto de vista do narrador sobre o ponto de vista das personagens”; “o emprego do *como se*”; “o uso, salientado por Proust, dos tempos verbais [...] apropriados para marcar distâncias variadas com o presente da narração e do narrador”; “as partículas de ligação, através das quais se introduzem, de maneira imperceptível, relação de causalidade ou de finalidade, de oposição ou de similitude” (BOURDIEU, 1996, p. 47) etc.

Esses procedimentos são apenas alguns exemplos de como o discurso, conforme salienta o próprio Bourdieu, muitas vezes faz aparecer o seu enunciador de maneira extremamente tênue, discreta, quase imperceptível. Em termos tensivos: extenuado, com mais de *um menos* de

embreagem intensiva. Deve-se atentar, porém, para o fato de que esses mesmos procedimentos, quando operacionalizados dentro do texto de Flaubert, são também os responsáveis por, como podemos verificar a partir das constatações do sociólogo francês, tornar ambivalente a relação do narrador-observador com a instância do enunciado. Tudo ocorre, assim, como se o enunciador por trás de *A educação sentimental* transitasse cuidadosamente em uma gradiência enunciativa.

Para que possamos nos aprofundar nessas questões, vejamos a seguir como isso se apresenta em um caso específico, dessa vez de língua portuguesa.

## O suspense enunciativo e o suspense enuncivo

Com o intuito de colocarmos em prática o exercício analítico, adotaremos como objeto de investigação o memorável conto “Venha ver o pôr do sol”, pequena obra-prima da autora brasileira Lygia Fagundes Telles.<sup>35</sup> Não temos a intenção de promover uma análise exaustiva, mas apenas de tomar alguns elementos do texto que nos permitam ilustrar a pertinência de, no quadro atual da Semiótica Discursiva, pensar as operações enunciativas menos sob a perspectiva binária do que sob o enfoque gradual.

Do ponto de vista tensivo, o conto de Lygia Fagundes apresenta especial rendimento analítico em virtude do tratamento particular que dá ao suspense, conceito largamente discutido por Zilberberg nos *Elementos de semiótica tensiva* e por ele definido como “a dilatação *extensiva* de uma espera *intensiva*” (2011, p. 136, grifos do autor). Nesses termos, o suspense é caracterizado por postergar o aparecimento do sema terminativo que resolverá uma situação aflitiva, patemizando, portanto, o tempo para o sujeito e tonificando a espera ao prolongá-la. Examinemos, então, como isso se manifesta no texto e qual sua relação com os procedimentos enunciativos.

<sup>35</sup> A análise aqui apresentada foi desenvolvida em parceria com Gabriela dos Santos e Silva e Marilde Alves da Silva. Este trabalho, portanto, não seria possível sem o seu auxílio.

A narrativa de “Venha ver o pôr do sol” gira em torno da ambígua relação de Ricardo e Raquel, casal de ex-namorados que, a pedido do rapaz, se reencontram uma última vez em um misterioso cemitério. Assim se inicia o conto:

Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios. No meio da rua sem calçamento, coberta aqui e ali por um mato rasteiro, algumas crianças brincavam de roda. A débil cantiga infantil era a única nota viva na quietude da tarde (TELLES, 2009, p. 135).

No trecho, deparamo-nos com uma debreagem enunciativa actorial, temporal e espacial que, de partida, instala no discurso um actante “Ela” distinto do ator da enunciação. É relevante notar, no entanto, que a constituição descritiva do cenário em que se encontra a personagem tem reverberações consideráveis na apreensão feita pelo enunciatário do ritmo tensivo que configura o texto, a qual, como veremos, é certamente diferente daquela realizada pelos actantes do enunciado.

Em termos tensivos, é possível dizer que o texto começa em um ambiente aparentemente favorável à continuidade narrativa, cujo tempo durativo do pretérito imperfeito (“avançava”; “brincavam”; “era”) e o espaço dispersivo (“rareando”; “espalhadas”; “sem simetria”; “ilhadas”; “terrenos baldios”) parecem ter pouca influência nos estados de alma da personagem, a qual constrói o seu percurso com um andamento claramente desacelerado (“sem pressa”). O mesmo, porém, não acontece com o enunciatário, que já nesse primeiro parágrafo consegue perceber algo de remissivo nessa excessiva atonia da “quietude da tarde”. Tal intuição se confirmará quando, algumas linhas mais à frente, o leitor descobre que o lugar em que estão os personagens é não só um cemitério, mas um cemitério abandonado, com um “velho muro arruinado” e um portão de ferro “carcomido pela ferrugem” (2009, p. 136). Os investimentos figurativos apontam, portanto, não somente para uma ampliação da /morte/, mas para uma verdadeira saturação desse termo, o qual, conforme o *Dicionário Houaiss*

*da língua portuguesa* (2009), se estabelece em torno de valores em geral disfóricos, como a destruição, a ruína, o sofrimento etc., e que pouco têm a ver com o aparente propósito do encontro: uma amigável reconciliação afetiva entre o casal de ex-namorados.

Esse descompasso não chega, em um primeiro momento, a afetar profundamente Raquel, que, continuamente manipulada pelos argumentos astutos de Ricardo – o qual ora opera por sedução (“você está sendo fidelíssima”), ora por tentação (“Vamos entrar um instante e te mostrarei o pôr do sol mais lindo do mundo”) –, não se desespera em grande parte do texto. Contudo, apesar de a personagem se manter na dimensão inteligível nesses primeiros trechos do conto, o enunciatário, por meio dos procedimentos de discursivização textual operados pelo enunciador-observador, já consegue notar que há algo de descontínuo não apenas no ambiente em que está imersa a narrativa, mas também na personalidade de Ricardo, que, embora se mostre aparentemente amigável em relação a Raquel, parece sustentar sob a superfície da mentira um segredo mais profundo. Examinemos o excerto a seguir:

– Raquel, minha querida, não faça assim comigo. Você sabe que eu gostaria era de te levar ao meu apartamento, mas fiquei mais pobre ainda, como se isso fosse possível. Moro agora numa pensão horrenda, a dona é uma Medusa que vive espiando pelo buraco da fechadura.

– E você acha que eu iria?

– Não se zangue, sei que não iria, você está sendo fidelíssima. Então pensei, se pudéssemos conversar um pouco numa rua afastada... – disse ele, aproximando-se mais.

Acariciou-lhe o braço com as pontas dos dedos. *Ficou sério*. E aos poucos inúmeras rugazinhas foram se formando em redor dos seus olhos *ligeiramente apertados*. Os leques de rugas *se aprofundaram* numa expressão astuta. Não era nesse instante tão jovem como aparentava. Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígio. Voltou-lhe novamente o ar inexperiente e meio desatento (TELLES, 2009, p. 136-137, grifos do autor).

Nota-se que a postura de Ricardo com relação a Raquel é afetiva: ele se vale de um aposto carinhoso como “minha querida”; demonstra não querer levá-la para o ambiente degradado que é a “pensão

horrenda” em que vive; aponta as qualidades da mulher chamando-a de “fidelíssima” etc. Entretanto, ao que tudo indica, somente os atores da instância da enunciação percebem que a ligeira concentração no rosto do personagem esconde, por trás do *parecer* extensivo que Ricardo se empenha em manter, um *ser* passionalmente afetado. Tudo se dá, portanto, como se, nesse momento, houvesse uma *moderação* (retirada de pelo menos um *mais*) da debreagem e uma *retomada* (retirada de pelo menos um *menos*) da embreagem, o que, assim pensamos, começa a provocar certos deslocamentos afetivos no enunciatário-leitor, que até então ocupava sobretudo uma posição de distanciamento cognitivo. O mesmo volta a acontecer alguns parágrafos mais à frente, quando Ricardo: apanhou “um pedregulho e fechou-o na mão. A pequenina rede de rugas voltou a se estender em redor dos seus olhos. A fisionomia, tão aberta e lisa, *repentinamente escureceu, envelhecida*. Mas logo o sorriso reapareceu e as rugazinhas sumiram” (TELLES, 2009, p. 138, grifos do autor).

Aliado ao comportamento dúbio do personagem, podemos notar, ainda, certa morbidez em seu discurso, que, ao contrário do de Raquel, parece ver na morte absoluta um valor extremamente eufórico. Diz Ricardo:

– Mas é esse *abandono na morte* que faz o *encanto* disto. Não se encontra mais a *menor intervenção dos vivos*, a *estúpida* intervenção dos vivos. Veja – disse, apontando uma sepultura fendida, a erva daninha brotando insólita de dentro da fenda –, o musgo já cobriu o nome na pedra. Por cima do musgo, ainda virão as raízes, depois as folhas... *Esta, a morte perfeita, nem lembrança, nem saudade, nem o nome sequer*. Nem isso (TELLES, 2009, p. 139, grifos do autor).

A essa altura, Raquel já se mostra receosa em relação ao passeio, declarando mesmo seu desejo de ir embora, mas, ainda confiante em seu parceiro, segue em direção ao suposto jazigo da família de Ricardo, de onde se pode ver o pôr do sol. Nesse ponto, é interessante atentar para a progressiva concentração espacial realizada pelo narrador ao

longo de todo o conto. O texto se inicia, como já sinalizamos, em uma espacialidade aberta e dispersa, favorável à continuidade narrativa, e que, apesar disso, parece estranhamente atenuar a vida e restabelecer a morte. Quando os personagens chegam, porém, ao mausoléu dos antepassados de Ricardo, essa diferença entre os termos se acentua em função do fechamento do espaço:

Pararam diante de uma capelinha coberta de alto a baixo por uma trepadeira selvagem, que a envolvia num furioso abraço de cipós e folhas. A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio desmantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba. Ela entrou na ponta dos pés, evitando roçar mesmo de leve naqueles restos da capelinha (TELLES, 2009, p. 140).

É pertinente observar, nesse trecho, o uso recorrente do diminutivo (“capelinha”; “cubículo”; “portinhola”) e de certos adjetivos (como “estreita”, “enegrecidas”, “desmantelado” etc.) que contribuem para a construção de isotopias temático-figurativas ligadas ao enclausuramento e à degradação. Vale atentar, além disso, para a centralidade topológica priorizada pelo enunciador ao apresentar para o enunciatário o cenário do jazigo. Tudo ocorre como se, guiando o olhar do espectador, uma câmera de cinema fosse pouco a pouco de um plano aberto, que privilegia uma imagem totalizante (“diante de uma capelinha coberta de alto a baixo”), para um plano fechado, que promove uma maior concentração (“No centro do cubículo”), até chegar, finalmente, ao *close*, que demarca um espaço ainda mais restrito (“Entre os braços da cruz”).

Seguindo, então, um gradativo movimento ascendente em direção a um ápice passional, o que se parece ter aqui é uma autêntica *diminuição* (retirada de mais de um *mais*) da valência extensiva da debreagem e, por

sua vez, uma *progressão* (retirada de mais de um *menos*) da valência intensiva da embreagem, embora, em termos clássicos de actorialização, ainda prevaleça uma debreagem de tipo enunciva.

Vale sublinhar que essa apreensão perceptiva do espaço, a qual é, com efeito, a principal responsável por essas variações no “cálculo” das valências da enunciação, só é possível em função das operações discursivas que faz o observador, “fonte do saber, verdadeira sentinela do conhecimento, que hierarquiza, controla e ordena e que, enfim, por sobre a base inalterável dessa confiança, torna possível a expansão semântica das imagens percebidas” (BERTRAND, 2003, p. 133). E é a presença desse observador que determinará a dissonância enunciativa do suspense em “Venha ver o pôr do sol”: ao passo que o enunciatário-leitor se mostra desde o começo do texto *à espera do inesperado*, isto é, ciente de que um elemento de fratura pode a qualquer instante irromper na narrativa, os actantes do enunciado – mais especificamente a personagem Raquel –, por terem no contrato fiduciário ali estabelecido, serão colocados sob a égide do suspense somente nos momentos finais do conto, quando Ricardo trancafia a companheira no jazigo e revela suas verdadeiras intenções. Nesse momento, a mulher, tentando enxergar no escuro da catacumba a foto de uma hipotética prima do ex-namorado, é num átimo colocada em conjugação com o *saber* que desde o início já era intuído pelo leitor. Vejamos o trecho abaixo:

Acendendo outro fósforo, ele ofereceu-o à companheira.

– Pegue, dá para ver muito bem... – Afastou-se para o lado. – Repare nos olhos.

– Mas estão tão desbotados, mal se vê que é uma moça... – Antes da chama se apagar, aproximou-a da inscrição feita na pedra. Leu em voz alta, lentamente. – Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida... – Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel – Mas esta não podia ser sua namorada, morreu há mais de cem anos! Seu menti...

Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso (TELLES, 2009, p. 142).

Na passagem, dois elementos saltam aos olhos: a escolha lexical e as construções sintáticas. Enquanto Raquel tenta ler as inscrições na pedra, há uma alternância entre a debreagem de segundo grau (ou seja, a voz da própria personagem) e a debreagem enunciva (a voz do narrador em terceira pessoa), o que recorta a cena e sutilmente protela a revelação que resolverá o suspense para a instância da enunciação. Ao lado dessa estratégia, podemos notar a presença incontornável do advérbio “lentamente”, que, em consonância com as proposições de Zilberberg, dilata extensivamente a espera intensiva do sujeito.

Quando enfim Raquel descobre as mentiras de Ricardo, vemos sua fala ser não apenas cortada, mas *decepada* por um *baque* metálico. Os períodos curtos aceleram o andamento do texto, que, no âmbito do enunciado, passa agora para uma situação de conflito entre os personagens. Ocorre, no entanto, que, enquanto para Raquel o discurso começa a assumir uma direção ascendente, recrudescendo aos poucos a intensidade e, por conseguinte, minimizando a extensidade, para o enunciatário-leitor o texto, a partir desse momento, passa a percorrer uma direção descendente, visto que o suspense já se solucionou em um pico explosivo de intensidade e se vê, então, forçado a caminhar de volta para a nota débil da cantiga das crianças que “ao longe brincavam de roda” (TELLES, 2009, p. 144). Conclui-se, no fim das contas, que, em “Venha ver o pôr do sol”, o suspense se projeta primeiro na instância da enunciação e, só depois, alcança a dimensão do enunciado – sutileza que, a nosso ver, jamais poderia ser abordada satisfatoriamente somente a partir do ponto de vista clássico das operações enunciativas.

Reduzir as estratégias narrativas da autora brasileira apenas a um ou outro tipo de debreagem parece-nos certamente empobrecedor, sendo mais produtivo, no nosso entender, pensar esse jogo do suspense sob a ótica do valor tensivo da enunciação. Como explicar, por exemplo, os efeitos de sentido passionais produzidos no leitor se o texto opta, em grande parte, pelo afastamento cognitivo próprio à debreagem enunciva? E como esclarecer a espera intensiva do enunciatário se em nenhum momento há um “eu” ou um

“você/tu” que explicitem as posições discursivas dos atores da enunciação? Qual o papel dos mecanismos de espacialização e temporalização na construção desses *efeitos de profundidade* em relação à instância enunciativa? Questões iniciais que não se restringem somente ao conto de Lygia Fagundes Telles ou ao discurso verbal, mas que se espriam para textos de outras naturezas, como o cinematográfico, o fotográfico, o pictórico etc., e que ainda exigem uma lenta e cuidadosa reflexão.

### Considerações finais

O percurso que traçamos neste trabalho certamente deixa em suspenso uma série de problemáticas que devem ser consideradas com muita cautela. Como pudemos observar, a cisão binária da enunciação em debreagem e embreagem (primeiro e importante passo, já dado há muito por Greimas, para a organização de um método descritivo cuja coerência e homogeneidade dê conta de uma sintaxe discursiva) e sua articulação em uma relação tensiva de dependência é apenas a etapa inicial para uma reoperação do fenômeno enunciativo. É preciso, agora, projetar os *gradientes* da debreagem e da embreagem em cada um dos componentes da discursivização, em particular na temporalização e na espacialização.

E mais: o desafio maior, parece-nos, reside no trabalho de *articulação* dos três constituintes do discurso (ator, tempo e espaço) com vistas a dar unidade textual aos muitas vezes sutis efeitos de sentido criados pelas semióticas-objeto. Reduzi-los à oposição dialética entre subjetivação e objetivação é apenas a forma básica de tornar cognoscível aquilo que se nos apresenta como intuição. Para que possamos ter, contudo, uma leitura mais produtiva desses sentidos forjados pelos diferentes “fatos” significantes, é relevante, a nosso ver, desde já começar a reconstruir a medida da significação, quantificando os enunciados e, por sua vez, calculando as enunciações.

Nosso objetivo aqui, como dissemos a princípio, não é esgotar o assunto, mas apenas introduzir algumas observações teóricas preliminares que, quando desenvolvidas em trabalhos futuros, talvez venham a

contribuir para o aprimoramento da análise dos mecanismos enunciativos. O caminho ao qual nos vinculamos, afinal, é o da relação, da função, da dependência, a saber, do diálogo íntimo entre embreagem e debreagem, valências enunciativas que, assim pensamos, desde o primeiro ato de linguagem se veem obrigadas a um convívio tenso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas; FFLCH; USP, 2002.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs. Une sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette, 1989.

FONTANILLE, J. Observateur. In: GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. Tome 2.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas; FFLCH; USP, 2001.

GREIMAS, A. J. L'énonciation (une posture épistémologique). *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, Ribeirão Preto, n.1, p. 9-25, 1974.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEITE, R. L.; SARAIVA, J. A. B. O Corpo e o observador na discursivização. *Acta Semiótica et Linguística*. v. 14, n. 1, p. 127-142, 2009.

SARAIVA, J. A. B. Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 77-87, dez. 2017. Edição especial

TATIT, L. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica. In: MENDES, C. M.; LARA, G. M. P. (Org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem a Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.

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

TELLES, L. F. Venha ver o pôr do sol. In: TELLES, L. F. *Antes do Baile Verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, C. *La structure tensiva*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

# O PERCURSO PASSIONAL E ENUNCIATIVO DO SUJEITO SEMIÓTICO: UM ESTUDO DE CASO

*Carolina Lindenberg Lemos*

*One day Alice came to a fork in the road and saw a Cheshire cat in a tree.*

*— Which road do I take? she asked.*

*— Where do you want to go? was his response.*

*— I don't know, Alice answered.*

*— Then, said the cat, it doesn't matter.*

*(Lewis Carroll em Alice in Wonderland)*

## Introdução

**E**ste artigo refaz, numa escala particular, o trajeto que fez a Semiótica através das décadas de sua história. A partir da análise de alguns elementos do filme “Tropa de Elite”, de José Padilha, lançado em 2007, investigamos o percurso da personagem Matias, em suas semelhanças e dessemelhanças com o herói estudado por Vladimir Propp, na leitura que lhe deu a Semiótica. Esse percurso nos leva aos arranjos narrativos que entrelaçam os diferentes actantes. A investigação dos percursos narrativos traz à tona as modulações passionais que serão centrais no entendimento do caminho que leva ao clímax do filme e à sua resolução. Por fim, para esclarecer as forças que engendram as equações passionais, a semiótica tensiva trará os instrumentos de medida e contagem.

Esse percurso analítico, que é, em alguma medida, uma parte do percurso realizado pela própria teoria semiótica, como dizíamos, traz à tona uma série de mudanças de perspectivas subjacentes aos desdobramentos teóricos. Em linhas gerais, abandonamos um olhar externo e objetivante das ações e eventos envolvendo as personagens para tomar o ponto de vista dos atores do enunciado. Além de uma incursão no foro interno das personagens por meio de seus devires passionais e da modulação tensiva de seu caminhar no mundo, há também uma aproximação das questões ligadas à enunciação.

Ao propor que a enunciação enunciada – ou seja, as marcas no texto que criam a ilusão da presença da instância pressuposta da enunciação – é metalinguística em relação ao enunciado enunciado, Manar Hammad (1983, p. 38) consolidou a possibilidade de abordar a enunciação com o mesmo referencial teórico com que se abordava o enunciado. Nas palavras de Hammad:

Considerado como uma totalidade estruturável, esse processo enunciativo pode ser apresentado como um micro-universo semântico completo, dotado de sentido e suscetível de ser submetido à análise semiótica na sua totalidade, ou seja, esta última poderá se desenvolver nos três níveis do percurso gerativo (HAMMAD, 1983, p. 38).<sup>36</sup>

Essa perspectiva trazia uma globalidade ao tratamento da enunciação, que antes era apenas tratada no nível discursivo e de forma fragmentada, nas ocasiões em que trechos enunciativos apareciam no interior do enunciado. Ela produz, no entanto, mais uma consequência. Ao tratar a enunciação como uma totalidade distinta da totalidade do enunciado (ainda que em relação de pressuposição de parte a outra), Hammad destaca uma repartição em níveis. Há então um percurso gerativo em

<sup>36</sup> Tradução nossa do original francês: “Considéré comme une totalité structurable, ce procès énonciatif peut être posé comme un micro-univers sémantique complet doté de sens et susceptible dès lors d’être soumis à l’analyse sémiotique dans toute sa généralité, c’est-à-dire que cette dernière pourra se développer aux trois niveaux du parcours génératif”.

operação no interior do enunciado e um outro percurso no nível da enunciação, para o qual o enunciado é o objeto de valor em circulação entre os sujeitos da enunciação. O percurso da enunciação engloba e contém o enunciado. Essa distinção em níveis traz consequências para a apreensão dos valores acionados, em especial, cria um desnível que deve ser transposto.

Na enunciação, a relação entre enunciador e enunciatário não é meramente uma de troca ou dom, mas em verdade trata-se de uma ação comunicativa que tem o enunciado como elemento que une os dois sujeitos. Nesses termos, “o enunciador se coloca como destinador-manipulador, responsável pelos valores em jogo e capaz de levar o destinatário-sujeito, seu enunciatário, a crer e a fazer.” (BARROS, 2001, p. 137). Ainda segundo Barros (2001, p. 137), “para conhecer e explicar [os fazeres persuasivo do enunciador e interpretativo do enunciatário] e por meio deles apreender a instância da enunciação, precisa-se proceder à análise interna e imanente do texto.” Como não temos acesso direto à enunciação em ato, mas tão somente por seus produtos e pelas marcas e escolhas aí registradas, é por meio da apreensão dos valores e estratégias inscritos no enunciado que temos acesso ao ponto de vista construído pela enunciação. Essa relação não é, como dizíamos, direta. Trabalhos como o de Dilson Cruz (2006) mostram que a relação entre o enunciador e o próprio narrador, primeira instância delegada da enunciação, pode ser polêmica. Segundo a análise empreendida pelo semiótico, se o narrador de Machado de Assis está sempre atrelado à busca da aquisição de prestígio social, o enunciador toma uma perspectiva cínica, que coloca em xeque todos os valores socialmente construídos, inclusive – e principalmente – a possibilidade de representação da realidade (CRUZ, 2006, p. 318-344).

Se é verdade que os valores não estão em relação direta entre o que é instalado no enunciado e aquilo que é apreendido na enunciação, o mesmo vale para as equações passionais. A última etapa analítica, que nos leva ao instrumental teórico da abordagem tensiva, permite usar das mesmas ferramentas para a análise dos dois níveis previstos por Hammad – enunciação e enunciado – desta feita

no tratamento do sensível. O percurso proposto aqui – bastante mais breve e, portanto, modesto que o empreendido por Dilson Cruz – nos mostrará que a cifra passional e tensiva do enunciado é central para a apreensão desses valores na enunciação, mas sua relação necessária não é direta e uma outra cifra levemente distinta se constrói no nível enunciativo.

## O Herói Proppiano

Como se sabe, o modelo da narratividade, central na teoria semiótica greimasiana, foi largamente inspirado no estudo de Vladimir Propp sobre o conto russo maravilhoso (PROPP, 1965). O filme em análise, com toda a sua atualidade, traz alguns elementos que remetem claramente à estrutura proppiana clássica. Em primeiro lugar, observamos sempre no fechamento dos contos clássicos um retorno ao estágio inicial da narrativa. Temos uma organização inicial que é abalada com a instauração de uma falta (classicamente – o rapto da princesa). Essa falta deverá ser sanada pelo herói (com a restituição da princesa), de tal forma que a organização inicial seja restabelecida. No filme, vemos que a personagem central, o capitão Nascimento, está impossibilitado de exercer plenamente seu papel temático-figurativo de capitão do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), pois perdeu (ou está gradualmente perdendo) as modalidades narrativas necessárias. No plano figurativo, Nascimento está prestes a ter um filho e a iminência da morte o deixa paralisado e causa-lhe ataques de pânico e suadouro. Narrativamente, podemos dizer que o sujeito está desprovido das modalidades de poder e querer, enquanto ainda lhe resta um sentido de dever muito intenso. É em função desse dever que o ator discursivo não deixa seu posto antes de encontrar um substituto. É nesse ponto que voltamos ao esquema proppiano, em que temos uma ordem inicial pressuposta a que o capitão faz referência no filme – logo que saiu do treinamento do BOPE “pilhado” – em que era capaz de realizar todas as ações esperadas de um capitão. A esse estado se sucede aquele em que se inicia o filme, em que a ordem foi abalada, já

que o capitão não mais consegue exercer plenamente a sua função. Todo o filme será, do ponto de vista de Nascimento (que é também o narrador), uma busca por um substituto que possa tomar seu lugar e assim restituir a ordem perdida.

Um outro ponto de semelhança entre a estrutura do filme e aquela dos contos russos estudados por Propp é a transformação do herói. Se, num plano global da narrativa, a história acaba onde começou, numa ordem mais particular, o herói, ou, do ponto de vista semiótico, o sujeito figurativizado por Matias, sairá da história muito diferente do que entrou. Segundo o trabalho de Propp, todo herói passará por provas que terão a função de qualificá-lo e reconhecê-lo como o verdadeiro herói. Em “Tropa de Elite”, Matias também passará por uma transformação que lhe dará as qualidades necessárias para substituir o capitão, mas também veremos uma pequena série de cenas que poderão ser entendidas como o correlato das provas clássicas (GREIMAS; COURTÉS, 1993, p. 131), ou ainda, como manifestantes da transformação manifestada (HJELMSLEV, 1991, p. 76).

## O Estado Inicial

No início do filme, vemos o ator Matias dividido entre dois programas narrativos: um deles figurativizado pelo emprego de policial, que acabará por levá-lo ao BOPE, e o outro que toma a figura do curso superior em Direito. De início, tendo o seu querer dividido entre tornar-se policial ou advogado, Matias crê poder fazer convergir os dois programas. Nesse contexto, a figura do Capitão Nascimento entrará como parte da axiologia de base do programa policial.

A figura do capitão está presente em dois planos do texto. Como narrador, Nascimento desempenha o papel narrativo de destinador-julgador. Nos comentários em *off*, o narrador fará sanções acerca dos atos e crenças de cada personagem envolvida na narrativa. Nesse papel, o capitão é a voz representante da axiologia principal, que será afirmada no desenrolar da história. Como ator do enunciado, Nascimento age como destinador-manipulador, uma vez

que é ele que apresentará a falta que desencadeará a narrativa. Além disso, durante o treinamento de seu substituto, o capitão atribuirá saber e poder aos candidatos.

Até aqui temos um arranjo narrativo mais próximo do esquema proppiano na configuração que lhe deu Greimas (1973, p. 225), ou seja, no sentido de que estamos preocupados com o quem-faz-o-quê-para-quem. Avançando na análise do filme e na história da Semiótica, é preciso incluir na equação as considerações das paixões, que garantirão o sentido do desenrolar narrativo que sucede. As modalidades passam a descrever os movimentos passionais e começa a se delinear a ideia de que o conflito interno da personagem, antes inabordável pelo modelo, pode ser descrito por arranjos modais pouco compatíveis: dever e não querer; querer mas não saber como...

## A Cólera

É nesses termos que, uma vez estabelecidos os dois programas de Matias, ele constatará que uma escolha deve ser feita por um ou pelo outro. Apesar de inicialmente crer poder conciliar os programas, o narrador, que como vimos tem a força do destinador-julgador, já anuncia que essa tentativa de Matias será infrutífera e vai lhe trazer problemas. A escolha de Matias se dará por meio de uma intensificação passional. E para a análise da sucessão de eventos que leva a essa passionalização, o famoso estudo da cólera empreendido por Greimas (2014) trará interessantes elementos.

O programa contra o qual Matias se revoltará e que despertará a sua cólera será o percurso da faculdade de Direito. Conforme aponta o semioticista, o processo que leva à irrupção da cólera inicia-se com uma espera. De um lado, uma espera simples, ou seja, uma espera por um objeto. No caso de Matias, trata-se de um objeto um pouco difuso, pois espera poder fazer parte do grupo de colegas da faculdade que integra uma outra classe social; Matias deseja ascensão social, um melhor emprego, a possibilidade de melhor remuneração. Essa espera será frustrada, pois Matias já desde o início compartilha certos valores com o destinador do outro programa que são incompatíveis com o programa

da faculdade. Temos como exemplos do choque de valores entre Matias e seus colegas de faculdade o uso de maconha, condenado pelo protagonista, e a defesa da polícia contra os ataques empreendidos pelos colegas durante uma das aulas de filosofia apresentadas no filme. Dessa forma, André Matias vai repetidas vezes vendo frustradas as suas tentativas de ingresso no mundo de seus colegas.

A espera envolvida no surgimento da cólera é também de uma outra natureza. O sujeito da espera simples é um sujeito de estado, que espera de um outro sujeito (do fazer) que lhe traga o objeto de valor desejado. O sujeito de estado estabelece um contrato fiduciário com o sujeito do fazer.<sup>37</sup> Temos, assim, um outro gênero de espera. Não apenas o sujeito de estado espera obter o objeto de valor, como também espera de um outro sujeito que ele lhe traga esse objeto. Essa segunda espera é aquela que Greimas chamou de *espera fiduciária* (GREIMAS, 2014, p. 245-246). O não cumprimento desse contrato pelo sujeito do fazer produzirá uma frustração que levará ao descontentamento.

A espera fiduciária é particularmente central nessa proposta, pois ela é um dos fatores de direção da revolta pela espera frustrada. É contra o sujeito do fazer que o sujeito (até então) de estado agirá. Um outro aspecto da frustração da espera fiduciária é que o sujeito se decepciona contra aquele que não cumpriu o contrato, mas também consigo mesmo, uma vez que escolheu mal aquele em quem depositar sua confiança.

Ainda em “Sobre a Cólera”, Greimas observa que essa frustração pode se desenvolver em diversas formas de rancor e sentimentos que não levam à ação. O trajeto de Matias é bastante diferente desse. No princípio, Matias é claramente um sujeito de estado. Ele espera sempre que os outros ajam em seu lugar. Vemos em diversos momentos do filme que a personagem está a todo tempo em segundo plano, perguntando aos outros o que fazer. Nesse sentido, é muito interessante o contraste com seu grande amigo Neto, que está sempre agindo. Na cena inicial e emblemática, Matias está ao lado do

<sup>37</sup> Ainda que o sujeito do fazer não tenha consciência desse contrato, a expectativa do sujeito de estado é real e este tomará como real o contrato com o sujeito do fazer, ou seja, esperará que seja cumprido e exigirá reparação se não for (GREIMAS, 2014, p. 238).

amigo perguntando-lhe repetidas vezes o que está acontecendo, mas não tomando efetivamente nenhuma parte na ação. A partir da escolha de Matias por assumir o programa narrativo de Nascimento, Matias passa à ação. Podemos citar como exemplo a cena em que os policiais do BOPE estão aterrorizando um dos meninos da favela para encontrar o traficante Baiano. Nesse momento, um outro policial ameaçava o menino com um pau, quando Matias toma-lhe o instrumento num rompante de raiva que faz com que o menino aceite delatar o traficante.

Essa passagem de Matias do estado à ação poderia, como apontou Greimas, não ter acontecido, como seria de supor se tomássemos as atitudes da personagem no início do filme como parâmetro. Essa mudança de atitude requer uma grande intensificação passional – um pivô passional (GREIMAS, 2014, p. 242-243). Conforme apontamos acima, Matias seguia dois programas narrativos. Já vimos que, diferentemente do que desejava o protagonista, esses dois programas não convergiram. Mais ainda, é o encontro desses dois programas que produzirá o evento culminante que encerrará o programa da faculdade e iniciará a adoção plena do programa do BOPE.

Para entender esse entrelaçamento, é preciso voltar à figura de Neto. O amigo de Matias fazia parte integralmente do programa da polícia. É ele quem vai atrás do curso de ingresso no BOPE; é ele quem alerta contra as idas de Matias à favela, numa voz que poderia ser a de Nascimento; e também será ele o provável substituto do capitão. Mas quando Matias vai fazer uma última tentativa de ingressar no mundo do Direito, Neto entrará no programa de que não faz parte. Por meio dos amigos da faculdade de Direito, Matias conhece um menino do morro dos Prazeres que, como ele, precisa usar óculos. Penalizado com a condição do menino, Matias resolve cuidar pessoalmente de conseguir os óculos. Paralelamente, o Baiano, “dono” do morro dos Prazeres, já havia alertado que não queria policiais indo ao morro. Quando é dia de levar os óculos para o menino, Matias tem uma entrevista de emprego num escritório de advocacia e Neto acaba indo encontrar o menino em seu lugar. Baiano, que não conhecia Matias pessoalmente, mata Neto. Note-se que quando os percursos se

cruzam eles entram em choque: Neto, participante de um programa, vai ao encontro do menino, integrante do outro programa de Matias. A morte de Neto afasta definitivamente Matias da faculdade e produz a revolta necessária para que adote o percurso do BOPE – nas palavras de Nascimento, ele consegue o “coração” de Matias.

Segundo Greimas (2014, p. 252-253), esse descontentamento intenso que desencadeia a ação pode se desenvolver numa vingança, ou seja, num programa narrativo planejado, com *direção*, ou pode se configurar num programa *sincoado*, sem direção – a cólera. A reação de Matias é imediata e vigorosa, de forma que poderia revelar, como previa Greimas, uma raiva desordenada. Entretanto, essa não é apenas a história de Matias, mas também de Nascimento: o destinador pronto a garantir a orientação do percurso. É assim que a pronta intervenção de um destinador forte faz com que Matias aja de forma explosiva, imediata, mas com objetivos claros.

## A Relação com o Destinador

Com o apoio da análise, pudemos perceber que o ator Nascimento desempenha um certo número de papéis actanciais – sujeito do programa narrativo de recuperar sua vida familiar, destinador-julgador, destinador-manipulador. O sincretismo desses muitos papéis narrativos num único ator do enunciado e a concorrência das modalidades que isso gera contribuem para uma profundidade da personagem.

Não somente a interação desses papéis num só ator é elaborada, mas também sua interação com Matias é digna de nota. De um lado temos a interessante questão da proximidade entre o destinador Nascimento e seu destinatário Matias. É curioso que a distância entre os atores no nível da manifestação espelha as relações actanciais, ou seja, se no princípio tínhamos Matias ligado à axiologia da polícia, mas não o suficiente para adotá-la por completo, vemos também Nascimento distanciado de Matias: durante o curso do BOPE e por todo o tempo até antes da morte de Neto, Nascimento quase não aparece ao lado de Matias e não se dirige mais que num breve momento ao aspirante, ao passo que a Neto oferece vários

tipos de instruções e sanções. Mais perto do fim, depois que Matias efetivamente adotou o programa de Nascimento, destinador e destinatário dividem constantemente o espaço da tela lado a lado e o capitão está a todo tempo dando o mesmo gênero de instruções e apreciações que antes dera a Neto. Note-se que, se antes os papéis de Nascimento como destinador-julgador e manipulador estavam claramente divididos entre suas posições de narrador e personagem da narrativa, respectivamente, no momento em que se aproxima de Matias, Nascimento passa a exercer suas sanções – agora já positivas – de dentro da narrativa.

Isso nos leva ao uso que o filme faz do recurso da narração. Como observamos acima, é Nascimento que faz as vezes de narrador. Seus comentários não serão descritivos; eles emitirão comandos e determinações de deveres e querereres. É interessante notar a interação dessas observações com as ações de Matias. Num primeiro momento, vemos Matias agindo em perfeito desacordo com as determinações de Nascimento. Quando este comenta que policiais não devem subir o morro se não estiverem fardados – ou seja, a trabalho – vemos, no plano das imagens, Matias subindo o morro à paisana. Num outro momento, o narrador explica que Matias deveria prender seus colegas por estarem fumando maconha numa reunião de grupo de estudos, enquanto Matias permanece contrariado, mas impassível. Ao constatarmos esse choque entre narração e narrado, aliado ao fato de que os comentários de Nascimento não chegam às personagens pois estão sempre em *off*, podemos perceber que, apesar de virem em forma de comando, mais do que manipulações, essas intervenções são sanções.

Com o desenrolar da narrativa, depois da morte de Neto, vemos a relação inversa entre narração e narrado. Todos os desejos expressos por Nascimento em *off* são realizados por Matias. Alguns momentos são marcantes nessa etapa. No primeiro, Matias confronta um dos colegas que vinha agindo como pequeno traficante no *campus* da faculdade. A narração anuncia que já não era sem tempo. Em seguida, vemos Matias andando na direção de uma passeata. O narrador comenta que só se faz manifestação quando morre filho de rico e que ele

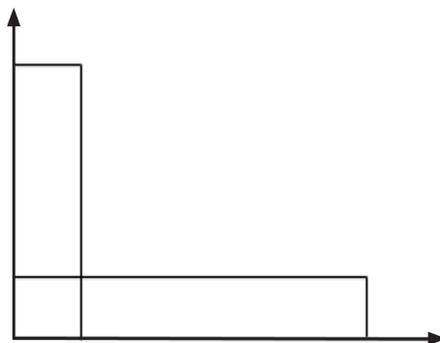
tem vontade de bater em todos. Dito e feito. Ao encontrar com os manifestantes, Matias começa a esmurrar aquele mesmo colega que ameaçara na faculdade.

Diferentemente do primeiro momento, em que a narração aparecia apenas como uma sanção negativa, nesse segundo momento, além de uma sanção positiva, a narração pode ainda ser entendida como o estabelecimento das provas do herói. Afinal, a cada momento, Matias está realizando as determinações de um destinador, mas também se provando cada vez mais apto a desempenhar o papel de capitão, a substituir Nascimento. O trecho em que fica mais clara a prova a se realizar é a sequência final do filme em que o narrador diz já ter capturado o Baiano, devendo agora garantir o coração de Matias. Pragmaticamente, o que Nascimento espera é que Matias mate o Baiano para provar de uma vez por todas que aderiu aos valores do destinador e está pronto a se tornar o capitão do BOPE.

Do ponto de vista do trânsito dos valores, vemos que os valores do destinador permanecem os mesmos no decorrer da narrativa. Logo na cena inicial, em que Nascimento descreve a situação da polícia no Rio de Janeiro, ficam claras as escolhas do destinador. O capitão contrasta a polícia que ele chama de convencional com os policiais do BOPE. Se a primeira tem um largo contingente, os últimos contam com muito poucos homens. Por outro lado, enquanto o BOPE age com precisão e objetivo em suas incursões planejadas nos morros cariocas, os policiais “convencionais” se misturam à bandidagem ao receber largas propinas e entrar em comércio ilegais de armas com os traficantes. A escolha por esse pequeno grupo de homens que “não se misturam” revela os valores de absoluto privilegiados pelo destinador (ZILBERBERG, 2004).

Essa escolha não é apenas a manifestante de triagens no eixo da extensidade, mas vem pareada com um recrudescimento da valência da intensidade. Segundo Nascimento, os policiais “convencionais” preferem evitar o conflito e entrar num acordo com aqueles que deveriam perseguir. O BOPE recusa esse acordo e realizará ataques que colocarão, a todo tempo, a vida de seus integrantes em risco. Assim, num gráfico que compusesse essas valências de intensidade e extensidade para as duas polícias, teríamos a seguinte configuração:

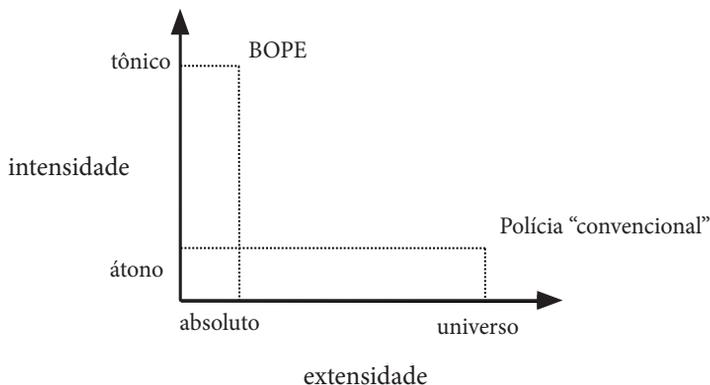
Gráfico 1 – Valores - BOPE vs. Polícia “convencional”.



Fonte: elaborada pelo autor.

O trajeto de Matias que levará à adesão aos valores do destinador Nascimento será justamente a passagem de valores de universo a valores de absoluto. Como descrito anteriormente, o aspirante acreditava na possibilidade de compor todos os seus desejos e unir os diversos programas. Ao final, constatou-se a impossibilidade dessa tentativa e Matias fez suas escolhas. Seu trajeto se assemelha, assim, ao gráfico acima. Entretanto, não mais estamos no registro de valores fixos, mas opera aí uma sintaxe transformadora que levará de um a outro polo do gráfico:

Gráfico 2 – Curva da transformação dos valores do sujeito



Fonte: elaborada pelo autor.

## Balanço

Até aqui, levantamos algumas semelhanças entre um texto contemporâneo como o filme “Tropa de Elite” e a estrutura dos contos maravilhosos. Observamos em seguida o encadeamento narrativo nos moldes da teoria semiótica de Greimas, em especial, os arranjos narrativos que levaram à irrupção da cólera do sujeito e as consequências dessa mudança para o relato.

As semelhanças com os contos folclóricos, se não param aí, são pelo menos insuficientes para dar conta das nuances de sentido e da profundidade das personagens. Principalmente no *querer* temos uma diferença crucial. Nos relatos mais tradicionais, o *querer* do herói não está em jogo. Uma vez estabelecido o *dever fazer*, parte o herói para a aquisição do *saber* e *poder* necessários à ação. Os empecilhos e dificuldades por que passa Matias são todos advindos de seu *querer* dividido.

Por outro lado, o arranjo das etapas que levam à cólera e suas consequências narrativas explicitam o caminho, mas não dão conta da emoção envolvida nesse percurso. Ao dizer que uma frustração pode tanto se desenvolver em cólera como em resignação, Greimas (2014, p. 243-244) aponta para uma diferença de impacto passional. É preciso tomar a perspectiva do sujeito que sofre essas transformações para que se possa descrever as modulações afetivas e assim entender como um sujeito passivo como o Matias da primeira cena, que de fora da ação pergunta sempre o que está se passando, se torna o Matias da última cena, que atira no Baiano com uma arma que lhe deformará o rosto.

## Acontecimento

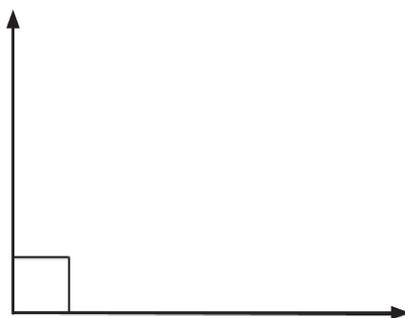
### Tensividade no enunciado

O acontecimento, nas palavras de Claude Zilberberg (2007a, p. 16), é “o correlato hiperbólico do fato”, aquilo que se passa, mas que conta com os valores máximos de andamento e tonicidade. O acontecimento relevante para esta análise de “Tropa de Elite” é, sem dúvida, a morte de Neto. Como foi mencionado acima, é o evento que constitui o pivô passional que desencadeará a passagem do sujeito de estado para o sujeito da ação. O acontecimento é um sobressalto, uma entrada inesperada no

campo de presença – um sobrevir. Os modos de entrada de uma grandeza no campo de presença são regidos pelo andamento (ZILBERBERG, 2007a, p. 18). No caso do sobrevir, o andamento é máximo. A velocidade experimentada pelo sujeito tomado por um acontecimento é fruto de uma grande aceleração, sentida como um salto – o surgimento daquilo com que o sujeito não contava, ou que ele contava que não fosse acontecer.

Se tomarmos a perspectiva de Matias, é fácil perceber por que a morte do amigo vem como surpresa. Há claros sinais de que sua tentativa de fazer coincidir os programas da faculdade e da polícia não está rendendo frutos. O mal-estar que conquista entre os colegas de faculdade é uma forte amostra disso. Mais ainda, a ameaça que sofre sua namorada Maria é um alerta direto de que os traficantes não deixarão barato suas idas ao morro à paisana. Mas se os sinais são claros para quem está de fora (como estão para o próprio Neto, que procura alertá-lo), a insistência de Matias nas mesmas tentativas que se mostram a todo momento malfadadas também revelam que ele é incapaz de dar ouvido aos muitos avisos que se apresentam. É assim que encontramos o sujeito, durante todo o filme, sob uma mesma equação tensiva. Com pequenas flutuações de insatisfação, Matias está sempre nos registros da lentidão e da atonia (ver Gráfico 3), por um lado, nos registros do fechamento e da posterioridade, do outro (ZILBERBERG, 2006), uma vez que vemos Matias a todo tempo contido em seus movimentos e seus atos, sempre mais perguntando acerca do que se passa do que efetivamente tomando parte na ação.

Gráfico 3 – Primeiro estado do sujeito



Fonte: elaborada pelo autor.

Com a morte de Neto, Matias vai ter suas certezas e suas valências tensivas chacoalhadas. Nas duas cenas em que Matias aparece logo depois que Neto é baleado, é possível perceber uma clara alteração nas valências da intensidade. Se o sujeito continua lento em seu andamento, sua fisionomia e sua fala são agora tônicas. No eixo da extensidade, por outro lado, o sujeito mantém-se, se é que é possível, ainda mais contido (ver Gráfico 4).

Gráfico 4 – Segundo estado do sujeito

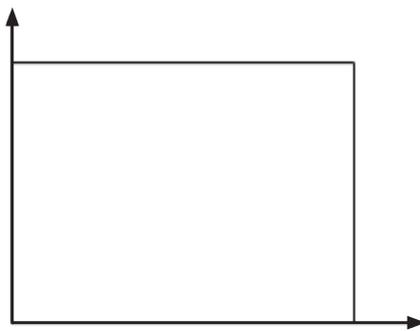


Fonte: elaborada pelo autor.

Segundo Zilberberg (2011, p. 169), a sintaxe tensiva é reparadora e a ação do tempo levará o acontecimento à potencialização, à memória, perdendo, dessa forma, impacto e ganhando legibilidade. Em outras palavras, a um acontecimento, segue-se uma desaceleração, em que o sujeito, tomado daquela surpresa que sobreveio, retraçará o caminho suprimido pelo sobressalto. Esse restabelecimento seria um retorno das valências máximas de intensidade e mínimas de extensidade para um valor mais equilibrado entre as valências. Em suma, um retorno à normalidade. Se há esse momento na história de Matias, “Tropa de Elite” não nos deixa saber. À forte tonificação advinda da morte de Neto, segue-se uma intensidade ainda maior. Com a entrada do destinador (Nascimento), agora com plenos poderes e um plano de vingança, a valência tônica é acrescida de uma forte aceleração do andamento. De fato, Matias não pensa mais, mas age, incessantemente, para vingar o

amigo. As valências extensas, que vinham até esse momento caminhando em razão inversa às valências intensas, tomam uma direção oposta e passam a também aumentar. Matias passa a usar gestos expansivos e andar a largas passadas, ocupando um espaço maior e mais central nas cenas.

Gráfico 5 – Terceiro estado do sujeito



Fonte: elaborada pelo autor.

## Tensividade na enunciação

As modulações tensivas do sujeito inscrito no enunciado, entretanto, mostram-se distintas daquelas experimentadas no âmbito da enunciação. Os sinais que anunciam o fracasso de um dos programas narrativos não se configuram em verdadeiros sinais para Matias, uma vez que ele não é capaz de vê-los. É no plano da enunciação que se tornam sinais. É o contraste entre a narração e o narrado, como descrito acima, que configura as ações de Matias como problemáticas, como um prenúncio de um desfecho malfadado. Ademais, para o enunciatário, a incapacidade do aspirante de perceber os avisos é mais uma marca de que terá problemas. Ao acumularem-se os anúncios, cresce pouco a pouco a tensão: sabe-se que algo está prestes a acontecer, mas não se sabe o que exatamente. Esses avisos vão paulatinamente se concentrando na figura de Matias e nos eventos que o cercam, de tal forma que vai ficando cada vez mais claro onde o problema vai estourar – há um

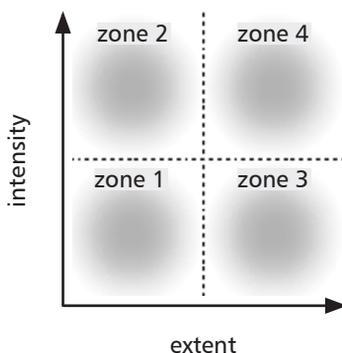
verdadeiro fechamento figural zilberberguiano na figura do aspirante, que vai a cada momento ficando mais sem saída da situação que criou.

Nesses termos, não se poderia dizer que há um acontecimento como aquele que se passa com o sujeito do enunciado, pois há uma preparação, um crescimento gradativo. Para que haja um acontecimento, não basta que se verifiquem valores máximos de tonicidade. É preciso contar também com uma rápida passagem de um polo dos valores a outro, ou seja, é preciso um sobrevir. No entanto, a morte de Neto pode, também no nível da enunciação, ser entendida como um acontecimento. Isso justamente porque todos os elementos apontavam para que algo acontecesse com Matias, que fosse ele o afetado por suas atitudes incautas. A surpresa está na inversão dos destinos. Segundo Zilberberg (2007a, p. 17-18), “se a grandeza se instala [num campo de presença] sem nenhuma espera, denegando ex abrupto as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do sobrevir”. Ora, esperava-se que um problema adviesse a Matias. A morte de Neto, nesse contexto, surge como a grandeza que não se poderia antecipar.

Sobressai, assim, uma estratégia enunciativa que enreda o enunciatário numa trama de pistas que levam a uma espera cada vez mais tensa. Porém, o mais interessante é que o desfecho dessa expectativa não gera distensão, mas o recrudescimento da paixão e uma explosão. A morte do aspirante Neto é uma virada na narrativa e, por isso, não traz restabelecimento passional. Será o tiro final que trará a resolução. Se a morte de Neto traz pena, a reação de Matias traz a surpresa pasmada. A atitude feroz do antes pacato aspirante é um verdadeiro acontecimento. De volta à discussão da relação entre enunciação e enunciado do início do artigo, vemos que há, como previsto por Hammad, uma projeção da mesma estrutura do enunciado no plano da enunciação. No entanto, não há a transposição direta das cifras tensivas. Afinal, o que constitui surpresa num nível não é exatamente o que será a surpresa no outro. Para os atores do enunciado, a surpresa está na morte de Neto: o evento impensável. Para os atores da enunciação, o acontecimento é a própria transformação de Matias: o acontecimento improvável.

A cifra tensiva que descreve o estágio final de Matias tem valores máximos de intensidade e extensidade. Interessante notar como a mesma figura do policial, quando tomada da perspectiva da enunciação, resultará numa equação tensiva distinta. Dissemos que Matias passa a ocupar uma posição central (tônica) nas cenas de que participa e passa a usar gestos expansivos (espacialidade aberta). Do ponto de vista da manifestação, isso quer dizer que Matias ocupa, em grande parte das cenas, toda ou quase toda a tela. O espaço que se ampliou para o sujeito do enunciado, encolheu para o sujeito da enunciação – ele é todo tomado por uma única figura. Por outro lado, predominam também ambientes fechados e tomadas em *close-up* ou plano americano. Em algumas vezes, caminhamos junto com o aspirante, seguindo seus passos. Nessas sequências, vemos um curioso enquadramento, bastante fechado, da nuca da personagem. Na subdimensão da temporalidade, a valência da extensidade também se encontra mais próxima do eixo vertical, uma vez que, por conta do andamento vivo, é possível perceber uma série de eventos se sucedendo num curto espaço de tempo: os minutos finais do filme (ZILBERBERG, [2007b?], p. 9-10). Assim, se a cifra tensiva que obtivemos da análise do enunciado ocupava a zona 4 do gráfico abaixo proposto por Louis Hébert (2006), na perspectiva da enunciação, estaríamos mais bem inseridos na zona 2.

Gráfico 6 – Quadrantes tensivos



Fonte: Hébert (2006).

Ainda que diferentes, as equações do afeto que observamos na dimensão do enunciado e da enunciação estão em parte ligadas. É porque o sujeito se tornou de tal ordem tônico e expansivo no enunciado que ele passa a ocupar a posição central na percepção do sujeito da enunciação. Essa posição central restringe o campo perceptivo a um único elemento. A singularização do sujeito passionalizado (Matias) é parte da estratégia de construção dessa cifra forte e concentrada no âmbito da enunciação.

## Conclusão

Esse passeio particular por alguns dos desenvolvimentos da Semiótica que propusemos neste artigo nos levou a uma separação fina dos afetos envolvidos no enunciado e na enunciação. É bastante plausível dizer que essas duas instâncias formam dois relatos distintos, afinal, contam com actantes e mesmo programas diferentes. Entretanto, dizer simplesmente isso deixa de fora a questão crucial de que há uma ligação necessária entre eles.

Conforme a análise proposta, é possível argumentar por uma dependência entre os níveis, uma vez que se veem explicitados os laços que combinam enunciado e enunciação. A Semiótica diz por princípio que as escolhas da instância da enunciação se encontrarão reveladas nas tramas do enunciado. O papel desempenhado por Matias no enunciado condiciona fortemente a equação tensiva depreendida na enunciação. Essa questão, no entanto, vai além das relações de conteúdo e toca a expressão. Jacques Fontanille (2004) procurou delimitar os campos de pertinência do plano da expressão e propôs um nível do signo – o da experiência da figuratividade – e um nível do texto-enunciado – o da experiência da interpretação.

Se selecionarmos, de fato, como nível de pertinência o das unidades significantes elementares, signos ou figuras de representação, todos os aspectos sensíveis da imagem ficam reservados à substância, ou até mesmo, à matéria do plano da expressão, devendo portanto ser estudados no âmbito da história das técnicas e

das práticas picturais; na melhor das hipóteses, e do ponto de vista da história da arte, esses aspectos sensíveis e materiais poderão, se apresentarem algumas regularidades, se integrar em uma “estética” ou um “estilo”. Mas a passagem ao nível de pertinência superior, o do “texto” e do “discurso”, integra todos ou parte desses elementos sensíveis numa “dimensão plástica”, e a análise semiótica dessa dimensão textual pode, nesse caso, reconhecer nela ou atribuir-lhe diretamente certas formas de conteúdo, certas axiologias, ou mesmo certos papéis actanciais. Em suma, os elementos sensíveis e materiais da imagem só se tornam pertinentes, do ponto de vista semiótico, no nível superior, ou seja, no momento de sua integração no “texto-enunciado” (FONTANILLE, 2004, p. 2-3).<sup>38</sup>

Conforme argumenta Jacques Fontanille, essa diferença de nível se dá pelas delimitações da materialidade do objeto, a sua substância da expressão, mas tem consequências no conteúdo. Entretanto, essas consequências não terão pertinência para a organização do enunciado: a materialidade das figuras não tem relevância para o sujeito do enunciado. É na instância da enunciação que isso ganhará relevo. Assim, retornando à ideia da dependência entre enunciação e enunciado e à noção de que as escolhas da enunciação determinam a configuração do enunciado, vemos que essas escolhas têm consequências em duas frentes. Por um lado, agem diretamente na forma do conteúdo, construindo as tramas internas do relato que condicionarão a cifra apreendida na enunciação. No nosso caso particular, o crescimento da tensão de que vai padecendo Matias encontra espelho no acréscimo de tensão

<sup>38</sup> Tradução nossa do original francês: “Si on sélectionne en effet comme niveau de pertinence celui des unités signifiantes élémentaires, signes ou figures de représentation, tous les aspects sensibles de l’image sont alors renvoyés à la substance, voire à la matière du plan de l’expression, et relèvent alors d’une étude de l’histoire des techniques et des pratiques picturales; au mieux, et du point de vue de l’histoire de l’art, ces aspects sensibles et matériels pourront, s’ils présentent quelques régularités, être mis au compte d’une « esthétique » ou d’un « style ». Mais le passage au niveau de pertinence supérieur, celui du « texte » et du « discours », intègre tout ou partie de ces éléments sensibles dans une « dimension plastique », et l’analyse sémiotique de cette dimension textuelle peut alors lui reconnaître ou lui affecter directement des formes de contenu, des axiologies, voire des rôles actantiels. En somme, les éléments sensibles et matériels de l’image ne deviennent pertinents d’un point de vue sémiotique qu’au niveau supérieur, c’est-à-dire au moment de leur intégration en « texte-énoncé »”.

na enunciação. Por outro lado, as escolhas no plano da expressão, se não são visíveis para o sujeito do enunciado, são fortemente impactantes para o sujeito da enunciação e, de certa forma, podem até gerar resultados parcialmente invertidos em relação aos valores obtidos no enunciado. De volta à análise, tínhamos observado uma relação conversiva e maximal entre as valências de intensidade e extensidade no enunciado. No plano da enunciação, justamente por Matias ter se tornado essa figura totalizante, que, no plano da expressão, toma todos os espaços, a espacialidade, vista da perspectiva da enunciação, torna-se una e exclusivizante. Temos, agora, uma relação inversa entre valências: intensidade máxima e extensidade mínima. É assim que a figura do aspirante gera em todas as dimensões o máximo impacto e, em parte, reside aí o efeito avassalador que produz o filme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.

CRUZ JÚNIOR, D. F. *O Ethos do Enunciador dos Romances de Machado de Assis: uma Abordagem Semiótica*. 2006. Tese (Doutorado em linguística) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FONTANILLE, J. Textes, objets, situations et formes de vie: le niveau de pertinence de la sémiotique des cultures. *E/C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on line, Palermo*, 2004. Disponível em: <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>. Acesso em: 10 abr. 2018.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural: pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.

GREIMAS, A. J. Sobre a Cólera: estudo de Semântica Lexical. In: GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014. p. 233-253.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1993.

HAMMAD, M. L'énonciation: Procès et système. *Langages*, v. 70, p. 35-46, 1983. Disponível em: [www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1983\\_num\\_18\\_70\\_1151](http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1983_num_18_70_1151). Acesso em: 10 abr. 2018.

HÉBERT, L. The Tensive Model. *Signo*. Rimouski (Québec), 2006. Disponível em: <http://www.signosemio.com/fontanille/tensive-model.asp>. Acesso em: 10 abr. 2018.

HJELMSLEV, L. *Ensaio Lingüísticos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PROPP, V. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1965.

ZILBERBERG, C. As Condições Semióticas da Mestiçagem. In: CAIÑIZAL, E. P.; CAETANO, K. E. *Olhar à Deriva: Mídia, Significação e Cultura*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-101.

ZILBERBERG, C. Síntese da Gramática Tensiva. *Significação*, São Paulo, n. 13, p. 163-204, 2006.

ZILBERBERG, C. Louvando o Acontecimento. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007a.

ZILBERBERG, C. De la consistance. Saint-Maur, [2007b?], 39 p. Trabalho não publicado.

ZILBERBERG, C. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê, 2011.

# A ÉCFRASE NO DISCURSO DE SARAMAGO: UM PERCURSO DA RETÓRICA À ENUNCIÇÃO

*José Leite Junior*

A presente investigação tem como objetivo examinar, à luz da teoria da enunciação, o emprego da écfrase, figura retórica que consiste em descrever, no âmbito do texto literário, um objeto das artes plásticas, sendo utilizados para a análise alguns textos de José Saramago.

Para tanto, faço uma recapitulação sobre os sentidos que a écfrase foi tomando diacronicamente, desde seu uso retórico até os estudos semióticos mais recentes. Feito isso, exemplos do uso contemporâneo da écfrase, na poesia, na prosa não ficcional e na prosa ficcional de José Saramago são considerados na forma de anotações, que, como tal, não têm pretensão de exaustividade analítica.

## **A reabilitação da retórica**

A retórica teve seu desenvolvimento, apogeu e declínio, como explica Roberto Acízelo de Souza (2007, p. 79):

Muito prestigiosa até o século XVIII – enquanto sua tonalidade preceptística enformou o gosto literário clássico –, a retórica entra em declínio a partir do Romantismo, cuja concepção de literatura como criação individual desautorizava o formalismo retórico, identificado com o Classicismo decadente. Por isso, da época romântica em diante a palavra retórica será também empregada de modo pejorativo, para qualificar um modo de expressão afetado e vazio.

A assimilação dos diversos recursos estilísticos pela retórica deve-se, segundo o mesmo Souza (2007, p. 24), a uma aproximação entre a retórica e a poética. A retórica<sup>39</sup> “surge, no século V a.C., com o objetivo de sistematizar os recursos capazes de dotar de eficiência a argumentação pela palavra, bem como de tornar o discurso mais atraente e convincente”. Com o tempo “a retórica tende a fixar-se na palavra escrita e numa única operação – a elocução –, que comporta o uso de ornamentos verbais, sistematizados nas longas e famosas listas de figuras e tropos (hipérbole, antítese, paradoxo, metáfora, metonímia, etc.)”.

Tendo perdido seu prestígio plurissecular, o interesse pelos recursos retóricos parece ter saído das tribunas para se alojar nos estudos clássicos e filológicos, chegando a receber uma sobrevida na teorização contemporânea do discurso. Com efeito, na abertura de seu estudo sobre a retórica de Longino, Zilberberg (2000, p. 102) resume essa fênix com uma frase espirituosa: “A retórica não para de morrer... e de renascer”.<sup>40</sup> Assim, a linguística, que poderia ter sido a pá de cal sobre a retórica, acabou por revitalizá-la em meados do século passado. Não é sem admiração que os pesquisadores do Grupo  $\mu$  (Centro de Estudos Poéticos da Universidade de Liege, Bélgica)<sup>41</sup> revelam: “Assim como a história política, a história das ideias tem seus declínios, suas proscições e reabilitações. Quem afirmasse, dez anos atrás, que a Retórica iria tornar-se de novo uma disciplina maior, teria causado riso” (DUBOIS et al., 1974, p. 15). Para dar uma ideia desse reavivamento da retórica empreendido pelo Grupo  $\mu$ , cito estes dois parágrafos, para os quais

<sup>39</sup> “No início abrangia as seguintes partes, correspondentes às diversas operações de elaboração e de execução do discurso: invenção (inventar o que dizer); disposição (dispor em determinada ordem a matéria inventada); elocução (revestir com linguagem a matéria inventada, empregando ornamentos verbais); pronúnciação (pronunciar o discurso, com tom de voz e gesticulação adequados); memória (confiar o discurso à memória)” (SOUZA, 2007, p. 24).

<sup>40</sup> “La rhétorique n'en finit pas de mourir... et de renaître” (Tradução livre).

<sup>41</sup> O Grupo  $\mu$  assumiu a tarefa de colocar a retórica na contemporaneidade a partir de 1967, com pesquisas apoiadas em Roman Jakobson, Roland Barthes e Algirdas Julien Greimas.

chamo atenção quanto a conceitos como *desvio*, *autocorreção*, *invariante*, *ethos*, dentre outros, associados à retórica em geral e às figuras de retórica em particular:

Em resumo, a retórica é um conjunto de desvios suscetíveis de autocorreção, isto é, que modificam o nível normal de redundância da língua, transgredindo regras, ou inventando outras novas. O desvio criado por um autor é percebido pelo leitor graças a uma marca, e em seguida reduzido graças à presença de um invariante. O conjunto dessas operações, tanto as que se desenvolvem no produtor como as que têm seu lugar no consumidor, produz um efeito estético específico, que pode ser chamado *ethos* e que é o verdadeiro objetivo da comunicação artística.

A descrição completa de uma figura de retórica deve então obrigatoriamente comportar a de seu desvio (operações constitutivas do desvio), a de sua marca, a de seu invariante e a de seu *ethos* (DUBOIS *et al.*, 1974, p. 66-67).

Considerando-se que se trata de um texto publicado em 1970, é admirável a concepção enunciativa da retórica, que é vista como um conjunto de operações não só da responsabilidade do produtor, mas que também “têm lugar no consumidor”, elegendo-se o *ethos* como o “verdadeiro objetivo da comunicação estética”, ou seja, não só a produção de um sentido mas uma deflagração de afetos.

Para além das fronteiras francofônicas, esse posicionamento tem a adesão de Umberto Eco (1980, p. 235), que, numa consideração sobre a renovação retórica empreendida por Chaim Perelman e Lucie Olbrechts Tyteca, admite a retórica como um objeto de estudo semiótico:

Vista nesta perspectiva, a retórica representa ainda uma forma assaz complexa de produção sócio-cultural, envolvendo a escolha das premissas prováveis, a disposição dos silogismos retóricos (ou de outras formas inferenciais de lógicas com mais valores) e todos os “revestimentos” externos necessários à expressão classificados sob o nome de “figuras de retórica”. Portanto, a retórica, nesta forma, constitui o objeto de *uma semiótica da interação conversacional*.

Entre os pesquisadores nacionais, não é outra a opinião de Pietroforte (2008, p. 57), para quem, “Tratando do discurso, tanto a Retórica quanto a Semiótica trabalham com o mesmo objeto. Os seus métodos, no entanto, são diferentes. A retórica é uma técnica, ou seja, uma arte”. Se a retórica se propõe como instrumento oratório (mas não só), “Diferentemente, a Semiótica tem uma aspiração científica”. E acrescenta que “a Semiótica não faz uma distinção entre linguagem e pensamento como a Retórica faz”. Buscando identidades e diferenças metodológicas entre uma e outra, Pietroforte (2008, p. 58) traça paralelos entre ambas:

Nesse ponto de vista, aquilo que é tratado na *inventio* e na *dispositio* nos domínios do pensamento, pela Retórica, pode ser tratado na teoria do discurso pela Semiótica. A *elocutio*, por sua vez, pode ser tratada na teoria da enunciação. Para a Semiótica, a enunciação produz o enunciado, ou seja, o produto final do discurso. Considerando a *elocutio* como a elaboração discursiva do material organizado na *inventio* e na *dispositio*, pode-se tratá-la como a Semiótica trata o enunciado.

## Écfrase

Feitas essas breves considerações sobre a retórica até sua reabilitação, a partir da segunda metade do século passado, passo mais especificamente à écfrase.

Em seu dicionário, Massaud Moisés (2004, p. 135-136) apresenta, já no tópico do verbete “Écfrase”, três sinônimos: “evidência, visibilidade, descrição”. No mesmo verbete, informa-se que houve uma diacronia semântica para essa figura, que equivalia a “clareza ou transparência” e passou a conotar “descrição”, alteração que, como se pode notar, conservou traços relativos à percepção visual, chegando a constituir uma “descrição pictórica”, ou seja, “uma representação verbal simétrica da representação plástica”.

No entendimento de Barthes (1972, p. 38), a écfrase chega a alcançar sua autonomia como forma discursiva, caracterizando-se como

“peça brilhante, destacável (tendo, portanto, fim em si mesma, independentemente de qualquer função do conjunto), que tinha por objeto descrever lugares, templos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve através da Idade Média”.

Hoje não são raras as pesquisas dedicadas à *écfrase*,<sup>42</sup> a maioria ligada aos estudos clássicos. Dentre esses trabalhos, separei um artigo de Paulo Martins (2016), sem nenhum demérito para os demais, como guia para uma sucinta revisão sobre os conceitos tradicionais atribuídos a essa figura retórica.

Segundo Martins (2016), a *écfrase* remonta a Homero, Heródoto, Eurípides, dentre outros, mas somente nos primeiros séculos d.C. é que “na Roma e na Grécia do período passa a ser algo corrente nas escolas de retórica, como terminologia, metalinguagem conhecida, logo próxima para autoridades que compõem textos e corriqueira para aqueles que com esses se deleitam”. Enfim, a *écfrase* já se encontrava consuetudinariamente no código poético antes de passar para a *dura lex* retórica, o que demarca dois momentos distintos dessa prática discursiva, no que tange à convencionalidade.

Há que se considerar, em termos de recepção, a diferença entre a *écfrase* hipotática, também conhecida como interventiva, e a paratática, também chamada de autônoma. Aquela aparece subordinada aos textos poético-narrativos, como as epopeias, na forma de descrição de objetos artísticos. Já esta aparece coordenada ao próprio objeto ou modelo artístico (estando estes presentes ou não), como os epigramas inscritos na base de certas esculturas. Sobre o papel do sujeito da enunciação, Martins (2016, p. 166) ressalta um curioso sincretismo actancial: “por não ser um gênero poético narrativo, o observador confunde-se com os enunciatários, nós leitores, que estamos dedicados a decifrar a poesia, a decodificá-la”.

<sup>42</sup> Relacionados com a *écfrase*, constatei, num levantamento recente, um total de 128 trabalhos, entre artigos, dissertações e teses, produzidos exclusivamente em português, no biênio 2016-2017.

Em ambos os casos, mas em graus diferentes de abstração, também entram em sincretismo duas semioses: a visual e a verbal. Os efeitos de sentido advindos da hipotaxe, mas sobretudo da parataxe ecfástica, sugerem uma alternância de percepção da parte do enunciatário, que ora lê, ora contempla a obra, seja ela vista, seja mesmo fantasiada:

Assim o leitor do epigrama e espectador da estátua são os mesmos, os mesmos olhos que leem são os que observam a imagem e num ato contínuo movem os olhos de cima para baixo e de baixo para cima, marcando em si a intersecção das linguagens operadas no processo de leitura da esquerda para a direita. Em certa medida, pode-se associar este movimento de olhos ao caráter periegetico da écfase visto que dinamiza o olhar, buscando a interação entre o escrito e o visto, ainda que estejamos diante de uma  $\phi\alpha\nu\theta\alpha\sigma\acute{\iota}\alpha$  [fantasia] (MARTINS, 2016, p. 166).

Observando as palavras de Martins, acima, colocadas sob as lentes de minhas afinidades epistemológicas, não há como não ver no conjunto algo homólogo aos três elementos fundadores do projeto semiótico: o fenomenológico, o antropológico e o linguístico, como observa Bertrand (2003, p. 22), quando faz lembrar que “a semiótica é um produto interdisciplinar”. Martins concentra-se nas sugestões fenomenológicas do olhar, reconhecendo o corpo como lugar de transição entre o sentir e o sentido ou, no dizer de Jean-Marie Floch (1985), entre “o olho e o espírito”. Do ponto de vista antropológico, ele considera a dinâmica da écfase segundo a grade cultural que a inscreve como convenção discursiva, ligada que está à retórica e à poética. Completando-se a tríade, Martins reconhece a intermediação do texto, uma vez que menciona uma das faces do sujeito da enunciação, qual seja, o enunciatário, que ora lê a escultura, ora lê o texto, gesto que figurativiza um fazer interpretativo sincrético, já que o actante opera cognitivamente sobre duas semioses, buscando construir o termo (complexo) que as conforma categoricamente em estrutura.

Seja pelo recorte hipotático, seja pela justaposição paratática, a écfase, segundo Martins (2003, p. 173), que se esteia em considerável

pesquisa sobre poética e retórica, acaba chegando a uma autonomia como forma discursiva, renovando-se ao longo dos séculos, desde os epigramas da *Antologia Palatina*,<sup>43</sup> ou *Antologia Grega*, escrita em cerca 980 d.C., mas que reúne poemas do século VII a.C. ao século X d.C., até poetas de séculos mais recentes, como os românticos Goethe e Keats ou o moderno Rilke. A esses fico à vontade em acrescentar o nome de José Saramago, em cuja poesia<sup>44</sup> e prosa,<sup>45</sup> ficcional ou não, constata-se que a écfrase repercute na contemporaneidade.

Vale atentar para o fato de que essa “autonomia” sugere uma convencionalidade enunciativa, já que pressupõe o reconhecimento de um recorte discursivo, um compartilhamento de certas convenções poéticas (a brevidade dos epigramas, por exemplo) e uma circulação dessa práxis discursiva entre os “pares” subjetivos a quem cabe não só o fazer enunciativo dessas produções como o prazer de sua fruição. À medida que a écfrase vai ganhando estatuto discursivo próprio, o sujeito da enunciação (duplo) passa a explorar arranjos mais sutis dos jogos isotópicos, propostos com maior profundidade figurativa. Liberta de sua condição discursiva ancilar, a écfrase, conquistou sua alforria pela figuratividade, que não se reduz a simples ornamento:

Assim, a figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade de além (do) sentido. Os humores do sujeito re encontram, então, a imanência do sensível (GREIMAS, 2002, p. 74).

<sup>43</sup> Descrição da Antologia Palatina pela Biblioteca Nacional da França, que tem essa peça em seu acervo: Oeuvre d'un Byzantin – Recueil d'environ 5300 épigrammes, en 15 livres, rassemblant des textes d'auteurs grecs de toutes les époques jusqu'au VIIIe s. apr. J.-C., composé vers 980, issu d'anthologies antérieures : "Couronne" de Méléagre, de Philippe de Thessalonique, "Anthologion" de Diogénien, "Pammétros" de Diogène Laërce, les anthologies d'Agathias et de Képhas. - Ms : Universitätsbibliothek, Heidelberg (Cod. Pal. gr. 23, 2e moitié du Xe s.). Disponível em: <[http://data.bnf.fr/12008290/anthologie\\_grecque/](http://data.bnf.fr/12008290/anthologie_grecque/)>. Vale ainda lembrar que os epigramas ecrásticos da Antologia Palatina estão nos seguintes livros: Livro II. *Descrição de Cristodoro de algumas estátuas*; Livro III. *Inscrições no templo de Cícico*.

<sup>44</sup> Na trilogia poética: *Os poemas possíveis, Provavelmente alegria e O ano de 1993*.

<sup>45</sup> Sobretudo em *Viagem a Portugal* e no romance *Manual de pintura e caligrafia*, fora outros, em que essa relação é localizada numa parte da obra, cujo exemplo mais expressivo é a descrição de uma gravura de Dürer, no *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

## O pioneirismo de Barthes

Com o compromisso de não desvirtuar a tradição retórica sob pretexto de semiotizá-la, este trabalho leva em consideração os séculos de distância entre seu uso técnico (como quer Pietroforte acima citado) e o proveito que dela se pode tirar na atualidade, em tempos de teoria do discurso. Para deixar bem clara a diferença entre o objeto retórico e o semiótico, basta lembrar que a descrição, para a retórica, é entendida como um mimetismo feito com as palavras (*imitatio*). Para a Semiótica, a descrição não é uma imitação da realidade, mas uma operação discursiva cujo efeito de sentido é alcançado por isotopias temático-figurativas que conferem ao texto um simulacro da realidade ou da imaginação. Tal efeito se dá no nível mais superficial do percurso gerativo de sentido, particularmente na figurativização, que compreende uma *figuração*, “que responde pela conversão dos temas em figuras”, e uma *iconização*, “que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 251).

A Semiótica não se compromete com a exatidão, a verdade ou a ficcionalidade descritiva, já que o sentido não está na ligação direta entre o texto e o mundo real, mas na coerência temático-figurativa colocada em discurso. Aliás, a própria ideia de “mundo real” passa por uma mediação. Bertrand (2003, p. 159) explica que mesmo a percepção não ocorre de forma imediata, “mas antes como correlação entre duas semióticas”. Para ele, o próprio ato de ver, para haver algum sentido, já depende das relações entre as coisas compostas como algo coerente pelo olhar.

Considerando-se que o olhar não é exclusivamente individual, mas também social, pode-se educar o olhar (o paladar, o tato, a audição, o olfato, enfim, a sensibilidade). A título de exemplo, cito a famosa epígrafe ao *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 9). Nela, realiza-se um progressivo aguçamento semântico – que a retórica chama

de ampliação (gradação) – numa conexão isotópica entre figuras do olhar como percepção visual (olhar), percepção crítica (ver) e engajamento (reparar). Enfim, para usar um paralelo com a linguística saussuriana, o olhar individual opera a atualização do repertório perceptivo do olhar: o olhar social.

Se os objetos e métodos são assim diferentes, então por que o interesse semiótico pela retórica? A resposta vem com a própria gênese da Semiótica, momento em que a linguística extrapolou a frase como limite descritivo. Essa extrapolação deveu-se em grande parte à semiologia, que buscava a compreensão da textualidade e da intertextualidade, totalizações que só se explicam pelo papel do sentido estabelecido numa dada relação de comunicação. Foi essa visão totalizante que direcionou os estudos linguísticos prospectivamente para as teorias do discurso e retrospectivamente para o reencontro com a retórica, valendo ressaltar que a retórica já esboçava, a seu modo, a cena enunciativa, conferindo ao orador a competência argumentativa necessária ao fazer persuasivo.

Dentre os exemplos de retomada do legado retórico, destaca-se o semiólogo Roland Barthes (1990, p. 43), para quem “A retórica clássica deverá ser repensada em termos estruturais”. A ele se deve o desafio de estender a retórica verbal à não verbal, ou seja, a retórica da imagem, dedicada à fotografia, ao cinema e às artes plásticas.

Seu pioneirismo é reconhecido por Floch (1985, p. 99): “Nenhuma linguagem visual pode ser abordada, nenhum problema pode ser definido sem estar em relação a este trabalho inaugural”.<sup>46</sup> Não é diferente a opinião de Claude Zilberberg (2011), que chama atenção para o descrédito em que caiu a retórica na contemporaneidade, guardadas as exceções de Barthes, Genette (p. 196), Jakobson e Lévi-Strauss (p. 204).

Barthes (1990, p. 27) considera que a linguística evitou o signo analógico em favor do digital, mais afeito ao postulado saussuriano da arbitrariedade. Para ele, a imagem parece desafiar o sentido, constituindo-se como algo mítico:

<sup>46</sup> Aucun langage visuel ne peut être abordé, aucune problématique ne peut être définie sans se situer par rapport à cette oeuvre inaugurale (tradução livre).

Os linguistas não são os únicos a suspeitar da natureza linguística da imagem; a opinião geral também considera – confusamente – a imagem como um centro de resistência ao sentido, em nome de uma certa ideia mítica da Vida: a imagem é representação, isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado.

Assim, decide estudar o sentido da imagem, mas, por precaução, usa como objeto a imagem publicitária de produtos culinários da marca Panzani.<sup>47</sup> A escolha desse recorte publicitário, da parte de Barthes (1990, p. 28), explica-se pela evidente característica retórica, para não dizer enunciativa,<sup>48</sup> do discurso publicitário, se comparada com a sutileza das imagens artísticas ou com a fortuidade das imagens captadas de improviso por fotógrafos profissionais ou não:

Porque, em publicidade, a significação da imagem é, certamente, intencional: são certos atributos do produto que formam *a priori* os significados da mensagem publicitária, e estes significados devem ser transmitidos tão claramente quanto possível; se a imagem contém signos, teremos certeza que, em publicidade, esses signos são plenos, formados com vistas a uma melhor leitura: a mensagem publicitária é *franca*, ou pelo menos, enfática.

Ao analisar as relações de sentido dos diversos signos – verbais e não verbais – que compõem a peça publicitária, lançando mão

<sup>47</sup> Barthes (1990, p. 28) assim descreve a imagem: “[...] pacotes de massas, uma lata, tomates, cebolas, pimentões, um cogumelo, todo o conjunto saindo de uma sacola de compras entreaberta, em tons de amarelo e verde sobre fundo vermelho”.

<sup>48</sup> Para não cair em anacronismo, não estou dizendo que Barthes está exercitando-se numa teoria da enunciação como a entendemos hoje. Basta lembrar que esse texto de Barthes foi publicado em 1964, portanto dois anos antes de Benveniste ter publicado seus *Problèmes de linguistique générale*. Mas há algo de premonitório nesta observação de Barthes numa nota ao final desse ensaio (peço especial atenção para o grifo, que é dele): “Hoje, é necessário ampliar a noção de língua, sobretudo do ponto de vista semântico: a língua é a ‘abstração totalizante’ das mensagens emitidas e recebidas” (p. 43). No mais, importa recordar que Barthes, Greimas, Lévi-Strauss e Benveniste formaram, em 1967, o Círculo Semiótico de Paris (FLOCH, 1985, p. 99).

inclusive de noções como “eixos semânticos” de Greimas<sup>49</sup> e de forma e substância de Hjelmslev, Barthes (1990, p. 40) formula o conceito de retórica como “conjunto dos conotadores”, a um tempo relacionada com a ideologia (portanto ao discurso), com a substância (imagética, no caso da retórica visual) e com a forma (que poderia abranger mais de uma semiose):

À ideologia geral, correspondem, na verdade, significantes de conotação que se especificam conforme a substância escolhida. Chamaremos a esses significantes *conotadores* e, ao conjunto dos conotadores, uma *retórica*: a retórica aparece, assim, como a face significante da ideologia. As retóricas variam fatalmente em razão de sua substância (aqui, o som articulado, lá, a imagem, o gesto etc.), mas não forçosamente pela forma; é provável que exista uma única *forma* retórica comum, por exemplo, ao sonho, à literatura e à imagem.

Para ele, a imagem é polissêmica, cabendo ao texto verbal delimitar o alcance de seu significado. Tal delimitação, lembra ele, é essencialmente ideológica, pois representa um mecanismo de controle social sobre a proliferação de sentidos dos signos imagéticos.<sup>50</sup> Segundo Barthes (1990, p. 33) a mensagem verbal assume duas funções na sua relação coercitiva com a mensagem imagética, a de fixação,<sup>51</sup> quando o texto verbal se vincula a uma imagem específica, e a de *relais*, quando liga uma imagem a outra:

A fixação é a função mais frequente da mensagem linguística; é comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade. A função de *relais* é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinho.

<sup>49</sup> Barthes tira o conceito do *Cours de sémantique*, de Greimas, publicado por meio de mimeógrafo pela École Normale Supérieure de Saint-Cloud.

<sup>50</sup> Daí a insurreição surrealista, quando quiseram abrir a caixa de Pandora do sentido. Saramago soube tirar proveito da herança surrealista.

<sup>51</sup> No dicionário de Greimas e Courtés (2008, p. 30), aparece *ancoragem*.

Ligando o assunto à retórica tradicional, a função de fixação ocorre na éctrase paratática, por exemplo, num epigrama aposto a uma escultura.

## Retórica e semiótica tensiva

A semiótica greimasiana deu continuidade ao trabalho pioneiro de Barthes, na recepção da retórica, mas o tem feito com prudência, como se percebe num simples exame do verbete “Retórica” do dicionário de Greimas e Courtés (2008, p. 421). Há no verbete o reconhecimento da retórica como “uma espécie de teoria do discurso pré-científico” e também a admissão de possíveis aproximações entre a “dispositio”, “inventio” e “elocutio” retóricas e a Semiótica Discursiva. A “dispositio”, por exemplo, já trazia o conceito de recorte de unidades discursivas “mais amplas do que a frase”. Quanto à “inventio”, os dicionaristas lamentam que tenha sido “Uma parte da retórica [...] negligenciada até agora”, embora possa servir a uma taxionomia semântico-discursiva. Em relação à “elocutio”, que inclui as figuras de retórica, o verbete adverte para sua limitação taxionômica e admite que “somente uma reavaliação completa, fundamentada na linguística, permitirá sua integração na teoria do discurso”. Por outro lado, o caráter prescritivo da retórica identifica-a com a gramática normativa, e não com a vocação científica assumida pela linguística e estendida à teoria do discurso.

Claude Zilberberg (2011, p. 196), para quem “o lugar de acolhimento ‘natural’ da retórica” seria o nível discursivo do percurso gerativo do sentido, parece dar uma resposta à manipulação implícita no verbete (“negligenciada até agora”), pelo que me permite inferir o seu plano de trabalho:

Dentro dos limites deste trabalho, debruçamo-nos sobre alguns aspectos da retórica, no intuito de demonstrar que entre a linguística, a chamada semiótica tensiva, a antropologia e a tropologia aristotélica, existem caminhos, passagens, e que o exercício de certas figuras de retórica tem ressonância com a problemática das taxionomias culturais, a um só tempo lexicológica, gramatical e antropológica (ZILBERBERG 2011, p. 13).

Consultando Aristóteles, ele infere que há uma bifurcação do “campo de ação do discurso persuasivo” em argumentologia e tropologia. É sobre este segundo ramo que Zilberberg (2011, p. 196) faz experiência com categorias da semiótica tensiva.

Assim como Barthes, mas por outros caminhos, Zilberberg (2011, p. 204) faz – que admite “tanto uma retorização da semiótica quanto uma semiotização da retórica” –, considera recursos retóricos de uma semiótica da visualidade, trazendo categorias linguísticas, como o aspecto, para próximo da teoria pictórica de Wölfflin. Motivado por Jakobson, reconhece figuras retóricas, como a hipotipose,<sup>52</sup> no descritivismo de Proust, (ZILBERBERG, 2011, p. 205).

Vale ressaltar que Zilberberg (2011, p. 208) reconhece na hipotipose, figura ligada aos efeitos de sentido da visualidade, “uma das chaves da tropologia aristotélica”, à qual o autor da *Retórica* subordinaria a própria metáfora. Zilberberg explica essa hierarquia de figuras, argumentando que a hipotipose é uma grandeza tônica e a metáfora, átona, ou seja, Aristóteles reconheceria o valor persuasivo da intensidade sobre a extensidade, o que significa dizer que o sucesso argumentativo depende da capacidade de o retor atribuir o traço animado aos “objetos” (figuratividade) mobilizados no fazer argumentativo. Para Aristóteles, acolhido por Zilberberg, importa “pôr uma coisa sob os olhos”, o que tomo a liberdade de entender como pôr o sujeito da enunciação de corpo e alma – virtualmente falando – no enunciado.

Nos diversos conceitos de hipotipose citados por Zilberberg (2011, p. 208) em rodapé, o traço animado evocado por Aristóteles é reiterado: “como estivesse realmente diante dos olhos” (Dumarsais); “uma cena viva” (Fontanier); “descrição animada, viva” (dicionários Littré e Robert). Colhi alguns exemplos domésticos: “com cores tão vivas, que parece terem-se os objetos diante dos olhos” (AULETE;

<sup>52</sup> “HIPOTIPOSE – Gr. *hypotyposis*, imagem, quadro, pelo lat. *hypotyposis*” (MOISÉS, 2004, p. 223). Trata-se de uma descrição dinâmica, com intenso efeito de sentido mimético, de tal modo convincente que o enunciatário “parece ver” a dinâmica da cena. Por razões óbvias, pode confundir-se com a écfrese.

VALENTE [20--], não paginado); “Descrição animada de um objeto ou ação” (KOOGAN; HOUAISS, 2000, p. 824).

Após uma breve incursão multidisciplinar, sintetizada no triângulo *língua-retórica-mito*, em que a língua se apresenta como “partilha do animado e do não-animado”, a retórica como “animação do não-animado” e o mito como “garantia da superioridade do animado sobre o não-animado”, Zilberberg (2011, p. 210-214) sustenta a hipótese de que essa dicotomia retórica abrange a língua como um todo, estando presente tanto nos discursos verbais como nos não verbais.

Feito isso, Zilberberg finalmente apresenta uma categorização semiótico-tensiva para os traços essenciais colhidos da retórica aristotélica, resumidos neste quadro nos dois “planos analisáveis”:

<i>plano de expressão</i> →	<i>não-animado</i> → <i>animado</i>
<i>plano de conteúdo</i> →	<i>ascendência</i>

Fonte: Zilberberg (2011, p. 214).

Em seguida, ele testa, na interseção entre a aspectualização (restabelecimento e recrudescimento) e o andamento (implicação e concessão), “certos acentos gerais da retórica” (p. 214), ou seja, com recursos expressivos reconhecidos e lexicalizados pela velha arte da palavra: a elevação (restabelecimento-implicação), a surpresa (restabelecimento-concessão), a amplificação (recrudescimento-implicação) e o sublime (recrudescimento-concessão) (p. 215).

Importa ainda ressaltar que para cada interseção corresponderiam determinadas figuras retóricas. Para citar um exemplo, destaco a ampliação, que Zilberberg (2000; 2011) retoma de Longino (*Tratado do sublime*), que “chama para si” figuras como a gradação.

Sem pretensões de alongar o assunto, que exigiria uma investigação em inventário muito amplo – isso sem sair da obra de

Saramago –, tudo leva a crer que a tendência digressiva<sup>53</sup> que o torna inconfundível estilisticamente – o que inclui a recorrente figuratividade pictural – se identifica com o recurso da amplificação, tão antigo como Longino e tão recente como Zilberberg, quando a associa à progressão, ascendente quanto à direção e segmentada quanto à posição, na seguinte rede:

<b>posição</b> <b>direção</b>	<b>segmentação</b> [= espera de um grau]	<b>demarcação</b> [= espera de um limite]
<b>ascendente</b>	<b>progressão</b>	<b>saturação</b>
<b>descendente</b>	<b>diminuição</b>	<b>anulação</b>

Fonte: Zilberberg (2000, p. 106).<sup>54</sup>

## Écfrase e enunciação

Situando-se no nível discursivo do percurso gerativo do sentido, o estudo semiótico da écfrase, seja paratática, seja hipotática, suscita uma apreciação tanto do ponto de vista sintáxico como semântico.

Do ponto de vista sintáxico-discursivo, a écfrase funciona como recurso persuasivo na cena enunciativa (parte do “cenário”), efetivando-se como projeção da enunciação no enunciado, lembrando que, para Fiorin (1996, p. 32), “As marcas da enunciação presentes no enunciado permitem reconstituir o ato enunciativo”.

Do ponto de vista semântico-discursivo, a écfrase, como figura retórica, realiza uma conexão isotópica, assim explicada por Bertrand (2003, p. 189):

As figuras de retórica – metáfora, comparação e metonímia à frente – estão baseadas, como se sabe, no duplo sentido. Instalam a coexistência tensa e eventualmente competitiva de dois ou vários

<sup>53</sup> A digressão é analítica, conferindo o caráter ensaístico da ficção saramaguiana.

<sup>54</sup> Tradução livre.

planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação. Podem, portanto, ser compreendidas como conectores de isotopias, que introduzem uma isotopia inicial (por exemplo, o comparado) no campo de atração de uma segunda isotopia (por exemplo, o comparante), abrindo essa significação inicial para um novo universo de sentido, e instalando assim duas leituras coexistentes e parcialmente concorrentes de uma mesma significação.

Considerando que há uma *écfrase* paratática e uma hipotática, desenham-se dois arranjos discursivos distintos, ainda que tenham em comum a evocação temático-figurativa da visualidade e a convencionalidade do encontro de duas semioses (verbal e não verbal). Confrontadas com o que esclarece Bertrand, na citação acima, é certo que ambas funcionam como “conectores de isotopias”, mas a relação entre o “comparante” e o “comparado” difere no que tange à recepção. Na *écfrase* hipotática, há uma subordinação semântica do comparante (segmento descritivo englobado) em relação ao comparado (segmento narrativo englobante). Na *écfrase* paratática, há uma coordenação de duas formas discursivas, sendo o comparante o discurso verbal e o comparado ou uma forma discursiva não verbal (pintura, escultura) ou um modelo do mundo natural (pessoa, animal, natureza-morta, ambiente interno ou externo). Não se pode perder de vista, no entanto, que a recepção entre comparante e comparado é relativa, já que ocorre, lembrando as palavras de Bertrand, uma “coexistência tensa e eventualmente competitiva de dois ou vários planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação”, ou seja, tanto na *écfrase* hipotática como na paratática, as formas comparantes e comparadas interagem semanticamente.

A *écfrase* paratática traz dois enunciados, dois enunciadores, mas só um enunciatário, a quem cabe o fazer interpretativo que encontra o denominador comum de duas propostas discursivas. A *écfrase* paratática, para recuperar a terminologia de Barthes, promove uma fixação de sentido, de modo a orientar o fazer interpretativo do enunciatário. Ideologicamente, há uma disputa discursiva, na qual o texto verbal tem suas vantagens, pois pode exercer um efeito de

prescrição ou de interdição, como modalização deôntica, para os arranjos temático-figurativos a serem interpretados. Ao admitir a vantagem do verbal sobre o visual, não quero dizer que haja nisso uma unilateralidade absoluta, já que o não verbal também limita o alcance do que é manifestado em palavras, até porque o texto verbal usou o não verbal como modelo discursivo, com inerente efeito coercitivo sobre o repertório verbal.

Já a *écfrase* hipotática traz um enunciador, um enunciado e um enunciatário, cabendo a este último o fazer interpretativo nos limites da recepção dada. Aqui o não verbal está em geral implícito, sendo simulacro de segundo grau de um texto visual, não havendo grande surpresa em se dispensar a verossimilhança se esse for o propósito discursivo. Do ponto de vista da construção do sentido, dá-se o que Barthes (1972, p. 35-44) lavrou como “efeito de real”.

Não creio que a *écfrase* se afaste tanto do efeito retórico da hipotipose, pelo menos no que diz respeito ao sujeito da enunciação. Pelo menos é o que posso deduzir desta reflexão de Zilberberg (2011, p. 169), que vem como desdobramento argumentativo em torno de um poema de Verlaine:

Assim, por sua própria natureza, a sintaxe tensiva é reparadora e compensadora: figura do inesperado, o acontecimento não poderia seriamente ser *visado*, ou seja, antecipado. Dito de modo familiar: *quando a coisa acontece, já é tarde demais!* O acontecimento não pode ser *apreendido* senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo. Mas nada nem ninguém conseguiria impedir que o tempo logo retome seu curso e que o acontecimento entre pouco a pouco nas vias da potencialização, isto é, primeiramente, na memória, depois, com o tempo, na história, de maneira que, *grosso modo*, tal acontecimento ganhe em legibilidade, em inteligibilidade, o que perde paulatinamente em agudeza. É por isso que o historiador, que se dirige ao “grande público” e não mais a seus pares, sofre a tentação de usar e abusar da *hipotipose*.

Procurando apoio na citação acima, é razoável deduzir que a *écfrase* não é “figura [semiótica ou retórica] do inesperado, o

acontecimento”, do contrário não seria “visada”, não poderia ser “apreendida”, a não ser “como algo afetante, perturbador”. Tanto a écfrase paratática como a hipotática pressupõem, mais que um confronto, uma glosa discursiva, sendo aquela entre duas ocorrências discursivas e esta da parte para o que é recortado como totalidade discursiva. Não seria típica uma écfrase que não pressuponha uma “admiração”, palavra cuja etimologia já é uma pequena figurativização do campo de presença do sujeito, posto “diante de algo” ou trazendo algo para “perto de si”. Assim como para a hipotipose, também não faz sentido uma écfrase sem um mínimo de “legibilidade” e de “inteligibilidade”, que demandam a extensividade e a temporalidade necessárias para a descrição, recurso tão caro à formatação histórica do discurso.<sup>55</sup> Enfim, da mesma forma com que o historiador, nos seus apelos retóricos, recorre à hipotipose, o poeta e o ficcionista lançam mão das mais diversas estratégias descritivas, dentre as quais a écfrase encontrou sua consagração. A própria diacronia que a écfrase experimentou, saindo de um uso fortuito para o premeditado, já sugere um percurso que vai, em correlação inversa, do extático (intensidade) para o estático (extensidade).

## **Anotações semióticas sobre a écfrase no texto de Saramago**

A revisão da fortuna crítica de Saramago<sup>56</sup> me permitiu localizar títulos mais afinados com a relação entre o discurso verbal e o não verbal ligado à visualidade.

<sup>55</sup> E aqui sobra matéria para o estudo da estratégia descritiva no chamado romance histórico. No caso de Saramago, em *Memorial do Convento* (1982), as isotopias que pressupõem a fenomenologia do olhar são tão importantes, que a personagem principal – Blimunda – tem o dom de ver através das pessoas, quando ela está de jejum.

<sup>56</sup> Além de livros e capítulos de livros, fiz um levantamento de 31 teses, 28 dissertações, 10 anais e 146 artigos publicados entre 1989 e 2016 (a maioria a partir de 2002). Dentre os artigos, oito se voltam para o estudo dos efeitos de sentido da visualidade. O romance que mais interessou sobre o tema, como seria de esperar, foi o *Manual de pintura e caligrafia* (1977), com cinco ocorrências. Encontrei sete dissertações (mesurado) que dizem respeito à visualidade. Também no campo da visualidade, pude separar dez teses (doutorado), no intervalo entre 2007 e 2015.

A éfrase é explicitada num artigo sobre *O evangelho segundo Jesus Cristo*, em que Odete Jubilado (2008) faz um cuidadoso estudo sobre a gravura de Albrecht Dürer que serve de preâmbulo a esse romance, e num capítulo assinado por Besse (2004) dedicado ao título *Viagem a Portugal* (1981), que a autora reputa como notável exercício de éfrase:

Aproximado da crônica, semelhante ao guia turístico, por vezes jogando com o registro didático e argumentativo, muitas vezes compartilhado entre o factual e o ficcional, *Viagem a Portugal* nos remete à hibridez de um gênero situado na confluência da autobiografia, da história e do romance (BESSE, 2004, 49).

[...]

Pode-se dizer que em *Viagem a Portugal*, o narrador destaca um verdadeiro tesouro [*thesaurus*] iconográfico pela transposição de elementos icônicos na linguagem. As formas artísticas (pintura, escultura, arquitetura, etc.) são cercadas por um movimento de captura que dá lugar à *ekphrasis* [...] (BESSE, p. 53).<sup>57</sup>

No entanto, nenhuma abordagem recorreu aos subsídios epistemológicos semiótico-discursivos. O que predomina é o viés retórico da abordagem.

## Manual de pintura e caligrafia

O fato é que a éfrase já está presente na poesia de Saramago, no livro *Viagem a Portugal*, que é mais do que um roteiro sobre a arte e arquitetura de Portugal, e em diversos romances, sobretudo em *Manual de pintura e caligrafia*.

<sup>57</sup> Proche de la chronique, apparenté au guide touristique, jonglant parfois avec le registre didactique et argumentatif, partagé souvent entre le factuel et le fictionnel, *Viagem a Portugal* nous renvoie à l'hybridité d'un genre se trouvant au confluent de l'autobiographie, de l'histoire et du roman (BESSE, 2004, p. 49) / [...] On pourra dire que dans *Viagem a Portugal* le narrateur met en évidence un véritable thésaurus iconographique par la transposition d'éléments iconique dans le langage. Les formes artistiques (peinture, sculpture, architecture, etc.) sont cernées par un mouvement de captation qui accorde une place de choix à l'ekphrasis [...] (p. 53) (Tradução livre).

Saramago chegou a se exercitar no ensaio sobre as artes plásticas, como atesta sua conferência *Mantegna: uma ética, uma estética*. No parágrafo de introdução, já se percebe a consciência do caráter metalinguístico, no tocante à relação interdiscursiva entre a pintura e a literatura. E aqui chamo atenção para o fato de que a écfrase não aparece na obra de Saramago na pureza de sua tradição retórica, mas como exercício de construção actancial da figura do enunciador:

Num romance publicado há quinze anos, com o título enigmático de *Manual de Pintura e Caligrafia*, e cuja história é narrada na primeira pessoa, imaginei que a minha personagem principal, um medíocre pintor de retratos, em viagem por Itália, entrou um dia na Capela Scrovegni, em Pádua, vindo depois a deixar constância do que viu nas páginas de um diário de que o narrador, por assim dizer, se apropriou, talvez para reforçar aquela ilusão de verossimilhança que os romancistas incansavelmente perseguem, mais do que a própria verdade. Depois de sugerir, com não pouca pretensão e complacência judicativa, que às pinturas de Pádua faltaria a frescura descritiva do ciclo da *Vida de S. Francisco*, em Assis, pintada pelo mesmo Giotto, a minha personagem, não tendo que demonstrar outras sabedorias, passa, simplesmente, ao que sentiu e ao que pensou, para tal se servindo, escusado seria dizê-lo, do que pensou e sentiu o autor do romance, este que vos fala, quando a Itália foi e em Pádua esteve (SARAMAGO 2006, não paginado).

O pintor, que se assume como enunciatário de um enunciado pictórico para se fazer enunciator de um enunciado verbal, buscava, “mais do que a própria verdade”, a “ilusão da verossimilhança”. A experiência descritiva – a écfrase – liga o enunciatário implícito ao narrador explícito, debreado enunciativamente nessa experiência de “desilusão referencial”, que não é só a desilusão com o que se vê, mas também com quem vê. Não por acaso, o pintor H., narrador do *Manual de pintura e caligrafia*, desilude-se como pintor de retratos para, através de sucessivos exercícios ecfrásticos em forma de diário, construir-se como um enunciator enunciado, presença virtual do enunciator da enunciação. Todo o *Manual de*

*pintura e caligrafia* é um exercício de construção de um narrador, constituindo-se este como experiência duplicada e replicada do enunciador. O próprio título já sugere isso: trata-se de um *manual*, palavra que reúne, dentre outros traços semânticos, o *de trabalho feito com as mãos* e o de *gênero textual injuntivo*. Não se trata de um manual pronto, acrescenta-se, mas de um manual em construção. O pintor divide sua experiência em exercícios de autobiografia, com que relata sua viagem à Itália, que se desdobra numa sucessão de écfrases, baseadas em trabalhos de diferentes épocas históricas, incluindo a contemporânea, mas com grande destaque para as obras da Idade Média e do Renascimento. O resultado é um texto de explicitação metalinguística, manifestação resultante de um discurso sobre o discurso, pois o que está em questão é como se elabora um texto e nem tanto sobre o que é elaborado. Considerando o fato de se tratar de um discurso ideologicamente identificado como marxista, não é ocioso apontar, nessa tarefa metalinguística, a isotopia – para não dizer axiologia mesmo – do trabalho. O que está no jogo enunciativo é o reconhecimento do trabalho discursivo que engendrará o texto. Mostrar o texto e apagar o percurso que levou à sua consecução significaria uma alienação do trabalhador intelectual e a assinatura da obra seria a adesão contratual com a ideologia da classe que, por toda sorte de prestigitação idólatra, busca a invisibilidade do trabalho, seja braçal, seja intelectual. Afinal, é o pintor H. quem formula perguntas ao Marx simulado como interlocutário:

Sr. Marx: neste pequeno mundo e sociedade que é o meu trabalho, alteraram-se as relações de produção: para quem vai agora trabalhar o pintor? e porquê? e para quê? Alguém quer o pintor, alguém precisa dele, alguém vem a este deserto chamá-lo? Anda aí (não só de agora) a abstracção a tentar os pintores: copiam eles a ilusão que o caleidoscópio mostra, agitam-na suavemente de vez em quando e continuam, sabendo de antemão que nunca nenhum rosto humano se mostrará no jogo dos espelhos e dos fragmentos coloridos. Será preencher o deserto, mas não é habitá-lo (SARAMAGO, 1991b, p. 850).

No trecho, percebe-se o intertexto com Novo Testamento (Mateus 4:1-11, Marcos 1:12,13 e Lucas 4:1-13), como a dizer que os pintores, assim como sucedera a Jesus, quando tentado no deserto, estão diante de uma manipulação. No caso dos pintores, o abstracionismo é a tentação (arte pela arte), tomada disforicamente pelo narrador, que a compara à “ilusão que o caleidoscópio mostra”, que afasta a responsabilidade do artista de especular com os valores humanos (arte engajada). No caso dos pintores, o diabo é a ideologia e o deserto, a alienação do trabalho artístico.

Estudo de nu

#### ESTUDO DE NU

Essa linha que nasce nos teus ombros,  
Que se prolonga em braço, depois mão,  
Esses círculos tangentes, geminados,  
Cujo centro em cones se resolve,  
Agudamente erguidos para os lábios  
Que dos teus se desprenderam, ansiosos.

Essas duas parábolas que te apertam  
No quebrar onduloso da cintura,  
As calipígias ciclóides sobrepostas,  
Ao risco das colunas invertidas:  
Tépidas coxas de linhas envolventes,  
Contornada espiral que não se extingue.

Essa curva quase nada que desenha  
No teu ventre um arco repousado,  
Esse triângulo de treva cintilante,  
Caminho e selo da porta do teu corpo,  
Onde o estudo de nu que vou fazendo  
Se transforma no quadro terminado  
(SARAMAGO, 1991a, p. 67).

Na trilogia poética de Saramago, a descrição é reiterada, mas raramente a densidade figurativa do texto afasta-se de um propósito metalinguístico interdiscursivo. Exemplo de trabalho a um tempo interdiscursivo e intersemiótico é a éfrase intitulada *Estudo de nu*, de *Os poemas possíveis*. Trata-se de poema breve, com três estrofes, cada uma com seis versos decassílabos brancos. Pode ser considerada éfrase paratática, pois não se trata de um recorte textual inserido num texto englobante, mas de um texto completo que se propõe descrever um modelo. Há, pois, um paralelo entre duas semioses, a do mundo natural, representada pelo modelo,<sup>58</sup> e a verbal. O sincretismo semiótico é explicitado no título, já que “nu” é a “forma” já organizada semioticamente diante do olhar e “estudo”, o fazer interpretativo, de tal modo que “nu” passa a conotar não apenas o sentido de corpo despido, mas efetivamente um discurso-ocorrência consagrado como gênero pictórico.

Sem desprezo pelo alcance pluri-isotópico do plano discursivo, duas isotopias parecem disputar a totalidade de sentido, uma anatômica e outra geométrica, até que a chave de ouro revele como solução dessa contenda semântica a conexão isotópica entre o trabalho artístico e o erotismo.

No primeiro verso da primeira estrofe, a figura gráfica da “linha” reúne, numa progressão (ampliação, portanto), figuras anatômicas: “ombros”, “braço” e “mão”. Ainda nessa estrofe, mas sem a lexicalização anatômica, a figura geométrica dos “círculos tangentes, geminados”, equivalem aos seios, e a dos “cones”, aos mamilos. Nos dois últimos versos da primeira estrofe, a descrição geometrizarante recebe a visita do narrador, figurativizado metonimicamente pelos “lábios”, passionalmente investidos como “ansiosos”, sendo inegável a *desaceleração*, situada “no princípio das esperas e das impaciências” (ZILBERBERG, 2011, p. 238).

Na segunda estrofe, a “cintura” é espartilhada por imaginárias “duas parábolas”. Em concordância com essas linhas côncavas das parábolas, riscam-se curvas as linhas convexas das “calipíguas ciclóides”,

<sup>58</sup> E aqui temos a evidência da convencionalidade da chamada semiótica do mundo “natural”.

ou seja, de formosas nádegas, sendo oportuno lembrar que se trata do epíteto de Vênus, cujos atributos físicos serviram como configuração discursiva atualizadas recursivamente nas artes plásticas, sobretudo em esculturas. Em harmonia verbo-visual com as qualidades escultóricas da entidade grega, as pernas aparecem como “colunas invertidas”, ao que se acrescenta uma nota sinestésica: “Tépidas coxas de linhas envolventes”, que levariam o observador a uma vertigem, visto que tais linhas formariam uma “Contornada espiral que não se extingue”, o que parece prolongar ou reiterar a expectativa já anunciada.

Na terceira estrofe, insinua-se a suavidade da curva do “ventre, como um arco repousado”. Eis que, ao andamento progressivo da descrição, em que o sujeito acompanha coleante o movimento suave das curvas anatômicas, se sobrepõe um “triângulo de treva cintilante”, conexão isotópica paradoxal de luz e escuridão, figura angulosa concessiva, em meio às sucessivas curvas, mas também espaço de transição permissiva, já que “sela” – e portanto autoriza – a passagem da exterioridade estática descritiva para a interioridade extática (intensa) da consumação erótica. Tendo o sujeito resolvido a liquidação da falta (anunciada no final da primeira estrofe) e a um tempo sendo dissolvido no objeto de sua busca, a consumação erótica é homóloga à consumação estética, que se manifesta “no quadro terminado”.

## Viagem a Portugal

Em *Viagem a Portugal*, o narrador procura a imagem de seu país, percorrido de carro. Para tanto, faz-se personagem de si, chamando-se “o viajante”, como quem busca um meio-termo entre uma delegação enunciativa e enunciativa. Como uma busca leva à outra, a construção de uma imagem do país serve de espelhamento (especulação) da figura actancial do enunciador.

A éfrase privilegia a relação não só entre a semiótica verbal e a não verbal (pinturas, esculturas, objetos de arte e arquitetura), mas também entre a semiótica verbal e a construída sobre o mundo natural (modelo, cena, paisagem), que antecipo citando um dos incontáveis trechos em que o viajante vê a paisagem natural como uma pintura: “a

escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo” (SARAMAGO, 1991c, p. 10). O mais sugestivo é que essa descrição é preditiva, pois, o narrador revela que em breve “há-de estar em Bragança, no Museu do Abade de Baçal, olhando a mesma pedra e talvez os mesmos amarelos, agora num quadro de Dórdio Gomes”.<sup>59</sup>

O mesmo artista plástico modernista aparecerá noutras passagens do livro de viagem, como nesta, abaixo citada, figurando entre outros nomes da arte portuguesa. Aproveito o trecho não pelo específico nome de Dórdio Gomes, mas como oportunidade de apreciar uma écfrase que parece sintetizar toda uma profusão delas, nessa viagem em que o plano de expressão pictórico busca revelar o plano de conteúdo histórico:

Onde se está bem, é no jardim. Ao mesmo tempo íntimo e desafiado, o jardim das Caldas da Rainha é, para usar o nariz-de-cera, um lugar aprazível. O viajante senta-se por aqueles bancos, divaga ao longo das áleas, vai vendo as estátuas, naturalistas por via de regra, mas algumas de boa factura, e depois entra no museu. Abunda a pintura, embora nem toda se salve: o Columbano, o Silva Porto, o Marques de Oliveira, por quem o viajante torna a confessar rendida estima, o Abel Manta, o António Soares, o Dórdio Gomes, e alguns outros. E também, claro está, o José Malhoa: afinal, este homem foi excelente retratista e bom pintor de ar livre e atmosfera. Veja-se o retrato de Laura Sauvinet, veja-se o *Paul da Outra Banda*. E se se preferir um documento terrível, sob as aparências brilhantes da luz e da cor, olhe-se *As Promessas* por todo o tempo necessário até que a verdade se mostre. Estas pagadoras de promessas que se arrastam no pó requeimado pelo Sol são um retrato cruel mas exacto de um povo que durante séculos sempre pagou promessas próprias e benesses alheias. A dúvida que assalta o viajante é se José Malhoa saberia o que

<sup>59</sup> O parágrafo completo do trecho citado: “Podia ter na sua frente um muro, um caneteiro enfezado, um quintal com roupa pendurada, e havia de contentar-se com essa utilidade, essa decadência, esse estendal. Porém, o que vê é a pedregosa margem espanhola do Douro, de tão dura substância que o mato mal lhe pôde meter o dente, e porque uma sorte nunca vem só, está o Sol de maneira que a escarpada parede é uma enorme pintura abstracta em diversos tons de amarelo, e nem apetece daqui sair enquanto houver luz. Neste momento ainda o viajante não sabe que alguns dias mais tarde há-de estar em Bragança, no Museu do Abade de Baçal, olhando a mesma pedra e talvez os mesmos amarelos, agora num quadro de Dórdio Gomes. Sem dúvida pode abanar a cabeça e murmurar: ‘Como o mundo é pequeno...’”

ali pintava. Mas isso importa pouco: se a verdade sai inteira da boca das crianças que nela não pensam como oposto da mentira, também pode sair dos pincéis de um pintor que julgue estar só a pintar um quadro (SARAMAGO, 1991c, p. 334-335).

Percebe-se, de pronto, uma tensão entre euforia e disforia, entre verdade e mentira, que revelam, sob a figura do viajante, a condição actancial de enunciário sancionador. Numa visão de conjunto do “jardim das Caldas da Rainha”, ele o avalia como “um lugar aprazível”, mas reconhece, numa explicitação metalinguística, que está usando um “nariz-de-cera”, ou seja, uma expressão meramente formal e conveniente para o caso, comum na escrita jornalística. Ele reconhece que é preciso tempo para uma sanção mais proveitosa, portanto justa, que vá além de seu imediatismo fático. Por isso “senta-se por aqueles bancos, divaga ao longo das áleas”. É nessa condição – adquirida a competência atribuída pelo tempo para um fazer sancionador – que ele repara nas “estátuas, naturalistas por via de regra” e, feita a triagem, decreta que há “algumas de boa factura”, o que indica que o traço *naturalista*, ou seja, o parecer real lhes garanta a eficácia estética. Feito isso, decide trocar o espaço exterior pelo espaço interior do museu, dando continuidade a uma percepção visual que vai do plano geral para o particular. Lá dentro estão obras de vários pintores, inclusive de Dórdio Gomes. Também sobre essas obras ele opera nova avaliação: “Abunda a pintura, embora nem toda se salve”. Chega a declarar sua “rendida estima” por Marques de Oliveira. Mas é sobre o trabalho de José Malhoa, elogiando-lhe um retrato, uma paisagem e, sobretudo, o trabalho intitulado *As promessas*, que ele considera como “um documento terrível, sob as aparências brilhantes da luz e da cor”, em que os traços “brilhantes da luz e da cor”, via de regra eufóricos, revelam-se disfóricos: “um documento terrível”. No enunciado do quadro, figuram as “pagadoras de promessas que se arrastam no pó requeimado pelo Sol”, que o enunciário inscrito infere como imagem “de um povo que durante séculos sempre pagou promessas próprias e benesses alheias”, ou seja, ícone que dá plasticidade à figuração em que se converte o tema da credulidade. O viajante pergunta-se sobre se o José Malhoa tinha consciência do alcance crítico de

seu trabalho, mas acaba considerando a relatividade da *verdade* no fazer artístico. Para tanto, evoca imaginariamente as crianças, cuja noção de verdade não seria o “oposto da mentira”. De fato, tanto na imaginação artística como na infantil, sem que se afirme que o artista seja necessariamente ingênuo, a verdade não é necessariamente verossímil. Para ambos, o ser e o parecer não convergem pela factualidade, mas pela discursividade. Assim, as estátuas naturalistas do jardim ou as pinturas realistas não trazem uma verdade por seu valor mimético, mas sim porque alcançam uma coerência discursiva capaz de convencer o enunciário de que, naquele trabalho, houve um encontro satisfatório entre o ser e o parecer. Por isso que o pintor, mesmo sem o saber, pinta verdades que parecem mentiras ou pinta mentiras que parecem verdades. Nesse trecho – retomando o apoio de Zilberberg em sua retomada de Longino – percebe-se claramente a *écfrase* como amplificação (recrudescimento-implicação), sobretudo na descrição do quadro *As promessas*, de José Malhoa, e mesmo o sublime (recrudescimento-concessão), na solução surpreendente – demarcada pela adversativa em “Mas isso importa pouco” – com que se transcende o sentido de verdade para além do que se vê, numa conexão isotópica entre a visão do artista e a visão da criança, ambas instauradoras por excelência.

## Blimunda e a legibilidade das estátuas

Em muitos romances, os atores figurativizam actantes flagrados em seu fazer interpretativo sobre as realizações do discurso não verbal. Abaixo apresento um exemplo que se aproxima da *écfrase* hipotática, em que Blimunda, protagonista do *Memorial do Convento*, se encontra, ao lado de Baltasar, seu companheiro, diante das estátuas de santos que chegavam para o convento de Mafra em construção:

Blimunda e Baltasar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, as três santas no meio deles, depois para os lados começam os corpos e os rostos a encher-se de sombras, até ao completo negrume em que se escondem S. Domingos e Santo Inácio, e, injustiça grave, se já o condenaram, S. Francisco de Assis, que merecia estar em

luz plena, ao pé da sua Santa Clara, prouvera não se veja nesta insistência nenhuma insinuação de comércio carnal, e depois, se o tivesse havido, que é que tinha, não é por isso que as pessoas deixam de ser santas, e com isso é que os santos ficam pessoas. Blimunda vai olhando, tenta adivinhar as representações, umas sabe-as só de olhar uma vez, outras acerta após muito teimar, outras não chega a ter a certeza, outras são como arcas fechadas. Compreende que aquelas letras, aqueles sinais, na base em que assenta S. Vicente, estão explicando, claramente para quem souber ler, que nome ele tem. Com o dedo acompanha as curvas e as rectas, é como um cego que ainda não aprendeu a decifrar o seu alfabeto relevado, Blimunda não pode perguntar à estátua, Quem és, o cego não pode perguntar ao papel, Que dizes, só Baltasar, em seu tempo, pôde responder, Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, quando Blimunda quis saber, Que nome é o seu. Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas. Uma nuvem solitária veio do mar, sozinha em todo o claro céu, e por um longo minuto cobriu a lua. As estátuas tornaram-se vultos brancos, informes, perderam o contorno e as feições, estão como blocos de mármore antes de as ir procurar e achar o cinzel do escultor. Deixaram de ser santo e santa, são apenas primitivas presenças, sem voz, nem sequer aquela que o desenho dá, tão primitivas, tão difusas na sua massa, como parecem as do homem e da mulher que, no meio delas, se diluíram na escuridão, pois estes não são de mármore, simples matéria viva, e, como sabemos, nada se confunde mais com a sombra do chão do que a carne dos homens (SARAMAGO, 1991c, p. 317-318).

Blimunda está diante do indecifrável, não lhe socorrendo nem sua extraordinária visão, capaz mesmo de enxergar por dentro das pessoas. Falta-lhe o que Barthes chama de fixação para que se forme algum sentido naquelas pedras esculpidas. Blimunda “tenta adivinhar as representações” das estátuas, mas não sabe ler “aquelas letras, aqueles sinais em que se assenta” a imagem dos santos. Um símile faz a conexão isotópica e simula um sincretismo sinestésico entre a visão e o tato: “Com o dedo acompanha as curvas e as rectas, é como um cego que ainda não aprendeu a decifrar o seu alfabeto relevado, Blimunda não pode perguntar à estátua, Quem és, o cego não pode perguntar ao papel, Que dizes”. Não pode passar despercebido o fato de o narrador fazer-se presente com a alusão ao código Braille, que ainda não existia no contexto

diegético (primeira metade do século XVIII), mas o antecipa, como a lembrar que virá o tempo em que essa cegueira será superada: “Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas”. Como estivesse de noite e uma nuvem cobrisse a lua, sobrevém mais uma linha isotópica, confundindo-se o indecifrável com o estado bruto da pedra, a substância ainda sem forma, antes que o trabalho do escultor, cavando, lhe conferisse comunicabilidade, homóloga à vida, em oposição à morte, sugerida pela pulverização da carne em seu infável retorno à terra: “nada se confunde mais com a sombra do chão do que a carne dos homens”.

## Uma paixão gravada

Para finalizar estas notas e este desprezioso estudo, faço uma retomada do preâmbulo ao *Evangelho segundo Jesus Cristo* (SARAMAGO, 2005, p. 7-13). Como se trata de paratexto, e não recorte textual inserido na narração, o preâmbulo se aproxima da écfrase paratática. A obra sobre a qual se faz a écfrase é uma xilogravura de Albrecht Dürer, datada entre 1495 e 1498, que representa a cena da crucificação.<sup>60</sup> Há uma descrição minuciosa da composição, que remonta à prática discursiva de *Manual de pintura e caligrafia* e de *Viagem a Portugal*, pela minúcia com que o texto não verbal é apreciado, porém com maior extensão do que nesses livros.

A metalinguagem é explícita, começando pela descrição do sol desenhado como um rosto humano. Se há uma verdade aí, essa verdade é convencional, articulada nos limites do discurso, afinal, como diz o enunciador aí inscrito, que se assume como enunciatário ante o texto não verbal, “nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada”. O enunciatário diz que o sol estilizado “se encontra à esquerda de quem olha” e, mais um pouco adiante, localiza uma figura humana em relação à posição do sol: “Por baixo do sol vemos um homem

<sup>60</sup> A xilogravura encontra-se no Museu Britânico. A imagem, com boa resolução, pode ser acessada em <<http://www.britishmuseum.org/research.aspx>>, inserindo-se no campo da busca o número de catálogo da peça: 1918,0713.8.

nu atado a um tronco de árvore”. A forma impessoal “se encontra” dá lugar ao uso da primeira pessoa do plural “vemos”, que, mais do que incluir o enunciário da écfrase na cena, simula um efeito de objetividade. No entanto, essa debragem enunciativa actancial é relativizada, como comprovam dêiticos (sobretudo pronomes demonstrativos de primeira pessoa) que sugerem a presentificação do enunciatório e o convite à participação do enunciário: “à esquerda de quem olha”; “Ora, este José de Arimateia é aquele bondoso e abastado homem”; “ao contrário desta mulher que aqui vemos em plano próximo”; “a mencionada Madalena é esta precisamente”; “seu nome também é Maria, segunda na ordem de apresentação”; “fica feita a prova de ser ela esta, só esta, e nenhuma outra”. Assim como Blimunda diante das estátuas, porém com um repertório mais largo para a competência interpretativa e com a simulada colaboração de eventuais participantes e testemunhos intertextuais, o narrador procura traços icônicos que assegurem a identificação dos atores que participam da cena dolorosa.

O narrador explora a composição, nos seus mais diversos aspectos figurativos, sonda os temas convertidos nesse conjunto figurativo e não hesita em extrapolar as isotopias mais evidentes, pelas digressões com que entrecorta o fluxo descritivo, muitas das quais em forma de micronarrativas, conforme o ator focalizado, com ênfase na sanção, como no caso do Mau Ladrão:

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há-de comer, duas vezes condenado, à morte e ao inferno, este mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza (SARAMAGO, 2005, p. 10).

Se os cabelos e a magreza do Mau Ladrão figurativizam o tema da condenação do incrédulo, por seu lado, o Bom Ladrão, tem “cabelo, todo em caracóis”, acrescentando o narrador, enuncivamente – “sabendo-se que anjos e arcanjos assim o usam” –, figurativiza o tema da absolvição

como prêmio ao arrependimento. Contrariando a voz social (senso comum),<sup>61</sup> o narrador toma partido do antissujeito, na espinhosa – porquanto concessiva – tarefa de advogado do diabo. Segundo seu argumento, a dêixis positiva ou negativa não passam de imagens especulares de valores em disputa, portanto históricos e circunstanciais, nada tendo de eternos: “o Bem e o Mal não existem em si mesmos, cada um deles é somente a ausência do outro”.

Outra oposição no âmbito do pecado/perdão é relativo à concupiscência. Sob pretexto de identificar Maria Madalena, o narrador simula o olhar sancionador de um virtual observador da gravura:

[...] ora, qualquer observador, se conhecedor bastante dos factos elementares da vida, jurará, à primeira vista, que a mencionada Madalena é esta precisamente, porquanto só uma pessoa como ela, de dissoluto passado, teria ousado apresentar-se, na hora trágica, com um decote tão aberto, e um corpete de tal maneira justo que lhe faz subir e altear a redondez dos seios, razão por que, inevitavelmente, está atraindo e retendo a mirada sôfrega dos homens que passam, com grave dano das almas, assim arrastadas à perdição pelo infame corpo (SARAMAGO, 2005, p. 8).

Mas o narrador, cioso de que é preciso corrigir o julgamento apresado – que leva em consideração o parecer acolhido pelo senso comum – mostra outra mulher, que tem os cabelos louros tantas vezes associados ao estereótipo feminino sedutor, mas o que o faz apontá-la como Madalena é a expressão do olhar que só os grandes amores sustentam:

<sup>61</sup> Não uso aqui ingenuamente o *senso comum*. O termo foi largamente empregado por Gramsci, do qual não se pode desvincular as considerações sobre o senso comum e sua relação com a ideologia. Eis um trecho do segundo volume dos *Cadernos do cárcere*, de Gramsci (2001, p. 206), para se ter uma ideia de sua afinidade com o pensamento de Saramago acerca do discurso histórico: “A ‘repetição’ paciente e sistemática é um princípio metodológico fundamental: mas a repetição não mecânica, ‘obsessiva’, material, e sim a adaptação de cada conceito às diversas peculiaridades e tradições culturais, sua apresentação e reapresentação em todos os seus aspectos positivos e em suas negações tradicionais, situando sempre cada aspecto parcial na totalidade. Descobrir a identidade real sob a aparente diferenciação e contradição, e descobrir a substancial diversidade sob a aparente identidade, eis o mais delicado, incompreendido e, não obstante, essencial dom do crítico das idéias e do historiador do desenvolvimento histórico”.

Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas nos estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas louras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição (SARAMAGO, 2005, p. 9).

[...]

Outra prova, esta fortíssima, robustece e afirma a identificação, e vem a ser que a dita mulher, ainda que um pouco amparando, com distraída mão, a extenuada mãe de Jesus, levanta, sim, para o alto o olhar, e este olhar, que é de autêntico e arrebatado amor, ascende com tal força que parece levar consigo o corpo todo, todo o seu ser carnal, como uma irradiante auréola capaz de fazer empalidecer o halo que já lhe está rodeando a cabeça e reduzindo pensamentos e emoções (SARAMAGO, 2005, p. 10).

Fica relativizado o que é concupiscência. O fato de a mulher parecer sensual não é motivo para sua condenação, se está nos olhos a prova de um amor que transcende a própria materialidade corporal.

Mas a écfrase em análise não faz apenas considerações morais, no sentido de relativizá-las, desautorizando, pois, o fundo ideológico do discurso religioso tradicional. Há nela também uma preciosa conexão isotópica que reúne metalinguagem e trabalho. O que o enunciador tem diante de si – e que o faz também enunciatário – é um trabalho artístico situado historicamente. Para ressaltar a singularidade desse trabalho é que se põe em discurso a metalinguagem, na forma de “tradução” ou, mais acertadamente, interpretação de um produto semiótico-visual por uma produção semiótico-verbal colocada em curso. Eis, em dez excertos, colhidos na ordem do texto, algumas evidências textuais dessa conexão (com grifos do autor):

1. [...] lançando pela boca aberta um grito que não poderemos ouvir, pois nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é *papel e tinta*, mais nada.
2. [...] segunda na ordem de apresentação, mas, sem dúvida, priméiríssima na importância, se algo significa o lugar central que ocupa na região inferior da *composição* [...]
3. [...] e esta é uma boa razão, provavelmente, mas não a única, para que a sua auréola tenha um *desenho* mais complexo [...]

4. Porém, tendo em conta o grau de divulgação, operada por artes maiores e menores, destas *iconografias* [...]
5. [...] se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao *gravador* para aclarar o tom geral da cabeleira *representada*.
6. [...] fazendo companhia, neste lado da *gravura*, a um homem novo, pouco mais que adolescente, que de modo *amaneirado* a perna esquerda flecte, assim, pelo joelho, enquanto a mão direita, aberta, exhibe, numa *atitude afectada e teatral*, o grupo de mulheres a quem coube representar, no chão, a *acção dramática*.
7. Por cima dele, também chorando e clamando como o sol que em frente está, vemos a lua em figura de mulher, com uma incongruente argola a enfeitar-lhe a orelha, licença que nenhum *artista ou poeta* se terá permitido antes e é duvidoso que se tenha permitido depois, apesar do exemplo.
8. Cá mais perto, pela *ilusão da perspectiva*, quatro cavaleiros de elmo, lança e armadura fazem voltear as montadas em alardes de alta escola, mas os seus gestos sugerem que chegaram ao *fim da exibição*, estão saudando, por assim dizer, um *público invisível*.
9. [...] está um crânio, e também uma tíbia e uma omoplata, mas o crânio é que nos importa, porque é isso o que Gólgota significa, crânio, não parece ser uma *palavra* o mesmo que a outra, mas alguma diferença lhes notaríamos se em vez de escrever crânio e Gólgota *escrevêssemos* gólgota e Crânio.
10. [...] pela simples razão de que tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e *delas se faz a única história possível* (SARAMAGO, 2007, p. 7-13)

A maioria dos excertos explicitam o modo de produção artístico. Os excertos 1 e 9 apresentam o material utilizado na gravação ou no texto (*papel e tinta, palavra*). Os excertos 2, 3 e 8 relacionam-se com a técnica de composição da gravura (*composição, desenho, ilusão da perspectiva*). Os excertos 5 e 7 apresentam o artista-trabalhador (*gravador, artista ou poeta*). Os excertos 4 e 6 esclarecem o gênero pictórico (*iconografias, gravura*). Os excertos 6 e 8 fazem referência ao teatro, valendo lembrar que a gravura registra uma cena (*amaneirado, atitude afectada e teatral, acção dramática, fim da exibição, estão saudando, por assim dizer, um público invisível*). O excerto 9 traz uma natureza-morta, figurativizada por “um crânio, e também uma tíbia e

uma omoplata”. No entanto, na alteração da maiúscula inicial, experimenta-se uma alternância de recção semântica, ou seja, a palavra com inicial maiúscula determina o sentido contextual, de modo que Gólgota prioriza a conotação de cenário da última cena do espetáculo da paixão; e Crânio, a metonímia relativa à morte, que também é relativa, pois a história, presente no excerto 10, seria a ressurreição possível – e aqui falo do materialismo histórico e dialético, já que “tudo isto são coisas da terra, que vão ficar na terra, e delas se faz a única história possível”. É esse viés histórico que coloca a éfrase do prólogo em coordenação discursiva com o romance, pois é o Cristo terreno que será considerado na ficção. Texto e paratexto coordenados para fazer lembrar que sobrevive à morte aquele que é lavrado em arte, seja a não verbal de Dürer, seja a verbal de Saramago, seja o sincretismo de ambos os discursos, seja o sincretismo de todos os discursos.

## Concluindo

A éfrase, como se percebe nos exemplos de Saramago, está viva. E se assim está, é muito mais pelo que se renova do que se conserva nessa figura retórica. No caso de Saramago, a éfrase, paratática ou hipotática, serve ao exercício metalinguístico de construção do sujeito da enunciação, que encontra no discurso não verbal um espelhamento para o discurso verbal, sem se deixar manipular pelas ilusões da verossimilhança ou pelo caleidoscópico da arte pela arte.

A éfrase paratática aparece no poema erótico, cujo propósito é a realização da homologia entre o trabalho artístico e a conjunção sexual, e no prólogo ao Evangelho segundo Jesus Cristo, cujo propósito é mostrar que a arte – verbal ou visual – promove a ressurreição histórica, contra a qual a morte não pode lutar. Por sua vez, a éfrase hipotática se apresenta na prosa – ficcional ou não – como um exercício metalinguístico de construção dos atores da enunciação. Por isso o esperado eu enunciativo do relato de viagem cedeu lugar ao *viajante*, forma pseudoenunciava assumida por quem está disposto a aprender, mais do que ensinar, sobre as histórias de Portugal através do trabalho de seus artistas. Também por isso o pintor H. se fez escritor para explicitar sua construção como enunciador, guiado

pelos artistas italianos, que se fazem coadjuvantes, visto que lhe proporcionam o saber necessário ao sucesso de seu desempenho discursivo.

Há sempre uma presença transgressiva do enunciador desdobrado no enunciado, sempre assumindo ou propondo papéis actanciais que colocam em dúvida a manipulação ideológica assimilada pelo coro social na forma de senso comum. No sincretismo entre as artes visuais e a arte da palavra, o corpo sensível que estabelece a inclinação fórica, que categoriza, que prepara programas narrativos e que exerce seu fazer retórico na forma do discurso não é apenas um corpo afetado, mas um corpo que trabalha, que euforiza ou disforiza segundo a axiologia do trabalho, que sanciona segundo os critérios do trabalho. Um corpo, enfim, que não disfarça o suplício do trabalho nem se apressa em apagar as marcas de seus instrumentos de produção.

A écfrase representa um sincretismo discursivo, uma síntese da semiótica verbal com a visual. Sem negar esse fato comum a todas as écfrases, Saramago ressalta os traços metalinguísticos que unem as duas realizações discursivas, e o faz pela presentificação do corpo que trabalha. Admitindo-se uma semiótica do trabalho, a écfrase pode ser vista como um sincretismo laboral, o resultado de uma colaboração de duas categorias de trabalho artístico que se solidarizam no discurso de classe.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AULETE, F. J.; VALENTE, A. L. dos S. *iDicionário Aulete*. Rio de Janeiro: Lexikon, [20--]. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/hipotipose>. Acesso: 28 dez. 2017.

BARTHES, R. Retórica da imagem. In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

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

BESSE, M. G. Viagem a Portugal de José Saramago, une poétique du regard. In: OUTEIRINHO, M. de F. (Org.). *Estudos em homenagem ao*

*Professor Doutor António Ferreira de Brito*. Porto: Universidade do Porto, 2004. p. 47-56. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4372.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2016.

DUBOIS, J. *et al.* [Groupe  $\mu$ ]. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

FLOCH, J.-M. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*. Amsterdam: Hadès, 1985.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 2.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

JUBILADO, O. Da descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em O Evangelho Segundo Jesus Cristo. *Extravio: Revista electrónica de Literatura Comparada*, Valencia, v. 3, n. 3, p. 130-143, dez. 2008. Disponível em: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2251>. Acesso em: 3 jan. 2016.

KOOGAN, A.; HOUAISS, A. (Org.). *Koogan/Houaiss: enciclopédia e dicionário ilustrado*. 4. ed. Rio de Janeiro: Seifer, 2000.

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a écfrase. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 163-204, out. 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/425>. Acesso em: 2 jan. 2018.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PIETROFORTE, A. V. S. *Retórica e semiótica*. São Paulo: Serviço de Comunicação Social. FFLCH: USP, 2008.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARAMAGO, J. *Mantegna: uma ética, uma estética*. 2006. Conferência. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/mantegna-uma-etica-uma-estetica/>. Acesso em: 28 fev. 2016.

SARAMAGO, J. *Manual de pintura e caligrafia*. In: SARAMAGO, J. Obras de José Saramago. Porto: Lello & Irmão, 1991a. v. 2.

SARAMAGO, J. *Memorial do convento*. In: SARAMAGO, J. Obras de José Saramago. Porto: Lello & Irmão, 1991b. v.3.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAMAGO, J. *Os poemas possíveis*. In: SARAMAGO, J. Obras de José Saramago. Porto: Lello & Irmão, 1991c. 3v.

SARAMAGO, J. Obras de José Saramago. Porto: Lello & Irmão, 1991d. v.1.

SARAMAGO, J. *Viagem a Portugal*. In: SARAMAGO, J. Obras de José Saramago. Porto: Lello & Irmão, 1991e. v.2.

SOCIEDADE BIBLICA DO BRASIL. *A Bíblia sagrada*: antigo e novo testamento. 2.ed. revista e atualizada no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

SOUZA, R. A. Q. de. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG . Esquisse d'une grammaire du sublime chez Longin. *Langages*, v. 34, n. 137, p. 102-121, 2000. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/lgge\\_0458-726x\\_2000\\_num\\_34\\_137\\_1787.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/lgge_0458-726x_2000_num_34_137_1787.pdf). Acesso em: 1 dez. 2018.

# ORGANIZAÇÃO DISCURSIVA DA MEMÓRIA E CIENTIFICIDADE EM AUTOBIOGRAFIA DE ELVIS MATOS

*Carmem Silvia de Carvalho Rêgo*

## Introdução

No (per)curso de Compreensão e Produção do Texto Escrito (CPTE),<sup>62</sup> fomos levados a refletir acerca da influência de práticas e crenças das comunidades discursivas na constituição dos gêneros produzidos no contexto acadêmico. Vimos que os gêneros acadêmicos se estabilizam diferentemente de acordo com o que é privilegiado em cada disciplina, resultando em diferentes organizações retóricas.

Como orienta Hyland<sup>63</sup> (2011), reconhecemos que os gêneros que organizam as práticas discursivas acadêmicas são sensíveis a variações disciplinares. O autor nos mostra que as disciplinas são como sistemas. Neles, crenças e práticas dialogam com normas, nomenclaturas, campos de conhecimentos, conjuntos de convenções, objetos e metodologias de pesquisa, constituindo culturas disciplinares que diferem entre si quanto

---

<sup>62</sup> Disciplina ministrada por Júlio César Rosa de Araújo no Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), UFC, 2017.1.

<sup>63</sup> É importante já esclarecermos que, enquanto Hyland focaliza a *interação* sob um ponto de vista pragmático, nós nos interessamos pela *simulação* dessa interação no discurso. Embora nossa perspectiva se fundamente numa concepção de interação não coincidente com a de Hyland, entendemos ser possível considerar as regularidades da escrita acadêmica apontadas pelo autor na análise de nosso objeto.

à natureza do conhecimento científico, assim como quanto a seus objetivos, comportamentos sociais e relações de poder. Assim, compreender a produção, a circulação e o consumo de gêneros como práticas institucionais particulares implica compreender o modo como as diferentes áreas disciplinares constroem seus conhecimentos e suas crenças, seus objetos de estudo, seus métodos e suas formas de interação.

Envolvidos com a reflexão teórica proposta por Hyland (2011), entramos em contato com a autobiografia apresentada por Elvis de Azevedo Matos à Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação (MATOS, 2007). A obra nos surpreendera por se organizar não como uma tese, mas como um memorial acadêmico e por trazer elementos de relevante valor afetivo e até mesmo inusitados para o contexto acadêmico.

O forte teor afetivo, desde o início observado na obra, nos instigou a analisar a sensibilidade supostamente gerativa de sua construção, ao mesmo passo em que nos levou a supor haver nesse investimento subjetivo – e, em certa medida, aparente e sutilmente transgressor da cultura disciplinar – a presença da sensibilidade tribalista, apresentada por Maffesoli (2006), como a sensibilidade que predomina na modernidade tardia, em que, segundo o autor, há uma mudança do *social* à *socialidade* que implica, no espaço urbano, um processo que o autor denomina *tribalização*.

De maneira quase animal, sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam em um grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que a vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É esse o arabesco da socialidade (MAFFESOLI, 2006, p. 133).

Diferentemente do tribalismo clássico, que induz à estabilidade, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão. Para Maffesoli (2006), sob as mais diversas

formas, o neotribalismo não se reconhece em qualquer projeto político ou se inscreve em alguma finalidade; tem, como única razão de ser, a preocupação com um presente vivido coletivamente.

Nessa sensibilidade, seja qual for a relação que se estabeleça entre os sujeitos, o que está em jogo no fazer tribalista é a *potência* contra o *poder*, e não o enfrentamento direto ou a assunção do poder como tal. Trata-se de um posicionamento não ativista: o sujeito tribalista não levanta bandeiras e, fazendo avançar a potência, pode mesmo mascará-la, para que esta potência não seja esmagada pelo poder.

Assim, nos parece bem apropriado à sensibilidade tribalista que o sujeito, reconhecendo as coerções do contexto social em que ele se posiciona, atue inteligentemente no interior desse mesmo contexto, sutilmente reorganizando as práticas de uma formação discursiva concorrente. Conforme concebemos esse posicionamento, ousamos fazer uma analogia: o sujeito tribalista – semelhantemente a um vírus que adentra certo organismo biológico – atua sutil e incisivamente no interior do organismo social. Nessa direção, entendemos que a sensibilidade tribalista parece também passar pela instância do letramento, pois, assim como o vírus explora um sistema biológico inteligente que lhe permite ajustar-se incessantemente ao organismo em que ele se hospeda para, assim, dominá-lo; no interior das instituições, o sujeito tribalista pode se apropriar das práticas e convenções dominantes para, por tal letramento, revolucionar essa dominância sem um enfrentamento direto.

É o que nos parece acontecer na trajetória acadêmica de Elvis Matos e que viemos conferir pela enunciação<sup>64</sup> de seu memorial acadêmico. Nossa intuição é de que, investindo no percurso institucionalizado pela academia, o enunciador subverte as mesmas práticas e convenções às quais ele deve se submeter na busca pelo empoderamento de suas

---

<sup>64</sup> A *enunciação* de que tratamos na análise semiótica é a *enunciação enunciada* (ou *narrada*), que é um simulacro e tem como pressuposto a enunciação propriamente dita, da qual imita, dentro do discurso, o *fazer enunciativo*. Assim, “a enunciação enunciada deve ser considerada como constituindo uma subclasse de enunciados que se fazem passar como sendo a metalinguagem descritiva (mas não científica) da enunciação” (GREIMAS; FONTANILLE, 2011, p. 168).

próprias práticas e crenças. O que assim podemos vir a relacionar a uma manifestação da sensibilidade tribalista descrita por Maffesoli (2006).

Este é um trabalho introdutório, em que viemos refletir acerca do envolvimento autoral, a partir dos investimentos relacionados à cultura disciplinar (HYLAND, 2011); assim como acerca das relações do enunciador com a memória, segundo seu envolvimento com o acontecimento<sup>65</sup> ou com o exercício (BARROS, 2016); observando as possíveis associações desses processos enunciativos com a sensibilidade tribalista (MAFFESOLI, 2006). Por se tratar de uma ainda incipiente aproximação com o *corpus* e com o próprio objeto, não pretendemos ainda investir na análise pormenorizada dos recursos linguísticos mas apenas examinar panoramicamente o modo como se dá o envolvimento autoral segundo a cultura disciplinar.

Considerando os possíveis efeitos de afetividade da obra autobiográfica construída por Elvis Matos, viemos observar como essa enunciação se relaciona com as condições de cientificidade investidas na cultura disciplinar da Educação. Pensando nesse objetivo, queremos conferir: *i*) em que medida o campo de presença que se constrói nesse memorial acadêmico é relacionado à memória-acontecimento ou à memória do acontecido; e *ii*) que práticas discursivas possivelmente orientam a enunciação desse memorial.

## Posição e engajamento na cultura disciplinar

A partir da análise de recursos linguísticos que regem dois sistemas de envolvimento autoral com o conhecimento, Hyland (2011) busca demonstrar que a escrita acadêmica efetiva depende das interações e sugere um modelo que tenta mostrar como os escritores implementam esses recursos linguísticos para representarem a si, a suas posições e a seus leitores.

---

<sup>65</sup> O *acontecimento*, segundo a concepção aqui adotada (ZILBERBERG, 2007), é aquilo que surpreende o sujeito, que satura seu *campo de presença* e que num primeiro momento é ininteligível. Seu correlato tensivo é o *exercício*, que, se opondo a tudo isso, corresponde à lentidão e ao mínimo impacto. Este investido de extensidade; aquele de intensidade.

A escrita acadêmica é persuasiva<sup>66</sup> e, segundo Hyland (2011), essa é uma visão já amplamente aceita. Apesar disso, o autor considera ainda controversa a compreensão de como essa persuasão é alcançada. Para refletir acerca do modo como o conhecimento acadêmico é construído socialmente, o autor observa as diferenças entre os discursos disciplinares, focalizando as características interpersonais da linguagem.

Considerando a relação entre o discurso acadêmico e o valor da explicação científica, Hyland (2011) nos lembra que, no mundo moderno, o discurso acadêmico é considerado uma forma privilegiada de argumentação, oferecendo um modelo de racionalidade e raciocínio imparcial. Trata-se, então, de uma questão relacionada ao discurso da *verdade*. Entendemos que oferecer não equivale necessariamente a dar. Mesmo que reconheçamos que o discurso acadêmico, como nos diz Hyland, dependa da demonstração da verdade absoluta, da evidência empírica ou da lógica perfeita, entendemos que tudo isso resulte de construções do sujeito. Essa nos parece ser a perspectiva que o autor reitera ao mencionar uma nota do físico Stephen Hawking (1993 *apud* HYLAND, 2011, p. 194): “a theory may describe a range of observations, but beyond that it makes no sense to ask if it corresponds to reality, because we do not know what reality is independent of a theory”.

Hyland (2011) percebe que as tentativas de antecipação de possíveis reações negativas às suas reivindicações estão no centro da persuasão acadêmica. Para atender a essa tensão entre suas reivindicações e a aceitação dos pares, os escritores devem mostrar familiaridade com as práticas persuasivas de suas disciplinas, maneira que seja o mais convincente possível ao seu público potencial. Como esclarece Hyland (2011),

---

<sup>66</sup> “Sendo uma das formas do fazer cognitivo, o *fazer persuasivo* está ligado à instância da enunciação e consiste na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto e tornar, assim, eficaz a comunicação” (GREIMAS; FONTANILLE, 2011, p. 368).

Writers galvanise support, express collegiality, resolve difficulties, and negotiate disagreement through patterns of rhetorical choices which connect their texts with their disciplinary cultures (HYLAND, 2011, p. 195).

A interação na escrita acadêmica envolve essencialmente “posicionamento”, seja adotando um ponto de vista em relação às questões discutidas no texto seja em relação a pares que possuam outros pontos de vista sobre essas mesmas questões.

Writers therefore seek to project a shared professional context which only partly depends on domain knowledge, as meanings are ultimately produced in the interaction between writers and readers in specific social circumstances (HYLAND, 2011, p. 197).

A partir dessa reflexão, o autor indica dois sistemas interpessoais de escolha desenvolvidos na escrita acadêmica com vistas à interação com os pares: *stance*<sup>67</sup> e *engagement*,<sup>68</sup> que podemos traduzir para posição e engajamento. Por meio desses sistemas de escolha, os escritores acadêmicos buscam projetar um contexto profissional compartilhado, cujos significados são produzidos na interação entre escritores e leitores em circunstâncias sociais específicas.

Enquanto a posição se relaciona com a forma como os escritores se apresentam e transmitem seus julgamentos, opiniões e compromissos; o engajamento diz respeito às maneiras pelas quais os escritores reconhecem retoricamente a presença de seus leitores para, puxando-os juntamente com o argumento, incluí-los como participantes do discurso e orientar suas interpretações. Com efeito, como esclarece Hyland (2011),

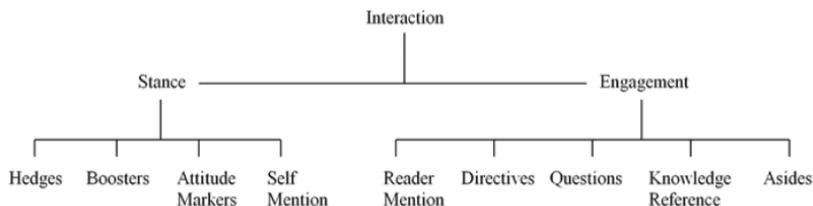
<sup>67</sup> “*Stance* refers to the writer’s textual ‘voice’ or community recognised personality, an attitudinal, writer-oriented function which concerns the ways writers present themselves and convey their judgements, opinions, and commitments (HYLAND, 2001a *apud* HYLAND, 2011, 197).

<sup>68</sup> “*Engagement*, on the other hand, is more of an alignment function, concerning the ways that writers rhetorically recognise the presence of their readers to actively pull them along with the argument, include them as discourse participants, and guide them to interpretations (HYLAND, 2001a *apud* HYLAND, 2011, 197).

posição e engajamento são dois lados da mesma moeda; assim, facilmente encontramos sobreposições entre esses dois sistemas de escolha. Segundo o autor, é até previsível que uma mesma categoria desempenhe mais de uma função, pois, ao desenvolver seus argumentos, os escritores simultaneamente tentam: estabelecer uma reivindicação, comentar sua verdade, estabelecer solidariedade e representar sua credibilidade.

Apresentamos a seguir uma figura elaborada por Hyland (2011) para mostrar a distribuição dos recursos explorados na escrita acadêmica, segundo o sistema de posição ou de engajamento. Mantivemos os termos conforme o original – em inglês – mas apresentamos logo adiante uma breve tradução de seus conceitos.

Figura 1 – Recursos para expressões de posição e engajamento<sup>69</sup>



Fonte: Hyland (2011).

A interação da escrita orientada pelo sistema de posição, como vemos na Figura 1, tende a investir nos seguintes recursos:

- *Hedges* – dispositivos que retêm o compromisso completo com uma proposição, permitindo que a informação seja apresentada como uma opinião e não como um fato;
- *Boosters* (*like, definitely, sure, prove* etc.) – expressões que permitem que os escritores expressem certeza no que dizem, assim como que marquem o envolvimento com o tema e a solidariedade com os leitores;

<sup>69</sup> No original, “Resources for expressions of stance and engagement” (Hyland, 2011, p. 198).

- *Attitude markers* – recursos que indicam a atitude afetiva do escritor em relação às proposições, transmitindo surpresa, acordo, importância, frustração;
- *Self mention* – uso de pronomes de primeira pessoa e adjetivos possessivos para apresentar informações, que geram efeito de afetividade e não de epistemologia.

Como também mostra a Figura 1, o sistema de escolhas por engajamento investe em outro rol de recursos, pelos quais o escritor supostamente procura conectar-se com seus leitores potenciais, tanto para enfatizar a solidariedade entre eles como para antecipar suas possíveis objeções e orientar-lhes a opinião. Assim, temos:

- *Reader pronouns* – maneiras de trazer os leitores para o discurso, em que se destaca a união escritor-leitor, pelo uso da primeira pessoa do plural;
- *Directives* – expressas principalmente por meio de imperativos e modalizadores de obrigação,<sup>70</sup> que direcionam os leitores a se envolver em três tipos principais de atividades: atos textuais; atos físicos e atos cognitivos.
- *Personal asides* – permitem que os escritores se dirijam diretamente aos leitores, interrompendo brevemente o argumento para oferecer um comentário sobre o que foi dito.
- *Questions* – proporciona o envolvimento dialógico, convidando o leitor para participação, incentivando sua curiosidade e liderando-os para o ponto de vista do escritor.

Hyland (2011) investigou as variações disciplinares desses dois sistemas de escolha em um *corpus* que contempla oito disciplinas, as quais o autor distribuiu em dois campos que aqui denominamos de *rígidos* e *flexíveis* (Figura 2).

<sup>70</sup> No inglês, essa obrigação pode ser expressa por: *have to + infinitive*, *must + infinitive* ou *should + infinitive*. No português, temos “dever”, “precisar”, “poder”, dentre outros verbos modalizadores.

Figura 2 – Disciplinas do *corpus* analisado por Hyland (2011)

Campos 'rígidos'	Campos 'flexíveis'
Biologia molecular	Sociologia
Engenharia mecânica	Filosofia
Engenharia eletrônica	Marketing
Física magnética	Linguística aplicada

Fonte: elaborada pelo autor.

Reconhecendo que a representação que os escritores fazem de si, de seu trabalho e de seus leitores certamente varia conforme a disciplina, segundo Hyland (2011) é esperado que escritores dos campos flexíveis assumam posições mais envolvidas e mais pessoais do que os dos campos rígidos.

Para o autor (2011), os leitores geralmente estão familiarizados com textos e pesquisas anteriores, portanto, um forte elemento interpessoal não é tão necessário nas disciplinas de campo rígido. Isso ajuda a reforçar uma visão da ciência como uma empresa impessoal e indutiva, permitindo que os cientistas se vejam como descobridores da verdade ao invés de seus construtores.

Já as disciplinas de campos flexíveis, segundo Hyland (2011), produzem discursos que frequentemente reformulam o conhecimento, favorecendo a compreensão solidária e promovendo a tolerância dos leitores, por meio de uma progressão ética e não cognitiva. Nesses casos, como destaca o autor, a credibilidade pessoal – e não exatamente os argumentos – desempenha um papel importante na criação de um discurso convincente.

Adiantando um pouco o olhar para o nosso próprio *corpus*, reconhecemos que o quanto pode ser aceitável a escrita de uma autobiografia em uma disciplina de campo flexível – como entendemos ser a Educação – parece diretamente proporcional ao quanto poderia sê-lo inadmissível em disciplinas de campos rígidos. Dada a própria natureza autobiográfica do memorial acadêmico, supomos encontrar nesta

análise uma frequência muito maior de expressões e mecanismos relacionados ao sistema de escolha regido pela *posição* do que àqueles regidos pelo *engajamento*.

Isso porque, como nos mostram os dados de Hyland (2011) com relação ao envolvimento autoral na construção do conhecimento, embora fortemente presentes em ambos os grupos analisados (Quadro 1), os recursos de posição são mais recorrentes nas disciplinas de campos flexíveis, alcançando em todas essas disciplinas uma frequência superior à média geral de apresentação de expressões desse sistema de escolhas. Os dispositivos de engajamento, embora muito menos frequentes do que os itens de posição, mostraram variações semelhantes em todas as disciplinas.

Quadro 1 – Stance and engagement features by discipline (per 1,000 words).

Feature	Phil	Soc	AL	Mk	Phy	Bio	ME	EE	Total
Stance	42.8	31.1	37.2	39.5	25.0	23.8	19.8	21.6	30.9
Hedges	18.5	14.7	18.0	20.0	9.6	13.6	8.2	9.6	14.5
Attitude markers	8.9	7.0	8.6	6.9	3.9	2.9	5.6	5.5	6.4
Boosters	9.7	5.1	6.2	7.1	6.0	3.9	5.0	3.2	5.8
Self mention	5.7	4.3	4.4	5.5	5.5	3.4	1.0	3.3	4.2
Engagement	16.3	5.1	5.0	3.2	4.9	1.6	2.8	4.3	5.9
Reader ref	11.0	2.3	1.9	1.1	2.1	0.1	0.5	1.0	2.9
Directives	2.6	1.6	2.0	1.3	2.1	1.3	2.0	2.9	1.9
Questions	1.4	0.7	0.5	0.3	0.1	0.1	0.1	0.0	0.5
Shared knowledge ref	1.0	0.4	0.6	0.4	0.5	0.1	0.3	0.4	0.5
Asides	0.2	0.2	0.1	0.1	0.0	0.0	0.0	0.0	0.1
Totals	59.1	36.2	42.2	42.7	29.9	25.4	22.6	25.9	36.8

Fonte: Hyland (2011).

Nos campos flexíveis, por não poderem pautar suas pesquisas em suposições compartilhadas com a mesma confiança com que encontramos nos campos rígidos, os escritores, segundo Hyland (2011), devem confiar muito mais em negociar com os leitores as reivindicações da comunidade discursiva do que focar em fenômenos do mundo real.

Esses campos, como comenta o autor (2011), são tipicamente mais interpretativos e menos abstratos do que os do núcleo rígido, e suas formas de argumento dependem mais de um engajamento dialógico e de um reconhecimento mais explícito de vozes alternativas. A pesquisa é influenciada muito mais por fatores contextuais, há menos controle de variáveis, mais diversidade de resultados de pesquisa e, geralmente, menos bases inequívocas para aceitar reivindicações.

Não obstante a essas peculiaridades dos diferentes campos, Hyland (2011) defende que a indução e a refutação não são provas, pois não temos acesso direto ao mundo e nossos entendimentos sempre são mediados por uma teoria através da qual interpretamos o mundo. Assim, para o autor, o conhecimento deve ser visto como uma construção retórica.

Com efeito, essas características diferentes, em conjunto, são formas importantes de situar os argumentos acadêmicos nas interações dos membros das comunidades disciplinares. Como esclarece o autor, esses recursos representam formas relativamente convencionais de fazer sentido e, assim, elucidar um contexto de interpretação, mostrando como escritores e leitores, através de textos, fazem conexões com suas culturas disciplinares.

## **A memória em textos autobiográficos: uma análise semiótica**

Memória: retrato fiel do passado ou invenção? Pensando acerca de que qualidade de verdade cada texto autobiográfico constrói ao lidar com a memória, Barros (2016) propõe o exame das relações entre memória e verdade para guiar um estudo de tais gêneros. Fundamentada na Semiótica Discursiva, a autora trata da verdade não de uma perspectiva referencial mas como resultante de

um contrato de veridicção<sup>71</sup> que se estabelece entre enunciador e enunciatário, ou seja, trata de examinar efeitos de verdade propostos pelo discurso a seu enunciatário.

Tal concepção da enunciação exclui de seu âmbito de pertinência o autor de carne e osso e não caracteriza os discursos de acordo com o seu referente externo, mas a partir de um contrato fiduciário firmado pelos parceiros da comunicação, o enunciador e o enunciatário, que determina o estatuto veridictório do discurso. [...] Assim, a definição de um discurso como autobiográfico passa pelo exame dos efeitos de sentido ou simulacros criados na própria imanência discursiva. Esses efeitos estão vinculados aos gêneros, que estabelecem formas relativamente estáveis para sua produção, dentro de uma cultura e de um momento histórico determinados (BARROS, 2016, p. 357).

De modo geral, textos autobiográficos reconstróem na linguagem um passado. Contudo, como destaca Barros (2016, p. 358), é necessário distinguir diferentes níveis na organização do discurso autobiográfico, pois, há três instâncias produtoras de percepções e avaliações de mundo – o enunciador, o narrador e o protagonista –, que podem convergir ou divergir, além de constituir-se também como um centro dêitico, que estabelece relações de espaço e de tempo.

Partindo de dois conceitos desenvolvidos pela gramática tensiva – *campo de presença*<sup>72</sup> e *acontecimento* – a autora nos apresenta as noções de *memória-acontecimento* e *memória do acontecido*. Tomadas como categoria analítica dos discursos autobiográficos,

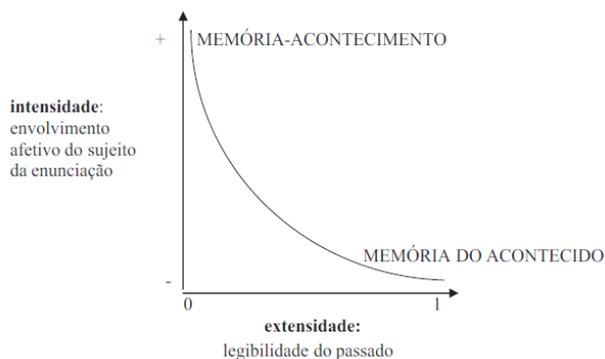
<sup>71</sup> O termo *contrato* é proposto pela semiótica discursiva a partir das condições mínimas em que se efetua a “tomada de contato” de um sujeito para com outro, que constitui a preliminar subtendida a toda comunicação e que parece feita ao mesmo tempo de uma tensão (expectativa) e de uma distensão (semelhante a uma resposta). Especificamente, o *contrato de veridicção* visa estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório do discurso enunciado (GREIMAS; FONTANILLE, 2011).

<sup>72</sup> O *campo de presença* pode ser compreendido como o domínio espaciotemporal em que se exerce a percepção, e, por outro lado, como as entradas, as estadas, as saídas e os retornos que devem a esse campo o seu valor e, ao mesmo tempo, lhe dão corpo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125).

essas duas noções são compreendidas como formas discursivas de construção da memória por meio das quais podemos analisar as relações entre enunciador e enunciatário.

Enquanto a memória-acontecimento é dinâmica, instável e mostra o mínimo com o mais alto grau de força; a memória do acontecido elabora o passado com o efeito de exaustividade de informações, sustentando-se pelo efeito de referência. Uma investida de intensidade; a outra de extensidade.

Figura 3 – A memória do acontecido e a memória-acontecimento



Fonte: Barros (2016).

Como nos mostra a Figura 3, enquanto na memória-acontecimento temos o envolvimento afetivo do sujeito da enunciação; na memória do acontecido há um distanciamento afetivo desse sujeito em prol da legibilidade do passado.

Embora o *acontecimento*, numa acepção tensiva, possa aparecer em todos os níveis do discurso autobiográfico, é de se esperar que, a depender do gênero, haja predomínio da memória do acontecido ou da memória-acontecimento. No caso de um memorial acadêmico – gênero que trouxemos para análise –, predomina a memória do acontecido, uma vez que, como nos lembra Barros (2016), em gêneros institucionais, a memória costuma ser guiada pelo dever de tudo explicar, de forma a tornar o passado inteligível para o leitor.

Nos memoriais acadêmicos, a vida lembrada é elaborada de forma a revelar uma coerência que confirma a competência do enunciador, capaz de bem organizá-la enquanto texto. Todos os eventos são datados. Os atores são sempre apresentados com nome e sobrenome. Os locais das comunicações, dos congressos, das aulas ministradas e frequentadas ancoram-se num endereço que pode ser facilmente reconhecido pelo enunciatário. É como se os fatos relatados não tivessem origem na memória de um sujeito – sempre subjetiva, cheia de lacunas e incertezas –, mas num discurso anterior já constituído como realidade. Cria-se, assim, a ilusão referencial (BARROS, 2016, p. 364).

Num extremo, o sensível; no outro, o inteligível. Mas, assim como as regularidades dos gêneros certamente são suscetíveis de desvios construídos por cada texto, a experiência do sensível e do inteligível se combinam na construção do enunciado. Para a autora, memória do acontecido e memória-acontecimento são duas formas de conhecer e produzir o mundo, e é justamente a tensão que se estabelece entre essas duas memórias que parece ser fundadora dos discursos autobiográficos.

Para esse exame, essencialmente nos apoiamos na caracterização proposta por Barros (2016) para as unidades e relações discursivas que configuram *memória do acontecido* e *memória-acontecimento*, conforme vemos no Quadro 2, logo abaixo.

Quadro 2 – A memória do acontecido e a memória-acontecimento

<b>Memória do acontecido</b>	<b>Memória-acontecimento</b>
Abundância de crônimos, antropônimos e topônimos, entre outros elementos que contribuem para a criação da ilusão referencial.	Ausência ou pequeno emprego de crônimos, antropônimos e topônimos, entre outros elementos que contribuem para a criação da ilusão referencial.
Espaços e tempos predominantemente enuncivos.	Espaços e tempos enunciativos e enuncivos (maior equilíbrio).

Pequeno emprego de embreagens de tempo e de espaço.	Grande emprego de embreagens de tempo e de espaço.
Eventos apresentados segundo ordem previsível para o enunciatário (geralmente, numa cronologia).	Eventos apresentados segundo ordem não previsível para o enunciatário.
Relação do protagonista com o mundo regida pela lógica do exercício.	Mundo construído como acontecimento para o protagonista.
Relação do narrador com a memória do passado regida pela lógica do exercício.	Memória do passado construída como acontecimento para o narrador.
Textualização construída de forma a aumentar a inteligibilidade da memória.	Textualização construída de forma a reduzir a inteligibilidade da memória.
Reforço dos contornos que separam e distinguem os níveis internos do enunciado autobiográfico, promovendo o desdobramento.	Diluição dos contornos que separam e distinguem os níveis internos do enunciado autobiográfico, promovendo a compactação.

Fonte: Barros (2016).

## Diretrizes para refletir acerca das condições de cientificidade

Segundo Greimas e Courtés (2011), o discurso científico, enquanto fazer cognitivo, se define como um processo produtor do saber e, como um fazer-saber, estará submetido a um eventual enunciatário e assim mudará de estatuto, apresentando-se então como discurso referencial.

Embora reconheçam que a investigação científica é uma forma particular de atividade cognitiva, uma vez que é regida por certas condições e precauções – as chamadas *condições de cientificidade* – os autores (2011) sugerem que o que distingue a pesquisa científica de outras atividades cognitivas é o conteúdo específico do *dever-fazer*.

O sujeito dessa busca – como o de qualquer busca ideológica – é dotado da modalidade do *querer-fazer* e da modalidade do *dever-fazer*, sendo que esta última toma a forma de uma deontologia científica (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 58).

Por outro lado, os autores (2011) destacam a importância de, ao pensar tais condições de cientificidade, considerar o momento e o lugar em que o discurso individual procura inscrever-se no discurso social. Assim como também comentam que as precauções de que se cerca o fazer científico, considerando a exigência de se atender à coerência do discurso, estão longe, por exemplo, de resolver os problemas relativos à adequação dos métodos empregados com relação ao objeto a ser conhecido.

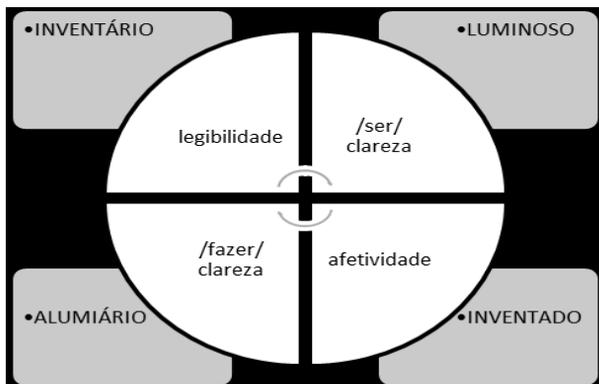
Essa de fato é uma reflexão bastante pertinente ao exame de nosso objeto, uma vez que, conforme veremos na sessão de análise, o enunciador promove o prazer como força motriz do conhecimento. Fazer por prazer é *querer-fazer*.

## De “um inventário luminoso ou um alumiário inventado”

O título do memorial acadêmico publicado por Matos (2007) – “Um inventário luminoso ou um alumiário inventado” – anuncia suas relações com o passado e, ousamos antever, por si já nos seria bastante produtivo para pensarmos sua enunciação da memória. As expressões “inventário luminoso” e “alumiário inventado”, postas como alternativas para um suposto mesmo conteúdo,<sup>73</sup> até parecem dialogar com os termos teóricos em que nos apoiamos: respectivamente, *memória do acontecido* e *memória-acontecimento*. De um lado, legibilidade do objeto, efeitos de conformidade com a realidade; de outro, afetividade do sujeito, invenção da realidade. Observemos a Figura 4:

<sup>73</sup> A observação do significado estabilizado para as expressões analisadas baseia-se na consulta ao Dicionário Houaiss da língua portuguesa (HOAUISS, 2009).

Figura 4 – Correlações de sentido construída no título do memorial



Fonte: elaborada pelo autor.

Vemos que, numa articulação linguística entre radicais que nos remetem à ideia de luz (*lumin-*; *alumi-*) e sufixos que orientam para o /ser/ (*-oso*), para o /fazer/ (*-ário*) e para o /fazer-ser/ (*-ado*), o enunciador parece jogar com as relações de legibilidade e afetividade assim como com o estado de verdade, em que o sentido de clareza é modalizado pelo /ser/ e pelo /fazer/.

Chegando ao subtítulo – “uma trajetória humana de musical formação” –, novamente encontramos o envolvimento do sujeito, que parece mesmo se mostrar imbricado ao objeto: o percurso do humano é a formação pela música.

Ser humano, musicar; ser luminoso, alumiar; ser inventário, inventar; pares que parecem desafiar os limites entre sujeito e objeto – e até mesmo entre os papéis que podemos atribuir a um ou a outro – figurativizam no enunciado esse conjunto que dá nome à autobiografia de Matos (2007).

Escrito para dar suporte à defesa de uma tese de doutoramento, o memorial acadêmico que ora analisamos atende a critérios formais exigidos para publicação acadêmica – organização de elementos pré-textuais, encadernação, referências etc. – mas, combinando a essa obediência institucional uma forte presença do campo musical, organiza suas sessões como atos, construindo assim uma cenografia teatral.

Ao mesmo passo em que denomina os capítulos com expressões que organizam uma composição dramática (teatral e/ou musical) – ato, prelúdio, movimento etc. – o enunciador os intitula a partir de figuras desse mesmo campo: vemos capítulos e sessões intitulados por expressões como “abrem-se as cortinas”, “ópera à vista”, “quadrilha coral” e até mesmo um talvez satírico “interlúdio teórico-metodológico”. Certamente o jogo de palavras e o humor marcam presença ao longo da ópera<sup>74</sup> – digo, obra –, como vemos nos títulos das sessões do terceiro capítulo: “Ópera à vista”, “Ópera a prazo” e “Como opera a ópera”, subsumidas pelo Ato 3: “Navegando nos embalos da calmaria”, que intitula o capítulo.

As relações que esses elementos sumários do terceiro capítulo trazem para o nível discursivo são muito criativas – poderíamos dizer, produtivas. A partir de “Navegando nos embalos da calmaria”, que subsume “Ópera à vista”, “Ópera a prazo” e “Como opera a ópera”, podemos trazer figuras de uma isotopia semântica<sup>75</sup> das navegações; mas, a partir do título da segunda sessão – “Ópera a prazo” – logo somos levados a articular outra isotopia, das negociações, que rapidamente desloca o sentido da expressão que intitula a primeira sessão. Assim, em articulação com a isotopia das navegações, “Ópera à vista” traz o sentido de expectativa; articulada a negociações, já pode trazer o sentido de exploração.

As duas isotopias – então comentadas como exemplo da construção de sentido da obra que tomamos para análise – parecem articular o jogo linguístico cujo investimento é bem característico desse memorial acadêmico, promovendo relações de sentido tão surpreendentes como sua própria estruturação do gênero textual assumido para a defesa da tese, como está dito no subtítulo, “uma trajetória humana de musical formação”.

<sup>74</sup> Quisemos fazer uma pequena brincadeira com a experiência dos jogos linguísticos investidos na escrita do memorial: sabendo que a expressão “ópera”, que vem do latim – plural de “opus” –, dialoga com o sentido de “obra”, bem podemos supor o alcance das escolhas lexicais registradas nesse memorial.

<sup>75</sup> O termo *isotopia* se define como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas categorias temáticas (ou abstratas) ou figurativas (GREIMAS; FONTANILLE, 2001).

Há um trecho de Humberto de Campos, citado por Barros (2016, p. 356), que bem nos faz lembrar da autobiografia de Elvis Matos:

Escrevo a história da minha vida não porque se trate de mim; mas porque constitui uma lição de coragem aos tímidos, de audácia aos pobres, de esperança aos desenganados, e, dessa maneira, um roteiro útil à mocidade que a manuseie (CAMPOS, 1947 *apud* BARROS, 2016, p. 356).

Um enunciado que mostra, faz e suscita revoluções, é o que temos. Vejamos a seguir uma amostra do que pudemos analisar das relações dessa enunciação com o passado e com a academia, de acordo com as concepções de *memória do acontecido* e de *memória-acontecimento* (BARROS, 2016) e as condições de cientificidade possivelmente relacionáveis à cultura disciplinar da Educação.

## Cientificidade e memória numa enunciação autobiográfica

A leitura do memorial acadêmico de Elvis Matos nos move a vontade de seguir *ad infinitum* analisando seus efeitos de sentido e sentindo renovarem-se as dimensões de sua ação sobre o fazer acadêmico. Mas este nosso fazer tem parca extensão espaciotemporal. Contentemo-nos com algumas pinceladas sobre a tela da observação.

Apesar de trazer os elementos pré-textuais e pós-textuais característicos de uma tese cuja defesa supomos ter sido apresentada, a obra compõe um memorial acadêmico e traz alguns elementos de relevante valor afetivo e de caráter inusitado para o contexto acadêmico. A exemplo desses seus constituintes imprevisíveis, há, logo de início, fotografias de pessoas a quem o autor dedica e agradece esse trabalho, assim como – e isso é especialmente peculiar – partitura e letra de uma ciranda, ali posta como agradecimento.

Considerando as condições de cientificidade amplamente determinadas pela academia, parece-nos realmente inusitado que um texto de natureza tão afetiva e imprevisível tenha se desenvolvido no âmbito

acadêmico e, ainda mais, que tenha sido aceito como requisito para obtenção do título de doutor. Por outro lado, acompanhando a perspectiva de Hyland (2011) acerca da influência da cultura disciplinar na configuração dos gêneros, podemos compreender que a aceitação dessa forma de construção textual esteja vinculada – ou até mesmo limitada – a determinadas disciplinas.

Acrescentamos que, em uma rápida consulta pelo termo “autobiografia” ao acervo das bibliotecas da Universidade Federal do Ceará (UFC),<sup>76</sup> tivemos como resultado vinte ocorrências, das quais dezessete traziam “autobiografia” como tema e apenas três de fato constituíam-se em autobiografias. Duas publicadas como dissertação, uma como tese, *todas defendidas na Faculdade de Educação Brasileira* e relacionadas com o campo musical.

Com efeito, podemos reconhecer que a cultura disciplinar da Educação seja favorável ao envolvimento autoral e, assim, possa promover trabalhos dessa natureza, abrindo assim espaço para que a escrita autobiográfica se desenvolva e, para além disso, promova nova epistemologia.

A Educação, como vimos, é uma disciplina de campo flexível. Parece improvável que esse investimento genérico se faça em disciplinas de campos rígidos, como a Física ou a Engenharia.

Dada a própria natureza autobiográfica do memorial acadêmico, supomos encontrar uma frequência muito maior de expressões e mecanismos relacionados ao sistema de escolha regido pela *posição* do que àqueles regidos pelo *engajamento*. Mas, embora tenhamos detalhado a proposta de Hyland (2011), não é nosso propósito para este trabalho, analisar rigorosamente – tampouco exaustivamente – os recursos linguísticos expressos na obra analisada. Queremos apenas dar relevância para o valor das variações disciplinares e, cooperando com as observações que fazemos acerca da relação do enunciador com o passado e a memória, tecer alguns comentários norteadores de nossa percepção da obra.

---

<sup>76</sup> Instituição em que foi apresentado o memorial que analisamos.

Vejam os então como se expressam na obra as unidades e as relações discursivas que configuram *memória do acontecido* e *memória-acontecimento*, conforme vimos no Quadro 2 (BARROS, 2016).

De forma ampla, podemos dizer que, com relação ao envolvimento do enunciador com o *exercício*, destacamos na obra: registro de nomes próprios de pessoas, lugares e outras expressões de caráter referencial, relação do protagonista com o mundo regida pela lógica do exercício; e, com relação ao seu envolvimento com o *acontecimento*: efeitos de identificação entre o sujeito do enunciado e o objeto da enunciação (*eu-lá-então*) e diluição dos contornos que separam e distinguem os níveis internos do enunciado autobiográfico, promovendo a compactação.

É interessante notar que o memorial acadêmico em exame, parece transitar entre a memória do acontecido e a memória-acontecimento, desenvolvendo por um lado a legibilidade do texto e por outro lado – mas ao mesmo tempo – o envolvimento afetivo do sujeito da enunciação.

Vejam esse trecho que compõe a abertura da obra, como em uma – digamos – introdução.

Debaixo das barbas de Orfeu, as cordas de sua lira foram usadas como cordões para a manipulação de títeres que, num dado momento, em 1985, romperam-se em ópera: oito e cinco, doze; nove fora, três: Paulo Abel do Nascimento, Izaíra Silvino Moraes, Descartes Gadelha: personagens que urdiram a trama lírica na qual nasceria “Moacir de Alencar”, Moacir das Sete Mortes – a cama era para um gato de sete vidas (MATOS, 2007, p. 16).

Dos elementos que destacamos com relação ao envolvimento do enunciador com o *exercício*, temos aí: registro de nomes próprios,<sup>77</sup> embora não contemple lugares, ligam-se a uma expressão de caráter cronológico referencial,<sup>78</sup> no mesmo trecho, antropônimos relacionados à mitologia europeia e à literatura cearense,<sup>79</sup> numa narrativa em que,

<sup>77</sup> “Paulo Abel do Nascimento, Izaíra Silvino Moraes, Descartes Gadelha”.

<sup>78</sup> “em 1985”.

<sup>79</sup> Antropônimos que serão retomados ao longo da obra e cujas existências serão historicamente marcadas são então envolvidos por outros de natureza mítica ou lendária: “Orfeu”, “Moacir”.

apesar de toda a imprevisibilidade da totalidade, a relação do protagonista com o mundo é regida pela lógica do exercício.

Mais adiante, já em meados da obra, um trecho supostamente retoma a referência às pessoas mencionadas no trecho comentado há pouco:

Alguns dos participantes do grupo da ópera eram detentores de vozes interessantes com potencial para se desenvolverem, esses foram recebendo algumas incumbências como solistas com o desenrolar do trabalho. Além dos ensaios do coro os solistas tinham que trabalhar com os ensaiadores além de comparecer a aulas individuais de canto. O trabalho do ensaiador era ler a partitura com o solista, pois, muitos desses, apesar do bom material vocal, ainda não haviam aprendido a ler música (MATOS, 2007, p. 98).

Vemos que, apesar de compor uma descrição bem detalhada e legível<sup>80</sup> das atividades que envolviam os “participantes da ópera”, não há nesse trecho qualquer registro de crônimos, antropônimos e topônimos que, entre outros elementos, pudessem contribuir para a criação da ilusão referencial. Acrescentamos que o enunciador se posiciona como observador direto da cena, como um narrador que constrói a memória do passado como acontecimento.

## Considerações finais

Parece-nos que as relações entre *previsibilidade* e *legibilidade* sejam o grande (des)regulador dessa enunciação. Pois, pelo que pudemos perceber pela análise de alguns elementos pré-textuais que apresentamos em sessão anterior e pela dos dois trechos comentados logo acima, diferentemente do que podemos prever nos mais diversos gêneros – sejam ou não acadêmicos – esses dois valores recorrentemente se opõem nesse memorial acadêmico: ora temos *previsibilidade versus* *ilegibilidade*, ora *imprevisibilidade versus* *legibilidade*.

<sup>80</sup> Já não encontramos neste trecho confusão entre o mundo natural e o mitológico ou o literário.

Retomando as noções de intensidade e extensidade, que regem respectivamente o envolvimento afetivo do sujeito da enunciação e a legibilidade do passado, lembramos que, nessa tensão, o gênero memorial acadêmico tende para a máxima extensidade e a mínima intensidade. No caso da obra analisada, concluímos que seu campo de presença oscila entre a memória-acontecimento e memória do acontecido, ficando assim frequentemente próxima ao patamar da prosa literária. Dessa forma, parece mesmo transgredir, além da cientificidade acadêmica, a própria constituição do gênero.

Conforme vimos em Hyland (2011), para atender a tensão entre suas reivindicações e a aceitação dos pares, os escritores devem mostrar familiaridade com as práticas persuasivas de suas disciplinas, maneira que seja o mais convincente possível ao seu público potencial. Acreditamos que esse memorial tenha eficazmente jogado com a persuasão acadêmica, uma vez que atende a toda uma cenografia do gênero acadêmico, constituindo-se uma totalidade que atende aos elementos estruturais de um texto acadêmico, mas diluindo essa totalidade no percurso de sua narrativa.

Como havíamos inicialmente intuído, confirmamos nossa percepção de que, investindo no percurso institucionalizado pela academia, o enunciador desse memorial subverte as mesmas práticas e convenções às quais ele deveu se submeter. E, fazendo isso pela busca do empoderamento de suas próprias práticas e crenças – fundamentadas no *querer-fazer* –, (des)constrói sutil e afetivamente as forças que parecem lhe ser antagônicas.

Assim é que, ao longo da obra, vemos o enunciador jogar com relações de intersubjetividade, desafiando as coerções da cientificidade e propondo – ou melhor – desbravando espaços na atividade acadêmica e, se for possível separar e estender conceitualmente, na atividade científica.

Vendo isto, não temos como evitar a associação com aquela analogia que ousamos propor de início ou, assim, deixar de relacionar as escolhas manifestadas pela enunciação desse memorial a uma manifestação da sensibilidade tribalista descrita por Maffesoli (2006). “Qualquer coincidência é mera semelhança”.<sup>81</sup>

<sup>81</sup> LEMINSKI, Paulo. Feliz coincidência. In: *Ex-estranho*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, M. L. P. de. A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 60, n. 2, p. 355-383, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/alfa/v60n2/1981-5794-alfa-60-2-0355.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2017.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas: FFLCH: USP, 2001.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Edusp: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J.; COUTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HJEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss, 2009.

HYLAND, K. Disciplines and discourses: social interactions in the construction of knowledge. in: STARKE-MEYERRING, D. *et al. Writing in knowledge societies*. Fort Collins, CO: The WAC Clearinghouse and Parlor Press, 2011. p. 193-214.

MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MATOS, E. de A. *Um inventário luminoso ou um alumiário inventado: uma trajetória humana de musical formação*. 2007. 300 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade

de Educação, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, CE, 2007.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.

ZILBERBERG, C. Relativité du rythme. *PROTÉE* – Théories et pratiques sémiotiques. Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, v. 18, n.1, p. 37-46.

# A PRÁXIS ENUNCIATIVA E O EFEITO DE POETICIDADE EM *BEBA COCA-COLA*, DE DÉCIO PIGNATARI

*Djavam Damasceno da Frota*

## Introdução

Ao longo do tempo, a enunciação passou de lugar teórico à margem das reflexões semióticas a um de seus principais campos de investigação. Sua gradativa incorporação possibilitou ao analista vislumbrar de modo mais adequado as relações entre instância individual e social próprias a todo discurso, encarando o momento de sua produção com o mesmo rigor com que já se ocupava das estruturas presentes no enunciado. Porém, ainda que o campo da Semiótica tenha se alargado desde então, os estudos a respeito do objeto poético não se detiveram suficientemente no que diz respeito à incorporação da enunciação como elemento pertinente para a descrição de seu modo de articulação de sentido. O presente texto procura explorar o papel da enunciação para a especificidade dos textos poéticos. Para tanto irá fazer um levantamento sobre a pesquisa em semiótica do texto poético, seguida de uma reflexão sobre o conceito de práxis enunciativa e sua rentabilidade para o estudo da poeticidade.

## Por uma semiótica poética

Não são raras as pesquisas em Semiótica que tenham como objeto obras literárias, podendo-se mesmo considerar o discurso literário como o principal objeto da Semiótica Discursiva em suas pesquisas recentes (LOPES; ALMEIDA, 2011). Porém, não podemos dizer o mesmo em relação ao objeto poético, uma vez que há uma grande desproporção entre o estudo de obras em prosa e poesia por essa área de conhecimento (ALMEIDA, 2009). Índice flagrante desse descompasso é a ausência da poesia na alentada obra *Caminhos de Semiótica Literária* (2003), de Denis Bertrand, em que o autor discorre exemplarmente sobre o modelo teórico semiótico aplicado à análise literária sem, no entanto, tratar da questão da constituição do efeito de poeticidade. Poder-se-ia mesmo dizer, com Claude Zilberberg (2006) em uma “pane” no que diz respeito aos avanços teóricos acerca do estudo da poeticidade em Semiótica, de modo que a conceptualização nesse âmbito dos estudos semióticos estaria defasada em relação ao corpo geral da teoria.

Isso não quer dizer que não tenham sido empreendidos esforços teóricos e analíticos de envergadura sobre esse campo de atuação. Nesse sentido, a publicação de *Ensaio de Semiótica Poética* (GREIMAS, 1975) se configura como um esforço ímpar para a inscrição do objeto poético no campo de estudos semióticos. O esforço se direcionou especialmente em caracterizar o objeto poético, bem como na formalização de estruturas que dessem conta de seu modo específico de significação.

Três formulações de caráter epistemológico merecem destaque na obra de Greimas (1975):

*a) não coextensividade entre o objeto poético e o objeto literário.*

O estudo poético, para Greimas, não pode estar subordinado a um saber literário, sendo necessária uma distinção entre os dois objetos de conhecimento. O primeiro teria uma especificidade de caráter estrutural, passível de ser isolada e descrita formalmente; o segundo seria resultado de uma conotação social que independeria de algum arranjo estrutural específico. Em outras palavras, enquanto o objeto poético é um modo de funcionamento do discurso com características específicas, o objeto literário

é um objeto sancionado por uma determinada sociedade, variando conforme tempo e espaço em que se inscreve.

Do ponto de vista metodológico, tal postura representa um ganho considerável, uma vez que o semioticista não está buscando uma especificidade de uma literatura, termo em disputa “cujos limites parecem ter sido estabelecidos mais pela tradição do que por critérios objetivos” (GREIMAS; COURTÉS, 2011). Assim, toda literatura parece ser constituída a partir de uma série de discursos de legitimação que independem de um funcionamento discursivo específico.

Além disso, tal visada permite a identificação do objeto poético em discursos que não sejam identificados como literatura por uma dada comunidade, é o que permite Saraiva (2014), por exemplo, se debruçar sobre a trama poética no cancionero de Caetano Veloso, ainda que a inclusão ou não da canção popular enquanto parte da literatura ainda não seja consensual.

Nesse sentido, qualquer tentativa de identificar o conceito de função poética com o de literariedade carece de valor científico. Assim, deve-se frisar que o isolamento da estrutura poética não deve ser confundido com o isolamento da literariedade, ou seja, de um critério que possa determinar a entrada ou não de determinado texto à condição, conotativa por excelência, de literatura.

*b) a não dependência entre a forma literária e alguma substância específica.* Realiza-se com essa postulação um alargamento do estudo do campo poético, não se limitando ao texto unicamente verbal, mas a todo e qualquer discurso em que a correlação entre plano do conteúdo e plano de expressão sejam identificáveis.

*c) a existência de um modo de articulação específico ao discurso poético.* Jakobson (1985), complexificando proposta anterior de Bühler, propõe a existência de seis funções que regulem o funcionamento dos enunciados. Cada função está associada a um elemento do fazer comunicativo: locutor, receptor, canal, referente, código e mensagem. A função poética, segundo a formulação jakobsoniana, está relacionada à materialidade da mensagem, nesse sentido, tal função orienta o discurso a dar saliência à mensagem e a seus elementos constitutivos, elegendo sua materialidade como foco para a construção do texto poético.

O princípio que regeria o enunciado poético seria o da projeção do princípio da equivalência (paradigmático) sobre a contiguidade (sintagmática), de modo que “a equivalência se torne elemento constitutivo da sequência” (JAKOBSON, 1985). É o princípio de equivalência que rege as escolhas enunciativas do sujeito da enunciação nos mais diversos níveis linguísticos, desde a fonologia até a semântica. Coquet (1975) estabelece os seguintes paralelismos na tentativa de estabelecer uma tipologia de tal projeção de um eixo sobre o outro:

- a. Os paralelismos gramaticais e suas rupturas;
- b. Os paralelismos morfológicos e suas rupturas;
- c. Os paralelismos fonológicos e suas rupturas;
- d. Os paralelismos semânticos e suas rupturas.

Tal proposta, aliada a célebres análises, parece haver constituído as balizas para o estudo estrutural do objeto poético. É sobre essa base que a Semiótica Poética irá inscrever sua contribuição para a compreensão do fenômeno poético.

Seguindo o modelo jakobsoniano, os ensaios coligidos por Greimas em *Ensaio de Semiótica Poética* (GREIMAS, 1975) entendem a especificidade da poeticidade como um discurso duplo, que ocorre paralelamente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, podendo haver correlações entre ambos. Tal correlação corresponderia à projeção do paradigma sobre o sintagma, de modo que o princípio de equivalência jakobsoniano atuasse concomitantemente sobre os dois planos da linguagem, regulando o efeito de poeticidade da sequência. Assim a eficácia de um texto poético estaria na capacidade do enunciador de construir regularidades no enunciado que pudessem ser identificadas pelo enunciatário como uma arquitetura paradigmática que regeria a constituição da sequência poética. Nesse sentido, as formas fixas, balizadas na metrificacão, e recursos como a paronomásia, são exemplos prototípicos do agenciamento da função poética sobre o discurso.

Porém, ainda que o conceito de equivalência seja reconhecido como importante contribuição, Greimas, no ensaio que abre o volume de 1975, questiona sua centralidade nos estudos a respeito do discurso

poético. Para o semioticista, a projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático não é suficiente para o estabelecimento da especificidade do texto poético. Assim, o princípio de equivalência em si não garante a significação, e se faz preciso incluir no conceito de objeto poético a noção de transformação a fim de descrever sua especificidade. Desse modo, o objeto poético seria dotado então de duas características: o princípio de equivalência, que regularia a constituição de paralelismos de ordem semântica, morfológica, sintática e fonológica; e o princípio de transformação, que regularia a ruptura de tais paralelismos, instaurando uma diferença como constituidora de sentido.

O conceito de transformação está relacionado com mudanças identificáveis entre pelo menos dois seguimentos não concomitantes do discurso (FIORIN, 1998). Zilberberg (2006) chama a atenção para o fato de que nem mesmo Jakobson realiza suas análises apenas pela identificação de paralelismos, conferindo, mesmo que não propositadamente, à transformação papel importante em diversas de suas análises.

Para Fontanille (2003), a transformação semântica é o princípio semiótico que garante a apreensão da equivalência como constituidora de sentido. Se o princípio da equivalência prevalecesse em toda a sequência, esta não seria mais do que uma reiteração dessemantizada de traços linguísticos. É preciso outro mecanismo instaurador de diferenças para criar as condições de significação. A centralidade do conceito de transformação já está pressuposta no discurso fundador da Semiótica na afirmação da significação como apreensão de diferenças (GREIMAS, 1966). Desse modo tal conceito ganha especial relevo como instaurador de diferenças e condição *si ne qua non* do próprio processo semiótico.

A partir desse ponto de vista, é preciso não apenas um modelo analítico que dê conta da identificação de homologações entre os dois planos de linguagem, mas de uma instância que permita a observação de transformações que se realizem no discurso poético, atualizando rupturas em estados diversos da enunciação poética e permitindo a apreensão de diferenças entre formas do discurso.

A práxis enunciativa parece ser um instrumento adequado de observação dos dois princípios que agem para a constituição da poeticidade,

na medida em que é capaz de, a partir das relações de modos de presença de formas em discurso, descrever permanências e rupturas de praxemas em uma dada sequência. O uso de tal mecanismo analítico, como veremos adiante, também possibilita a análise da instância enunciativa no estudo sobre o texto poético.

## A práxis enunciativa

A distinção saussuriana entre língua e fala, embora precisa do ponto de vista teórico, parece carecer de uma formulação de caráter metodológico para tornar operatória a mediação entre essas duas instâncias. É nessa direção que a práxis enunciativa atua (FONTANILLE; ZILBENBERG, 2001), ao estabelecer formas de descrever o trânsito entre modos de existência de formas no discurso, desde as formas virtuais, ligadas à língua, até as formas realizadas, ligadas à fala.

Tais modos de existência são identificados a partir da articulação da categoria sêmica ausência/presença, dando origem a termos que estão ligados ora à presença e às relações de ordem sintagmática, ora à ausência e às relações paradigmáticas.

Ao tomar o ponto de vista saussuriano e hjelmsleviano da língua enquanto forma em oposição à substância, a Semiótica se inscreve em uma tradição que considera como pertinente para análise antes os traços diferenciais do que uma essência positiva do objeto analisado. De modo que toda análise semiótica deve partir do sentido de desbastar e desessencializar as relações que pretende descrever. Ao mesmo tempo, é preciso dar conta do modo como as formas estão presentes no mundo para o analista. Nesse sentido, a reflexão sobre os modos de existência semiótica passou a ser gradativamente sistematizada. Para Greimas e Courtés (2011), essa reflexão é essencial uma vez que os objetos de conhecimento

estão de um certo modo ‘presentes’ para o pesquisador e este é assim levado a examinar quer relações de existência, quer juízos existenciais, explícitos ou implícitos, que encontra inscritos nos discursos: ele é, pois, obrigado a se pronunciar, ao menor custo sobre esse modo articular de existência, que é existência semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 194).

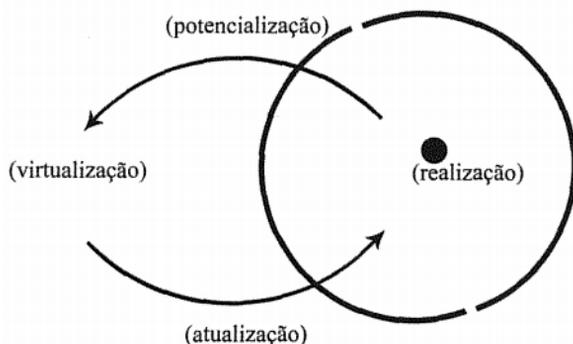
Os modos de existência são uma rede de relações que permite ao analista mensurar os graus de presença que um dado objeto de conhecimento apresenta no discurso, permitindo revelar sua saliência discursiva, bem como estabelecer uma mediação de sua presença entre o sistema e sua manifestação. Isso sem afirmar um compromisso com uma existência positiva dos objetos que comprometeria a filiação epistemológica alentada pelo projeto semiótico.

A teoria saussuriana já estabelecia uma distinção entre dois modos de existência: o modo virtual, ligado ao eixo paradigmático e à sua existência como sistema; e o modo atual, ligado ao eixo sintagmático e à sua presença em atos concretos de fala. A partir de um movimento de passagem de uma linguística da estrutura para uma linguística da enunciação, fez-se necessário um refinamento dessa distinção, de modo a operacionalizar as redes de processos que se pretendia analisar, ao “estar aí” (GREIMAS; COURTÉS, 2011) dos discursos enunciados.

Os modos atual e virtual estão ligados ao processo de focalização do sujeito da enunciação, na medida em que dão conta das formas enquanto resultantes de uma convocação de formas semionarrativas para sua manifestação em discurso. Greimas e Courtés (2011) irão incorporar à práxis o modo de existência real, em que se inscreve o ponto de vista da apreensão do enunciado pelo sujeito que o sanciona como realizado. A passagem do discurso entre formas virtualizantes, atualizantes e realizantes logra a constituição de uma distância discursiva entre o sistema, o processo de elaboração do discurso e a sua recepção.

Porém, uma práxis enunciativa que levasse em conta apenas esses três modos de presença poderia apontar para a produção do discurso de modo unidirecional, em que o sistema se dispersaria em realizações individuais sem que estas lhe trouxessem qualquer implicação. Para explicitar as relações essencialmente dialógicas do discurso, e instaurando um paralelismo entre os modos de existência ligados ao sistema e ao uso (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), a proposta tensiva elenca um modo de existência potencial, ligado ao processo de paradigmática de uma grandeza, que descreve a enunciação de praxemas que podem ser incorporados aos sistemas, passando, assim, ao modo virtual. Dessa feita o quadro de modos de existência pode ser representado conforme a seguinte figura:

Figura 1 – Práxis enunciativa



Fonte: Fontanille, 2003.

As categorias de ordem virtual, são os esquemas e regras semi-narrativas que constituem o sistema. A sua mobilização em discurso é que constitui a passagem do virtual para o atual, quando as formas virtuais são convocadas e articuladas entre si. A realização de uma forma discursiva potencializa o seu depósito no interior do sistema que a gerou, de modo que possa ser convocada novamente em outras situações comunicativas. Desse modo, o trânsito discursivo não se encerra na realização, mas é repotencializado pelo modo de existência potencial, que, por sua vez, pode se tornar parte do sistema.

Essa concepção tem a vantagem de afastar velhos preconceitos e mal-entendidos em relação à dicotomia saussuriana: nem a língua é um sistema fechado em si mesmo, sobre o qual o uso não tem implicações; nem a fala é um ato de total liberdade do sujeito enunciante. A práxis enunciativa, entendida como instância de mediação entre sistema e processo, possibilita compreender e vislumbrar como essas duas instâncias se relacionam e se retroalimentam, assumindo o caráter de uma função de interdependência de um sobre o outro: o sistema não existiria se não fosse sedimentado pelo uso, nem este se tornaria efetivo sem um sistema que lhe fosse pressuposto.

A práxis enunciativa é uma operação que articula a abertura do sistema e seu fechamento pela história. De tal modo que seu estudo possibilita a compreensão das tensões que se estabelecem quando, no

ato da enunciação, o sujeito se encontra entre as possibilidades virtuais e potencialmente infinitas oferecidas pelo sistema e as coerções decorrentes do uso coletivo e histórico que repertoria uma série de formas já canonizadas ou mesmo desgastadas.

A explicitação dessas tensões e das escolhas discursivas efetuadas pelo sujeito da enunciação parece possibilitar a compreensão de uma dada competência específica do enunciador poético, descrita por Bertrand como a “de escavar nela [na língua] possibilidades inéditas, não percebidas até então [...] exercendo uma função crítica sobre a língua, desaprumando-a em relação a si em cada obra” (BARROS, 2005, grifo do autor). Essa competência parece ser constituinte do conceito de transformação tal como defendido por Greimas (1975) para a descrição do discurso poético.

Resta-nos demonstrar uma leitura da práxis em uma ocorrência específica. É o que procuraremos realizar em uma breve análise do poema “Beba coca-cola”, de Décio Pignatari.

## A espessura discursiva em Beba coca-cola

**beba coca cola**  
**babe cola**  
**beba coca**  
**babe cola caco**  
**caco**  
**cola**  
**c l o a c a**

O poema é inteiramente constituído da recorrência regulada dos fonemas contidos na expressão inicial “beba coca-cola”, de modo que a lógica paradigmática é que opera no sintagma, regulando as escolhas enunciativas, fazendo-o lidar única e restritamente com as grandezas oferecidas pelo sistema a partir da restrição da expressão inicial. Em uma leitura que se detenha exclusivamente na identificação na projeção do paradigma sobre o sintagma, temos um exemplo prototípico do funcionamento da função poética. Uma leitura dessa natureza, ainda que

pertinente para a apreensão da “arquitetura” que gerou o texto poético, deixa de lado a transformação operada na forma inicial e nos diferentes graus de presença que essa transformação ocasiona. Tentaremos acompanhar esse percurso ao longo do poema. Para tanto, nos deteremos na leitura do texto a partir de uma primeira segmentação:

- (a) beba coca cola  
(b) babe cola  
    beba coca  
    babe cola caco  
(c) caco  
    cola  
        c l o a c a

Em (a) “beba coca-cola”, o poema abre com uma manipulação por tentação, em que se oferece ao manipulatório determinado programa narrativo. Tal programa, que pode ser identificado como o da ingestão ou degustação, se encontra em sua fase de manipulação, de modo que está atualizado pelo sujeito da enunciação que o mobiliza em discurso.

Até esse trecho, o programa se apresenta como um horizonte emissivo, em que a passagem da atualização para realização se apresenta sem obstáculos e os valores condensados pelo objeto oferecido se mostram como dotados de uma vocação para realização. Porém, como nos ensina Zilberberg (2006), cada programa guarda, ainda que como virtualidade, relações polêmicas com seu antiprograma que, por sua vez, instaurará valores remissivos que podem comprometer a continuidade e a promessa de realização do programa inicial. O trecho analisado apresenta este antiprograma como uma virtualidade não manifesta, o restante do poema irá espessar esse possível na superfície discursiva, instaurando uma tensão entre diferentes modos de existência.

A partir do segmento (b), o percurso até então atualizado é desestabilizado pela disseminação dos valores remissivos do antiprograma que também se atualiza, de modo que o poema passa a ser palco de uma disputa tensiva entre a ausência e a presença de dois programas que se opõem. Se o programa original pode ser entendido como o da ingestão/

degustação, seu antiprograma pode ser formulado como da exgestão/abjeção. À medida que o antiprograma se atualiza, o programa original vai perdendo espessura e presença discursiva na superfície textual.

Em “babe cola”, a inversão vocálica que ocorre de “beba” para “babe” no plano da expressão se homologa com a inversão do programa da ingestão para o da exgestão no plano do conteúdo. Com o trecho seguinte “beba coca”, poderíamos pensar que o enunciador procura restabelecer o equilíbrio entre os dois percursos. Porém o caráter intensivo do antiprograma parece demonstrar seu caráter regente, impedindo que o programa se atualize com a mesma eficiência que em (a). Ainda que a manipulação (presente na expressão linguística) procure reiterar a atualização do programa original, a figura “coca” apresenta uma copresença de dois planos de leitura: a) o líquido, associado à degustação e b) o psicotrópico, ligado à abjeção. Ao se descolar “cola” de “coca-cola”, os valores contidos na expressão “cola”, que estavam apenas potencializados, se tornam realizados, manifestando os valores remissivos para o programa inicial, evidenciado por seu turno o programa da abjeção gustativa. Assim o programa se torna antes potencializado, podendo ser descartado como programa passível de ser realizado pelo manipulatório.

O fracasso da imposição do programa da ingestão/degustação parece definitivo no terceiro trecho do segmento “babe cola caco”, em que sua subversão no plano da expressão corresponde a um processo correspondente de inversão no plano do conteúdo. O sintagma “coca cola” é invertido, marcando a atualização dos valores remissivos; e a expressão “coca” sofre o mesmo processo de inversão vocálica sofrido pelo par verbal “beba/babe” anteriormente, o sema líquido passa a sólido e cortante, marcando a potencialização do programa a ser virtualizado.

Em (c), o seguimento passa a prescindir dos verbos de manipulação, como se agora o poema se contentasse em constatar a realização do antiprograma, apresentando apenas os seus objetos e os valores por eles expressos. A substantivação parece criar o efeito de apresentação dos valores realizados sem que haja necessidade de um processo manipulativo para atualizá-los. “Cloaca”, expressão que encerra o poema, coloca um ponto de vista terminativo da tensão entre

os dois programas, é o programa da abjeção que se realiza. O termo escolhido pelo enunciador é uma anagramatização de “coca-cola”, objeto apresentado pelo manipulador do programa inicial do poema. Desse modo, os mesmos elementos do plano da expressão são utilizados tanto para o objeto de valor prometido, como para seu abjeto, exata inversão de seus valores fóricos.

Não à toa que todos os fonemas que se apresentarão no poema já estão contidos no interior da expressão inicial. Esse dado é pertinente do ponto de vista da função poética, pois confirma a lógica paradigmática regendo o sintagma, mas também e, especialmente, do ponto de vista de semiose geral entre os planos da expressão e do conteúdo: é como se, do mesmo modo que as expressões do poema são constituídas da expressão inicial, os valores remissivos são desvelados dos valores emissivos apresentados inicialmente. Como se o enunciador estivesse lidando apenas com graus de presença que se adensariam ou se desadensariam à medida que o poema se realiza como totalidade, de modo que o poema atua como um espaço discursivo em que a presença ou ausência de dois programas se autorregulam à medida que são espetacularizadas pelo fazer enunciativo.

Em um nível metalinguístico, podemos ler o poema como a encenação de uma enunciação poética. Partindo de uma forma já estabelecida em nosso meio social, o sujeito da enunciação realiza um rearranjo das formas realizadas, apontando possibilidades antes insuspeitas dessas mesmas formas. Realiza-se, assim, a função crítica apontada por Bertrand (2003) a respeito da prática literária, bem como, para utilizar uma expressão de Zilberberg (2006), enunciado um avesso que se põe à mostra, transformação semiótica que parece estar no seio da criação estética.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, D. C. de. *Semiótica da Poesia: a leitura de poemas de Paulo Henrique Brito*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

- BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.
- COQUET, J.-C. Poética e linguística. In: GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1975.
- FIORIN, J. L. *Em busca do sentido*. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONTANILLE, J. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Discurso Editorial: USP, 2001.
- GREIMAS, A. J. *et al.* Ensaio de semiótica poética. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Edusp: Cultrix, 1966.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2011.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LOPES, I. C.; ALMEIDA, D. C. de. *Semiótica da poesia: exercícios práticos*. São Paulo: Annablume, 2011.
- ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006.

# GOSTO, TATO E VISÃO: ANÁLISE SEMIÓTICA DO FAZER-SENTIR NA LETRA DE “TROPICANA”

*Paulo Jefferson Pereira Barreto*

## **Introdução: discurso e enunciação**

Qualquer análise sobre o discurso é um olhar sobre a maneira como suas estruturas são manejadas com vistas a determinada direção. E, logicamente, pressupor que o discurso é orientado é considerar que ele não se constrói do nada, porque nada nos discursos é gratuito.

Nesse sentido, é justamente o entendimento de que há uma instância subjacente a suas estruturas que permite o discurso funcionar como espaço de redes relacionais e significativas. Essa instância é a enunciação, segundo já defendia Benveniste (1988; 1989). Então, mais do que garantir as condições para a produção do discurso, ela é quem o coloca em movimento e que nos possibilita defini-lo ora “como objeto produzido pelo sujeito da enunciação”, ora “como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário”, conforme Barros (2005, p. 52).

Assim, podemos partir de dois pontos iniciais. O primeiro deles é que, como nada nos discursos é gratuito, tudo que ele agencia aponta – direta ou indiretamente – para escolhas realizadas pelo sujeito da enunciação. São essas escolhas que operam estrategicamente efeitos de sentido, fazendo cada texto significar à sua maneira.

O segundo ponto é que – como objeto de comunicação – o discurso instaura inevitavelmente um jogo relacional. Por isso, o sujeito da enunciação se desdobra em pelo menos duas instâncias: enunciador e enunciatário. A partir daí, a enunciação assume sua condição mediadora, estabelecendo contratos enunciativos que gerenciam essas relações. Só assim é possível compreender enunciador e enunciatário vestidos como destinador e destinatário. Isso porque, em última análise, todo discurso atua no campo do se fazer credível (ou não), conduzindo mecanismos persuasivos no horizonte de um fazer-creer no que se diz e definindo um contrato veridictório. Dessa forma,

O discurso constrói a sua verdade. Em outras palavras, o enunciador (*como projeção do suj. da enunciação*) não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que criam efeitos de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros ou falsos e como tais são interpretados. Por isso, emprega-se o termo “veridicção” ou “dizer-verdadeiro”, já que um discurso será verdadeiro quando for interpretado como verdadeiro, quando for dito verdadeiro (BARROS, 2005, p. 62, grifo do autor).

Esse fazer-creer é resultado de procedimentos discursivos. Assim como a relação que o fundamenta, ele não tem existência fora do discurso que o alicerça. Nesses termos, o fazer-creer é uma possibilidade dentre outras que as estruturas discursivas gerenciam. No caso dos efeitos sinestésicos – objeto de estudo deste trabalho – podemos falar ainda de um fazer-sentir. Um não substitui o outro. Pelo contrário, o que percebemos é exatamente como ambos podem agir concomitantemente. Assim, o fazer-sentir que a polissensorialidade sinestésica gera, na verdade, tem como efeito o reforço do fazer-creer que o discurso manipula para se constituir como verídico.

Em grande medida, isso acontece de acordo com o modo como as estruturas semânticas dos discursos são gerenciadas. É sobretudo no nível dessas estruturas que a enunciação mais se revela, uma vez que expõe como a escolha de temas e figuras é operada com vistas a determinados fins. Segundo veremos, especialmente em casos onde o

efeito perceptivo da sinestesia manobra o fazer-sentir na relação enunciador-enunciatário.

Isso porque, de acordo com Nogueira (2007, p. 2), a figuratividade (subsumida por um tema) seria o fenômeno responsável por estabelecer significação para tudo o que se liga a nossa percepção do mundo exterior (pelos cinco sentidos: visão, tato, olfato, audição e gustação) por meio do discurso (verbal ou não verbal), articulando propriedades sensíveis a propriedades discursivas.

Bertrand (2003, p. 155) afirma que essa ligação se dá por meio de um processo gradual que envolve duas vias: a iconicidade e a abstração. A primeira seria responsável por definir uma ilusão referencial que aproxima as figuras presentes nos textos das “imagens do mundo”, enquanto a segunda sugere valores, num grau de densidade sêmica menor, afastando-as do “real”.

Entretanto, como estamos falando de fenômenos essencialmente criados no âmbito do discurso, vale dizer que essas estratégias só são possíveis graças à discursivização que maneja o processo de manifestação das seleções e das combinações operadas pelo enunciador quanto ao modo de contar a narrativa (DUARTE, 2013, p. 51). Isso nos permite entender que

A discursivização lança mão de distintos dispositivos de ordem semântica e/ou sintática – tais como a tematização, a figuratividade, a temporalização, a espacialização, a actorialização, a aspectualização –, a serem acionados pelo enunciador, de maneira a manifestar – sob a forma de estratégias discursivas de ordem narrativa e/ou enunciativa, e de mecanismos expressivos – as escolhas por ele realizadas na construção dos sentidos e na significação dos textos (DUARTE, 2013, p. 52).

Obviamente, todos esses procedimentos são construídos no âmbito do próprio texto. A ilusão referencial que a figuratividade cria, por exemplo, nada mais é do que um simulacro produzido com base nos contratos enunciativos projetados pelo discurso, seja sob a ótica de um crer, de um fazer ou de um sentir compartilhado, igualmente realizado e constituído na dimensão discursiva.

## O fazer-sentir como simulacro sinestésico

Os diferentes modos de presença das figuras no discurso, portanto, implicam efeitos de sentido particulares. Como vimos, se, por um lado, elas podem ser agenciadas no horizonte do fazer-criar que mobiliza as estruturas discursivas em direção ao efeito de verdade construído nos textos, por outro, é igualmente delas que podemos considerar um regime de interações discursivas<sup>82</sup> cujo fundamento é o fazer-sentir.

Só assim, é possível vislumbrar a sinestesia como estratégia enunciativa, procedimento de discurso. Isso porque ela instaura nos textos um efeito de percepção que simula a experiência sensível e, sendo assim, atua na seara do fazer-sentir. Segundo Teixeira (2009, p. 52), a sinestesia é justamente essa possibilidade de recriar discursivamente o efeito de mistura de sensações com base em nossa relação perceptiva com o mundo.

Esse entendimento é importante porque nos ajuda a situar em que terreno este estudo se delinea. Contudo, cabem aqui pelo menos duas ponderações. A primeira é que, embora o próprio Greimas (1976, p. 15) já falasse da percepção como lugar não linguístico de apreensão da significação – o fazer sentido –, é preciso ter em mente qual o estatuto dessa percepção a que nos referimos.

Num primeiro momento, é de se supor que estamos falando do perceptivo puro – por assim dizer. Ou seja, do que seria uma “camada de sentido pré-intelectual e pré-discursiva”, para usar as palavras de Teixeira (2009, p. 52) novamente. Mas, dificilmente, o seria de fato, porque, ele (o ato perceptivo) nos parece da ordem do inalcançável. Se o sentido é uma possibilidade de transposição, qualquer tentativa de abarcar esse ato perceptivo puro resultaria inevitavelmente na sua releitura em estruturas significantes<sup>83</sup> e, desta forma, já não seria a percepção em si, pré-discursiva.

<sup>82</sup> Usando a terminologia adotada por Oliveira (2010), para quem esse conceito nos ajuda a entender as relações estruturadas entre enunciador e enunciatário.

<sup>83</sup> O próprio Greimas (1975, p. 15) alerta para isso ao considerar que “a produção de sentido só tem sentido se for a transformação do sentido dado; a produção de sentido é, por conseguinte, em si mesma, uma formação significativa, indiferente aos conteúdos que transforma. O sentido, enquanto forma do sentido, pode ser definido então como a possibilidade de transformação do sentido”.

Em consequência, a segunda ponderação é que – nesses termos – a percepção só pode ser tomada como lugar de “passagem do contínuo para o descontínuo, quando se engendram as categorias sobre as quais se irão erigir as bases do sentido, os sistemas de valor e, conseqüentemente, os conjuntos significantes que são os textos” (SARAIVA, 2014, p. 55).<sup>84</sup> Trata-se, então, de uma percepção depositada na linguagem e simulada nos discursos, conforme defende Denis Bertrand (2003, p. 238). E é nessa direção que seguimos.

Assim, a sinestesia como efeito de sentido não pode ser tomada fora da instância enunciativa que a constrói. Ela nos permite compreender, via enunciado, os movimentos do sujeito da enunciação a fim de delegar um fazer-sentir que ecoa na relação enunciador-enunciatário, simulando um efeito de sentido cuja particularidade é exatamente ser sentido.

Esse debate não é exatamente novo. De alguma maneira, autores<sup>85</sup> como Torres (2010), Silva (1996), Oliveira (1996; 2010) e, claro, Landowski – com a teoria sociossemiótica – já trataram do modo como esse fazer-sentir se desdobra. Segundo Torres (2010, p. 7), por exemplo:

Se na teoria narrativa clássica (*a greimasiana*) a persuasão é concebida como um fazer persuasivo do enunciador que corresponde a um fazer interpretativo do enunciatário ligado à instância da enunciação, no quadro teórico da Sociossemiótica, por sua vez, a persuasão passa a ser vista não somente como um fazer o outro fazer, mas também como um fazer o outro sentir (TORRES, 2016, p. 7, grifo do autor).

No entanto, uma questão que se coloca é qual a pertinência de se supor a separação entre essas duas dimensões do fazer persuasivo.

<sup>84</sup> De alguma maneira, essa compreensão é o que dá fôlego aos estudos sobre as precondições do sentido em termos tensivos e fóricos. Fala-se de um sujeito subsumido por um corpo que sente, percebe, e – dessa forma – como a afetividade atua na produção do sentido. Obviamente, refere-se a uma afetividade/percepção que se apresenta como simulacro e nos possibilita pensar a categorização do vivido a partir de modulações tensivas.

<sup>85</sup> Citando apenas alguns autores.

Separá-las supõe, ainda que minimamente, sobrepor uma à outra, o que não nos parece plausível. Isso porque o fazer-sentir não se sobrepõe ao fazer-fazer nem o nega. Inclusive, talvez seja possível pensá-lo no universo dos desdobramentos do fazer-fazer, sem necessariamente sair de sua órbita, na medida em que fazer-fazer é também fazer-sentir, assim como o é fazer-criar. Só assim a persuasão – o fazer persuasivo – poderia ser entendida no âmbito de uma série de estratégias distintas para garantir a eficácia discursiva. É o que propõe a própria autora em sua tese:

Um dos modos de persuasão, a nosso ver, pode ser definido como um fazer persuasivo caracterizado por um conjunto de estratégias que, de alguma maneira, organiza o simulacro da sensorialidade nas interações discursivas, ou, de outro modo, como o resultado de uma mescla de estratégias discursivas que pressupõe diferentes regimes de sentido entre enunciador e enunciatário (TORRES, 2016, p. 21).

No caso do fazer-sentir, essas estratégias tendem a construir o que seria uma condição estética,<sup>86</sup> manifestada no encadeamento temático-figurativo do discurso, nos movimentos breantes, nos percursos isotópicos, na textualização dessas estruturas etc. A maneira como isso é explorado pode variar discursivamente nos textos, porque depende do modo como eles são estruturados.

A princípio, tende-se a associar tal efeito a textos de natureza visual, seja por meio das figuras do discurso ou de elementos plásticos. Entretanto, é possível reconhecê-lo em uma gama de possibilidades, inclusive nas canções. É o que percebemos – por exemplo – em “Tropicana”,<sup>87</sup> de Alceu Valença e Vicente Barreto.

<sup>86</sup> Segundo Oliveira (2010b, p. 2), podemos definir estesia como “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro”.

<sup>87</sup> Música lançada em 1982, no álbum *Cavalo de Pau*.

## O gosto e o sumo: análise de efeitos sinestésicos em “Tropicana”

Se reduzirmos as estruturas discursivas a uma estrutura semi-narrativa, perceberemos como a letra da canção indica o percurso de um sujeito em busca, em um programa de aquisição. Isso porque o que o define é a falta, firmada pelo estado de disjunção com o objeto valor em pleito: a posse. Por isso, o que mobiliza esse sujeito é o desejo, o seu querer. Vejamos a letra:

Tropicana  
(Alceu Valença / Vicente Barreto)

Da manga rosa quero o gosto e o sumo  
Melão maduro sapoti juá  
Jabuticaba teu olhar noturno  
Beijo travoso de umbu-cajá  
Pele macia ai carne de caju  
Saliva doce doce mel mel de uruçú  
Linda morena fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vem me desfrutar

Linda morena fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vou te desfrutar

Morena tropicana  
Eu quero teu sabor  
Ai Ai Oi Oi Oi

Inicialmente, somos tentados a supor que a posse incide sobre uma figura feminina, figurativizada pela “morena tropicana”. No entanto, a análise do encadeamento figurativo nos permite ir além. Primeiro, porque a própria figura da “morena tropicana” na música é construída com base numa rede sinestésica que envolve pelo menos outras 16 figuras:

Tabela 1 – Composição e grau de hierarquia das figuras no discurso

Figura central	Figuras de apoio
morena tropicana	gosto sumo manga-rosa melão maduro sapoti juá jabuticaba beijo travoso umbu-cajá pele macia carne de caju saliva doce mel de urucu fruta de vez temporana caldo de cana-caiana sabor.

Fonte: elaborada pelo autor.

É esse encadeamento em torno da figura central que arquiteta, então, as bases para o fazer-sentir, responsável por projetar a “morena tropicana” num jogo entre o visual (*manga-rosa*), o tátil (*pele macia*) e o gustativo (*beijo travoso*; *saliva doce*; *sabor*; *gosto*) simultaneamente. Só assim, efetiva-se o efeito sinestésico “pelas afinidades entre as sensações”, conforme defende Gomes (2014, p. 212), na medida em que uma parece ser transposta na outra, entrecruzando-se.

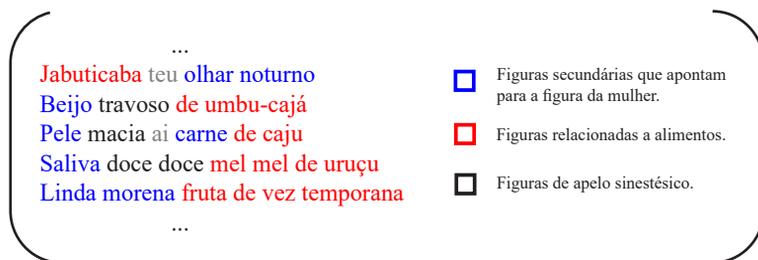
Desta forma, se, por um lado, a figura da “morena tropicana” é o objeto de desejo do sujeito que movimenta a narrativa da canção, por outro, é igualmente apresentada ao enunciatário (ouvinte) na condição de um objeto a ser sentido, experienciado *in natura*, assim como as frutas e os demais alimentos figurativizados no texto. Por isso, o jogo com as palavras.

Quase não há verbos no texto. Predominam elementos figurativos, inclusive se sobrepondo estilisticamente. No entanto, a escolha dos verbos mobilizados pelo enunciador aponta para as redes temático-figurativas que se pretendem colocar em evidência na canção.

O “desfrutar”<sup>88</sup> posto em discurso, por exemplo, implica tanto um movimento breante – simulacro de um convite que aproxima os planos do enunciador e do enunciatário – quanto revela vestígios do que seria um apelo sexual velado. Em ambos os casos, reforça-se a necessidade e o desejo de tornar conjuntas duas instâncias que não têm uma à outra. Ou seja, superar a falta, tomando posse de.

Num primeiro momento, portanto, indica-se o tema da sexualidade, erigido figurativamente pela natureza tropical de uma mulher cujo corpo<sup>89</sup> é moldado em formas frutuosas e hiperbólicas. Como podemos ver na Figura 1, essa configuração temática é construída pelo imbricamento de dois percursos figurativos. De um lado, temos figuras que personificam o feminino. E, de outro, uma rede cujo foco são figuras relacionadas predominantemente às frutas. Intermediando cada percurso, têm-se expressões de apelo sinestésico (travoso, macio e doce).

Figura 1 – Relação de encadeamento entre as figuras



Fonte: elaborada pelo autor.

Nesse processo, a figura feminina é construída com base no exagero. Seus olhos não são só negros (“noturnos”), são negros como a

<sup>88</sup> Conforme consta na letra: “Vem me desfrutar”/“Vou te desfrutar”.

<sup>89</sup> Como veremos adiante, é possível dizer que essa *sinuosidade* corporal construída pelas figuras da letra também se manifesta, em alguma medida, no desenho melódico que constitui o plano de expressão da canção.

jabuticaba; sua saliva é doce como mel e (especificamente) como o mel de urucu; o beijo é amargo (“travoso”) tanto quanto a umbu-cajá; e a pele morena é macia tal qual a carne de caju. Assim, o adjetivo ou a locução adjetiva – lexicalizados nas figuras que atravessam o texto – não só qualificam, mas também especificam e intensificam a existência da figura feminina. Logo, há uma hiperbolização do ser.

Esse entendimento é importante, porque nos permite pensar além do óbvio. Até aqui, a análise tem se centrado no âmbito da superficialidade que as figuras ancoram, em conclusões perceptíveis à primeira vista. No entanto, quando nos debruçamos verdadeiramente sobre a canção, vemos o esforço do enunciador em superar os limites do dito, manejando um modo de dizer que desdiz e sobrediz nas entrelinhas.

Tal estratégia é interessante porque, ao colocar em embate o dito e o não dito, joga-se com implícitos. Segundo Greimas (1976b, p. 16-17), isso traz para discurso o problema da transmissibilidade do saber e dos objetos do saber, tendo em vista que o discurso é ao mesmo tempo produção e produto destinado a ser comunicado. Para o semioticista, trata-se de uma questão de estabelecimento do limite entre o que pode ser mantido implícito e o que deve ser explicitado.

Uma estratégia da comunicação, à qual se liga o problema da transmissibilidade, aparece assim como complementar da estratégia da organização do discurso. De maneira geral, ela apresenta-se sob a forma de uma escolha prévia, a ser feita pelo sujeito-destinador, do nível de inteligibilidade do discurso, sendo este nível definido como implicitação do conhecido e explicitação do conhecível. Como, em princípio, o conhecido pertence ao destinatário e sua implicitação depende de uma decisão unilateral do destinador, esta repousa então numa avaliação do grau dos conhecimentos do receptor e apresenta-se como uma abertura, como uma proposta de contrato a ser estabelecido entre os dois participantes do discurso, contrato esse baseado no saber implícito compartilhado (GREIMAS, 1979, p. 17).

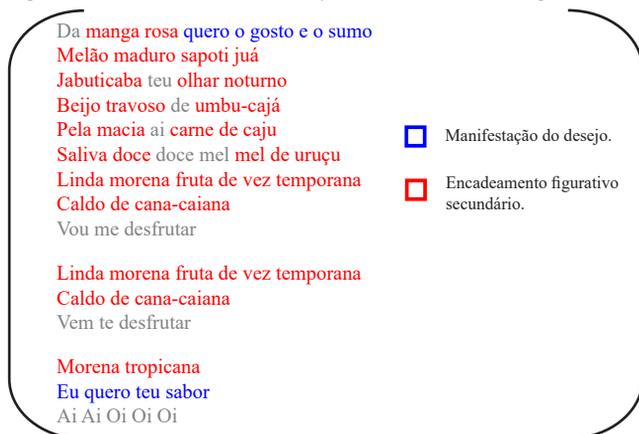
No caso da letra da música em questão, percebemos que há, de fato, um sujeito em busca. É o que move a narrativa e estrutura a axiologia do discurso. Essa constatação inicial não muda. Todavia, ao contrário do que seria possível imaginar de imediato, o olhar mais apurado mostra que o valor em questão não é o corpo figurativizado nas características das frutas

nem necessariamente uma figura feminina. O que fundamentalmente está em jogo é o outro. E mais: o ser do outro.

Põe-se em perspectiva um sujeito que busca na superfície do outro aquilo que o define como ser. Isso constrói um embate entre o uniforme e o disforme, o efêmero e o duradouro, o contínuo e o descontínuo. A todo momento, o texto traz à tona elementos passageiros. As frutas são perenes, a cana é perene, o mel é perene, a própria morena é “de vez temporana”.<sup>90</sup> Então, o tema da sexualidade se apequena, porque o que se diz no plano do enunciado é negado na enunciação.

Desse modo, o desejo não incide sobre as frutas, a cana ou o mel. O almejado mesmo é o sabor, o gosto e o sumo. Todas as figuras postas em circulação entre os enunciados que denunciam o querer no texto funcionam, portanto, mais como intensificadores desse desejo (ver Figura 2). Ele é o real foco do discurso, o centro da perspectiva para onde as redes figurativas apontam. Nesses termos, o núcleo do querer não é, de fato, a efemeridade do corpo/do outro, mas sua essência. Ou seja, o invariável, aquilo que não pode ser mensurado, dado forma, tocado concretamente.

Figura 2 – Manifestação do desejo e encadeamentos figurativos secundários.



Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>90</sup> Se entendermos a expressão “de vez” como o estado intermediário entre o verde e o maduro. É um estágio na maturidade da fruta que pode indicar se ela está pronta ou não para o consumo.

Neste ponto, o “desfrutar” assume novo papel e duplo sentido. Se, de início, ele conota uma sexualidade velada, agora pode ser entendido no horizonte de um processo que nega. O prefixo “des” agencia um efeito de ação contrária, no qual a “morena tropicana” deixa de ser entendida apenas no limiar da figura feminina e passa a assumir a condição de um outro. É quando se muda o foco da superfície – definida pelas marcas de presença das frutas, da cana e do mel, do sólido e do líquido – para o centro do outro, de formas indefinidas, do sabor, do gosto e do sumo.

Para além dessa mudança de foco, no entanto, o que vemos é a ressemantização dos encadeamentos figurativos. Em grande medida, é esse mecanismo que garante a passagem, no texto, de uma ode à mulher e ao desejo, para a exaltação do ser, desprovido de qualquer traço que denuncie sua aparência superficializada no/pelo corpo.

Ao que parece, o arranjo melódico acompanha esse processo. A simples observação<sup>91</sup> da melodia, nos autoriza a dizer que há regularidades em seu modo de construção, com compassos marcados numa espécie de movimento pendular entre as batidas de fundo.

Do começo ao fim, os momentos de maior tensão – que, de alguma maneira, representam rupturas nessa continuidade – coincidem exatamente com o refrão da música, lugar da intensidade, onde o querer/desejo se impõe e onde o sabor como verdadeiro objeto desse querer ganha destaque. Por esse motivo, a estrofe do refrão ser seguida pelas interjeições “Ai Ai Oi Oi Oi”, que – repetidas – tendem a intensificar e reiterar o desejo. Assim, percebemos em que medida letra e melodia caminham juntas e como a passionalização melódica se impõe na relação entre a dimensão figurativa da letra e sua projeção tensiva na melodia.

## Considerações finais

Obviamente, esta análise não encerra as possibilidades de leitura cabíveis para os efeitos de sentido construídos no texto trabalhado. E não se tem aqui esta pretensão. Mas, há algumas considerações importantes a

<sup>91</sup> Não temos a pretensão de realizar uma análise aprofundada nesta perspectiva, porque não é o foco deste estudo.

serem feitas. A primeira delas indica a necessidade de reconhecermos os movimentos de uma instância enunciativa manejando o discurso – e, conseqüentemente, estruturas semionarrativas que os sustentam em função de efeitos distintos. Fora desta instância, o fazer sentido perde o rumo, porque a significação não é obra do acaso. Ela implica um modo de construção, de se (re)fazer.

A segunda consideração é de que, sob esta ótica, o que temos acesso é a um conjunto de estratégias enunciativas marcadas tanto no dito quanto no modo como se diz. Assim, falar de um efeito sinestésico e do fazer-sentir que ele gerencia não poderia fugir disso. Se o fazer-sentir implica um traço persuasivo, ele é subsumido nesse processo, porque o próprio sentido é também uma direção, definível a partir de uma intencionalidade (GREIMAS, 1979, p. 143).<sup>92</sup> Por isso, desvelar como os textos dizem o que dizem nos permite entender de que modo as estruturas significantes são mobilizadas para agenciar efeitos específicos tanto em termos de sua produção quanto de sua apreensão.

De uma maneira ou de outra, isso nos leva ao terceiro ponto, porque, como enunciador e enunciatário são projeções do sujeito da enunciação – e, portanto, entidades de natureza discursiva –, qualquer leitura da interação simulada entre eles só pode partir da maneira como tais efeitos são apresentados/organizados/construídos. Então, nesse caso, a interação é também simulacro, na medida em que é forjada no e pelo discurso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral II*. Campinas, SP: Pontes, 1989.

<sup>92</sup> Que, para Greimas, não significa uma intenção, na medida em que a esta não temos acesso. Mas uma “visada de mundo, relação orientada e transitiva, segundo a qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto e se constrói como sujeito” (GREIMAS, 1975, p. 147).

BENVENISTE, É. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: Edusp, 2003.

DUARTE, E. A televisão se dá ao tom. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. da (Org.). *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013, p. 51-93. (Série Trilhas Lingüísticas, n. 25).

GOMES, R. O sincretismo de linguagens em poesias eletrônicas. In: CORTINA, A.; SILVA, F. M. da (Org.). *Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, p. 201-231. (Série Trilhas Lingüísticas, n. 25).

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Cultrix, 1979.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1976a.

GREIMAS, A. J. *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1976b.

NOGUEIRA, F. Isotopia temática e figuratividade em “Eis os amantes” e “Intradução” de Augusto de Campos. *Estudos Semióticos*, n. 3, 2007.

OLIVEIRA, A. C. Discurso midiático como experiência do sentido. Por uma tipologia das Interações discursivas. ENCONTRO DA COMPOS, 29., Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, 2010a.

OLIVEIRA, A. C. Estesia e experiência do sentido. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v. 8, n. 2, dez. 2010b. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>. Acesso em: 23 de jun. 2016.

SARAIVA, J. A. B. *A Identidade de um Percurso e o Percurso de uma Identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

TEIXEIRA, L. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. *In*: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L. (Org.). *Linguagens na comunicação: desenvolvimentos da semiótica sincrética*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

TORRES, L. M. C. *A persuasão entre o fazer fazer e o fazer sentir: os regimes de sentido em peças de catálogos de produtos Avon e Natura*. 2016. 140 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

# ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS NA CONSTRUÇÃO DA FIGURA DO PSICOPATA NO CINEMA

*Gabriela dos Santos e Silva*

## Introdução

**G**reimas e Courtés (1979, p. 426), em uma das acepções que utilizam para definir o sincretismo, citam diretamente o cinema como um exemplo de semiótica sincrética. Para os autores, “serão consideradas como sincréticas as semióticas que [...] acionam várias linguagens de manifestação [...]”. Apesar da presença de várias linguagens de manifestação, a enunciação é única, fundindo-as e evocando um conteúdo.

Dentro de tal perspectiva, textos cinematográficos apresentam-se como boas amostras para a exploração das semióticas sincréticas, não apenas por se encaixarem nesse conjunto, mas também devido ao fascínio que eles produzem para diversos espectadores em todo o mundo. Contudo, há inúmeros aspectos que podem ser perscrutados ao trabalhar-se com filmes, dentre eles, a figura do psicopata.

A psicopatia é uma temática que permeia o cinema há inúmeras décadas, seja como mote principal ou apenas na caracterização de determinados personagens. Uma figura clássica da história do cinema é

Silas Lynch,<sup>93</sup> do polêmico<sup>94</sup> *O nascimento de uma nação*<sup>95</sup> (1915). Dada a importância desse tópico dentro da sétima arte, entendemos como válido investigar a construção do psicopata no cinema. O presente capítulo não trará uma análise exaustiva do conteúdo, mas tomará três obras com abordagens enunciativas distintas – *Laranja mecânica*<sup>96</sup> (1971); *O silêncio dos inocentes*<sup>97</sup> (1991); e *Garota exemplar*<sup>98</sup> (2014) – e buscará mostrar as estratégias do enunciador em cada filme. Detalharemos cada filme na seção de análise.

Para compreender como se constroem os efeitos de sentido pretendidos na concepção de tais atores das narrativas em estudo, é imprescindível analisar o fazer persuasivo do enunciador, visto que, como afirmam Leite e Farias (2017, p. 178), “o enunciado não é apenas objeto de transmissão de saber, mas um objeto do discurso construído e manipulado pelo sujeito da enunciação”.

Segundo Barros (2002, p. 92-93), “o enunciador se coloca como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário a crer e a fazer. O fazer manipulador realiza-se no e pelo discurso como um fazer persuasivo”. Assim, conforme afirmado por Leite e Cabral (2013, p. 14), a partir da enunciação, o enunciador construirá simulacros não apenas de si, mas também de quem ou de que se fala.

<sup>93</sup> Citamos aqui esse personagem clássico dada a sua importância histórica para o tema em estudo. Segundo a relação feita por Leistedt e Linkowski sobre os psicopatas no mundo cinematográfico, Silas Lynch é o mais antigo dentre essas figuras (2013, p. 170). *O nascimento de uma nação* não será mais explorado neste trabalho pois, como veremos mais adiante, essa obra não se encaixa em todos os critérios adotados para escolha dos textos a serem analisados.

<sup>94</sup> Não gostaríamos aqui de deixar de levantar o fato de que, apesar de ter imensa importância técnica para a história do cinema, tal obra não deixa de revelar um conteúdo imensamente racista.

<sup>95</sup> Filme de David Llewelyn Wark Griffith (D. W. Griffith). Título original: *The Birth of a Nation*.

<sup>96</sup> Filme dirigido por Stanley Kubrick e baseado no romance homônimo, de Anthony Burgess. Título original: *A Clockwork Orange*.

<sup>97</sup> Filme dirigido por Jonathan Demme e baseado no livro homônimo, escrito por Thomas Harris. Título original: *The Silence of the Lambs*.

<sup>98</sup> Filme dirigido por David Finck e baseado no romance da própria roteirista da película, Gyllian Flynn. Título original: *Gone girl*.

## Análise das obras

As obras observadas neste trabalho – *Laranja mecânica* (1971); *O silêncio dos inocentes* (1991); e *Garota exemplar* (2014) – aqui constam por serem amplamente conhecidas do público,<sup>99</sup> além de apresentarem psicopatas que ocupam papéis de grande importância na narrativa. Vale destacar que a psicopatia pode se manifestar de distintas maneiras, desde assassinos em série até magnatas bem-sucedidos de Wall Street (em função de negócios escusos). Para este capítulo foram escolhidos apenas tipos violentos, que chegam a cometer homicídios. Os três filmes manifestam abordagens diferentes de apresentação e construção de seus personagens, por isso, mostram-se interessantes de serem estudados de modo comparativo, tendo em vista que entendemos que a figura do psicopata não tem apenas um modo de representação no cinema.

A análise de textos sincréticos difere bastante a depender do tipo a ser estudado. No caso do cinema, não há uma metodologia cristalizada para a sua investigação. Assim, para melhor estruturar este estudo, nos utilizaremos da proposta de Guirado (2013), que diz respeito ao exame da linguagem cinematográfica dentro da perspectiva semiótica. A autora propõe, para a análise de linguagem cinematográfica, o estudo das linguagens visual, sonora, verbal escrita (que pode estar presente em alguns filmes, como na forma de legendas) e verbal falada. Tais linguagens corresponderiam a formas códicas (ou funções semióticas), que fariam parte da composição de uma forma códica sincrética, nesse caso, a linguagem cinematográfica.

Para uma melhor compreensão, antes do início da análise de cada filme, será feita uma pequena sinopse das histórias.

### Laranja mecânica

Em *Laranja mecânica*, Alex, um jovem que comanda um grupo cujos integrantes se autodenominam “drugues”, passa suas noites na cidade de Londres a cometer crimes violentos (brigas com gangues rivais,

<sup>99</sup> Utilizamos como parâmetro a bilheteria dos filmes na época de seu lançamento.

espancamentos de bêbados nas ruas, invasões de propriedades privadas e até estupros). Quando o rapaz, protagonista da trama, mata uma senhora após invadir sua casa, ele é preso, mas logo tem sua pena convertida em um tratamento correccional experimental que se baseia em uma tese behaviorista – Alex recebia medicamentos que induziam enjoos intensos ao mesmo tempo que era obrigado a assistir a cenas de violência, para que, se quisesse praticar alguma agressão, sentisse-se mal e se visse compelido a não os perpetrar. O tratamento funciona, mas praticamente o leva à morte. O Estado recebe a culpa de seu quase falecimento e o protagonista, que, após sua prisão, era visto como um pária, vê-se então no papel de vítima da crueldade do governo.

Alex, além de protagonista, faz também a narração<sup>100</sup> de seus feitos. O jovem psicopata trata seus atos com uma certa normalidade, como se não houvesse nada de errado com o que faz. A narração de Alex, juntamente com outros fatores – que serão discutidos mais à frente – atuam de modo a buscar a simpatia do enunciatário.

O filme inicia com Alex em primeiro plano, centralizado e com o olhar direto para a câmera, como se dialogasse com o enunciatário, promovendo um efeito embreante – efeito esse que se dá ainda ao longo de todo o filme, com a narração de Alex, que frequentemente insiste no uso do vocativo “meus irmãos”<sup>101</sup> para se referir ao enunciatário. Quando a câmera se afasta, pode-se ver a bebida do jovem: leite. Segundos depois, o narrador relata que o leite é misturado com drogas, mas ainda assim, isso não deixa de auxiliar na caracterização de Alex como um menino e não como um homem maduro que poderia estar bebendo algo mais sofisticado. Ele está sempre utilizando um palavreado infantil,

<sup>100</sup> O narrador de que se trata aqui segue a descrição de Greimas e Courtés (1979, p. 294) que afirmam que, “quando o destinador e o destinatário do discurso estão explicitamente instalados no enunciado podem ser chamados, segundo a terminologia de G. Genette, narrador e narratário”. Temos, portanto, no filme em estudo, um narrador-enunciador e, logo, um narratário-enunciatário. Entretanto os mecanismos cinematográficos utilizados na obra também fazem parte de uma enunciação, assim como posto por Aumont (2003, p. 99). Por conseguinte, em *Laranja mecânica*, conta-se não apenas com o narrador-enunciador personificado pelo ator do discurso Alex, mas também com um enunciador implícito.

<sup>101</sup> No original: “my brothers”.

com termos inventados<sup>102</sup> – por exemplo, *blurp*, dor na *gulliver* e *in-out in-out* –, além de falar compassadamente e suavemente, auxiliando na construção de um personagem que mais aparenta um menino travesso que um psicopata.

Algo mais que vale ser ressaltado das aventuras de Alex é o fato de seus crimes e brigas sempre estarem acompanhados de música, mas nunca com um tom sombrio, na verdade com tons mais vivos. Um exemplo icônico é quando o protagonista e seus colegas invadem uma casa e espancam o dono e estupram sua esposa. Enquanto realiza os atos, Alex canta a música “Singing in the rain”,<sup>103</sup> como se estivesse em um musical.

Outro artifício de que o filme se utiliza é o modo caricatural como algumas cenas são retratadas. Podemos citar o momento em que Alex sai em fuga da casa de uma vítima (chamada mulher dos gatos<sup>104</sup>) e seus comparsas, em retaliação ao mau tratamento que seu líder havia lhes dado, quebram uma garrafa em sua cabeça. A cena se desenrola em câmera lenta e é finalizada com os rapazes rindo do protagonista como se estivessem em um show de palhaços. Não podemos deixar de observar também o modo como o advogado do personagem principal se comporta. Sua fala segue tom melodioso, como se estivesse tratando com uma criança, mas ainda, seus gestos são incomuns e, em determinados momentos, constrangedores, como quando dá um pequeno soco na região genital de Alex.

A forma caricatural se dá ainda no ambiente, contando muitas vezes com cores vivas e diversificadas, principalmente o vermelho – que evoca a violência (em virtude das figuras que podem ser associadas a tal tonalidade, como sangue e placas de advertência de perigo); mas também, com o calor desse tom, dá maior expressividade ao filme –

<sup>102</sup> O autor do romance *Laranja mecânica*, em que o filme se baseou, criou a gíria Nadsat para a obra, com palavras novas, mas também emprestadas ou adaptadas de outras línguas, principalmente o russo.

<sup>103</sup> Composição de Arthur Freed e Nacio Herb Brown, publicada em 1929. É imensamente conhecida pelo seu uso no musical homônimo, de 1952, em que o protagonista a interpreta expressando sua imensa felicidade ao se apaixonar.

<sup>104</sup> No original: “the cat lady”.

além de apresentar frequentemente esculturas e quadros com temática sexual (remetendo ao modo de pensar do adolescente Alex, e ainda transportando a narrativa para um mundo fora do usual).

Ademais, a caracterização de determinados personagens foge completamente ao ordinário. Alex é, certamente, a figura mais chamativa, com um chapéu coco e um cílio postiço em apenas um dos olhos, além da vestimenta branca, combinando com a de seus comparsas, decorada com adereços singulares, como a falsa abotoadura que é, na realidade, um olho artificial. Mas podemos citar também a psiquiatra que consulta o protagonista ao final do filme, cujos cabelos são azuis e cuja roupa é de cor laranja, contrastando – e assim, tornando-se mais vistosa – com a tonalidade em sua cabeça.

É interessante notar, ainda, que a manipulação que busca ser feita com o enunciatário ao longo do filme também acaba atingindo os personagens da película ao fim desta. Podemos citar dois momentos cruciais para demonstrar essa mudança, que ocorrem logo após o quase falecimento do jovem psicopata. O primeiro é o convite, acompanhado de lágrimas, dos pais de Alex para que ele retorne para casa quando sair do hospital. Nesse momento, o enunciatário tem a visão dos pais do protagonista através de uma câmera subjetiva,<sup>105</sup> mostrando-os como realmente arrependidos e culpados pelo acidente pelo qual seu filho tinha passado.

A segunda ocasião em que fica clara a passagem da figura de Alex de criminoso a vítima é em uma consulta da psiquiatra com o protagonista. Ele deve dizer a primeira coisa que vem à sua cabeça ao ver algumas figuras com diálogos inacabados. O rapaz responde sempre evocando agressividade, entretanto a médica parece aprovar suas atitudes sempre o parabenizando após suas respostas. Ao fim, a profissional diz que ele está caminhando para sua completa recuperação, significando que ele voltaria à sua personalidade violenta do início do filme.

<sup>105</sup> Segundo Martin (2005, p. 410), a câmera subjetiva é um processo através do qual o enunciatário (chamado por ele de espectador) vê o que se passa na narrativa através do olhar de um personagem, simulado pela da câmera.

O jovem também continua a ser tratado como uma criança quando um político vai visitá-lo e dá comida em sua boca, pois seu braço está machucado. O rapaz ainda fica abrindo a boca, pedindo mais porções da refeição, o que lembra o comportamento de um bebê. A aprovação da sociedade constituinte de *Laranja mecânica* também auxilia na estratégia de convencimento do enunciatário de que Alex é, na realidade, com seu carisma e seu jeito infantil, um anti-herói, digno de sua simpatia.

Podemos afirmar, portanto, que determinadas figuras, como o leite bebido pela gangue de Alex, o palavreado infantil do protagonista e o tratamento que ele recebe de determinados personagens (seu advogado, a psiquiatra e o político), evocam o tema da infantilidade; enquanto que o tema do burlesco é convocado a partir de figuras tais como as cores vivas e contrastantes (presentes tanto no cenário quanto no figurino dos personagens), as esculturas e quadros com teor sexual, o figurino exagerado de alguns personagens e a gíria usada pela gangue de Alex.

Além desses temas, outro pode ser citado: o do sofrimento ou ainda o da vítima. Após ser preso pelo homicídio que cometeu, Alex tem sua pena convertida em um tratamento correccional. A abordagem, mostrada ao enunciatário através da visão do protagonista-narrador, assemelha-se a uma tortura, com o uso de amarras e medicamentos que induzem o mal-estar do jovem. Outrossim, o rosto de Alex é mostrado em primeiro plano, evidenciando sua expressão de agonia e desespero diante da situação. Ao final do tratamento, o protagonista, que volta para a casa dos pais, é rechaçado por eles. Após a expulsão, o rapaz ainda é maltratado fisicamente por um bando de moradores de rua (vingando-se de um espancamento perpetrado por Alex e seus comparsas) e por dois oficiais de polícia que faziam parte, anteriormente da gague dos “drugues”. O moço é acolhido por uma antiga vítima (o senhor que teve a casa invadida e cuja esposa foi estuproada por Alex) que não o reconhece. Quando percebe quem Alex realmente é, o homem decide se vingar, induzindo o mal-estar que a técnica behaviorista do tratamento de Alex provocava. Isso leva o jovem a atirar-se de uma janela, buscando sua própria morte. As figuras da violência física, da tortura, da agonia presentes nos momentos entre o tratamento de Alex e a sua tentativa de suicídio, aliadas ao jovem acamado e alimentado por outra pessoa, afiliam-se ao tema do sofrimento ou até da vítima.

## O silêncio dos inocentes

Em *O silêncio dos inocentes*, Clarice Starling, uma agente em treinamento do FBI, é recrutada para entrevistar o psicopata canibal Hannibal Lecter, que está preso em uma instituição própria para esse tipo de infrator. O intuito do encontro da agente com Lecter é coletar possíveis pistas a respeito de outro psicopata que está cometendo crimes nos Estados Unidos, apelidado Buffalo Bill.

Apesar de o filme apresentar dois psicopatas, Hannibal Lecter e Jamie Gumb (conhecido como Buffalo Bill), nos deteremos apenas na figura do primeiro, visto que apresenta um papel de maior importância na película. Hannibal Lecter, psiquiatra renomado que se tornou canibal, apresenta-se como um indivíduo excepcionalmente inteligente, perspicaz, culto e educado. Sua caracterização ocorre principalmente por contraste em relação aos demais participantes das cenas em que ele aparece. A partir dessa estratégia comparativa, duas isotopias parecem destacar-se bastante: a do refinamento e a da superioridade.

Um primeiro exemplo que podemos citar é a cena da primeira visita que a agente Clarice Starling faz à instituição em que Lecter está preso. Na entrada do setor em que estão as celas, vemos os demais presos, encarcerados em compartimentos escuros, sujos e gradeados. O vizinho de cela do psiquiatra, Migs, que está com o cabelo embaraçado e a barba por fazer, move-se todo o tempo e segura-se às grades como um animal e diz à agente palavras vulgares: “Sinto o cheiro da sua vagina”<sup>106</sup> (O SILÊNCIO, 1991). Ao avistarmos a cela de Hannibal Lecter, deparamo-nos com algo completamente distinto: uma sala iluminada, com tons de branco – que evocam limpeza – bem organizada e sem grades, apenas com um vidro separando o criminoso. Dr. Lecter saúda Clarice com um “Bom dia”<sup>107</sup> (O SILÊNCIO, 1991). Ele se encontra de pé, com a postura ereta e um leve sorriso no rosto, como se estivesse recebendo uma visita em sua casa. Aí temos a figura de um homem civilizado, educado, contrapondo-se ao animalesco Migs.

<sup>106</sup> No original: “I can smell your cunt.”

<sup>107</sup> No original: “Good morning.”

Um ponto bastante interessante da ambientação é a substituição das barras de ferro por um vidro. Uma primeira impressão que podemos ressaltar a respeito disso é que a mudança auxilia no contraponto selvagem (grades) *versus* civilizado (ausência de grades). Entretanto o material serve ainda para promover um efeito de aproximação entre o psicopata e a agente. O espaço em que Starling se encontra parece ser o mesmo em que Lecter está pela ilusória ausência de barreiras, o que se traduz em um efeito de embreagem espacial intradieética. Isso fica bastante evidente nos momentos finais da cena, quando os dois encontram-se muito próximos, o que é destacado pelo enquadramento em um plano de câmera mais fechado. Ainda nessa cena podemos evidenciar o momento em que Hannibal Lecter pede a Clarice que mostre suas credenciais de perto. A agente se aproxima do vidro e o psicopata também, e a câmera segue esse acercamento colocando o rosto de Lecter em primeiríssimo plano com o fundo completamente desfocado. Aqui, é o espaço do enunciatário que chega a quase se misturar com o do psicopata. Lecter, com seu olhar atento e analítico e sua expressão cínica, cruza a distância de proteção para adentrar o espaço antes seguro do enunciatário.

Hannibal Lecter satisfaz-se não apenas do ato canibalesco em si, mas também se apraz ao se alimentar da insegurança de suas vítimas. Mais de uma vez o psiquiatra questiona personagens a respeito de assuntos pessoais e até embaraçosos. A primeira ocasião em que isso ocorre é em uma cena na qual, mais uma vez, Clarice Starling o visita em sua cela. Clarice deseja informações a respeito de um outro psicopata, o já citado Buffalo Bill. Para receber essas informações, ela deve, em troca, contar algo sobre sua vida quando mais jovem. Enquanto a agente conta traumas pessoais, podemos ver o rosto de Lecter em um plano fechado, porém, agora, seu olhar não está voltado para o espaço do enunciatário, mas sim perdido em seus pensamentos deliciando-se com as palavras de Starling. No momento seguinte, quando ele deve falar de Buffalo Bill, o plano de câmera abre-se mais e sua expressão, apesar de sutil, apresenta uma mudança. Hannibal Lecter atua então como um professor para Clarice, ele toma, assim, uma postura objetiva, distanciada.

Algo muito parecido ocorre quando o canibal está sendo transferido para outra penitenciária e tem um encontro com a mãe da vítima de Buffalo Bill, a senadora Ruth Martin. Ela lhe pede o nome e a descrição do sequestrador de sua filha, mas, enquanto fornece os dados, Lecter fala sobre como tomou conhecimento da existência de Jamie Gumb:

O verdadeiro nome de Buffalo Bill é Loues Teferredo. Só o encontrei uma vez. Foi-me enviado em abril ou maio de 1980 por meu paciente Benjamin Raspail. Eles eram amantes. Mas Raspail andava com muito medo. Parece que Loues tinha matado um andarilho e feito coisas com sua pele<sup>108</sup> (O SILÊNCIO ..., 1991).

À medida que o conteúdo da fala de Lecter vai se tornando mais pesado, a câmera vai se aproximando de seu rosto até que, ao final, há um corte para Ruth Martin, mostrando sua expressão de inquietação. O enunciador – na figura da câmera – parece buscar mostrar ao enunciatário o que dá prazer a Hannibal Lecter. Ainda assim, logo após a descrição, o psicopata faz uma pergunta pessoal à senadora, questionando se, assim como alguém que tem um membro amputado sente formigar o local da mutilação, o seio dela iria coçar quando sua filha estivesse morta. Nesse momento a câmera se fecha mais ainda na face de Lecter, mostrando mais uma vez seu prazer em oposição aos momentos em que ele é totalmente objetivo.

O enunciador ainda mostra, em *Silêncio dos inocentes* a perspicácia do psicopata em termos práticos. Hannibal acaba fugindo do encarceramento após sua transferência, mas antes de sua fuga, através de planos detalhe e *closes*, o enunciatário vê como está sendo traçado o esquema de escapada. O psiquiatra se utiliza de partes de uma caneta roubada para fugir. Quando ele avista o aparato, a caneta é enquadrada em um plano detalhe, seguido de um *close* do rosto de Lecter. Quando

<sup>108</sup> No original: "Buffalo Bill's real name is Louis Friend. I met him just once. He was referred to me in April or May 1980 by my patient Benjamin Raspail. They were lovers, you see. But Raspail had become very frightened. Apparently, Louis had murdered a transient and done things with the skin."

o dono da caneta percebe que a perdeu, mais uma vez a câmara enquadra Hannibal Lecter em um plano bastante fechado, dessa vez um *superclose* (ou primeiríssimo plano). Um pouco antes da fuga, quando o psicopata se prepara, mais uma vez temos sua face em primeiro plano, agora com uma parte da caneta entre os lábios. A isso se segue um plano detalhe mostrando a peça escondida entre os dedos de Lecter. No instante em que ele se desvencilha das algemas que o prendiam, também há um enquadramento fechado expondo a ação.

O momento da fuga de Lecter ainda revela o refinamento dele. Sua cela está dentro de uma sala requintada e o ato se desenrola enquanto toca música clássica, música essa que é claramente apreciada pelo psicopata, que, visto em um enquadramento de cima para baixo,<sup>109</sup> com a boca coberta pelo sangue do policial que matou, e cheio de respingos por toda sua blusa branca – evocando sua clareza e auxiliando na visualização do sangue – e por seu rosto, fecha os olhos e respira profundamente, desfrutando da ocasião.

Por fim, vale observar que o filme ainda busca dar ao enunciatário uma prova do que faz Hannibal Lecter: analisa suas presas. Clarice Starling não foi uma vítima fatal do canibal, mas ele brincou bastante com o seu psicológico, detalhando-a extensivamente para ela mesma e fazendo-a revisitar traumas de seu passado. Logo na abertura do filme, o enunciador faz um delineamento de Clarice para o enunciatário. A agente aparece pela primeira vez como um pequeno ponto visto em um plano aberto geral, no quadrante direito inferior do plano. Ela é então chamada para ir à sala de um de seus superiores. Quando entra no prédio do FBI, todas as demais pessoas parecem maiores que ela. Um exemplo é quando Clarice entra no elevador com vários outros agentes, todos bem mais altos e com vestimentas vermelhas. Ademais, dois deles olham para ela com a cabeça direcionando-se para baixo, enquanto ela foca em um ponto acima de si. Starling ainda veste cinza, uma cor bem menos enérgica que o vermelho de seus colegas. Durante seu trajeto à sala, a câmara sempre a segue, mostrando-a de vários ângulos (costas,

---

<sup>109</sup> *Plongée*

perfil, frente), mas nunca mostra a sua visão. O percurso ocupa quase cinco minutos de filme e ouve-se menos de cinco frases de Clarice (todas elas muito curtas e duas delas com o uso do vocativo “senhor”<sup>110</sup>). O que o enunciatário tem aí é um perfil esmiuçado de uma agente ainda sem voz e com um papel muito pequeno dentro da instituição a que serve. Esse perfil casa bastante com a análise que Hannibal Lecter faz de Clarice. Logo em seu primeiro encontro, Lecter frisa que Starling ainda não é sequer uma agente formada: “Você não é realmente do FBI, é?”<sup>111</sup> (O SILÊNCIO, 1991). Além disso, sempre a trata com superioridade, ensinando-a como agir diante dele.

## Garota exemplar

Em *Garota exemplar*, uma mulher (Amy) some repentinamente. Seu marido (Nick), com a confusão dos fatos, acaba sendo tido como principal suspeito do desaparecimento, imaginando-se que ele haveria matado a esposa.

No filme, o enunciatário pode observar trechos do diário de Amy, lidos por ela mesma. É interessante atentar-se para o fato de que a leitura de seu diário não faz de Amy uma narradora. Amy não dialoga com o enunciatário, ou, ao menos, é esse o efeito que o filme busca produzir, de um personagem distanciado, que não tem poder nenhum sobre os fatos da narrativa. Na segunda metade, o enunciatário entenderá que, na realidade, a moça, que parecia uma inocente vítima, manipulou os fatos fazendo crer que o mais provável criminoso seria o marido dela e não ela mesma, que agia por vingança.

A fotografia do filme segue um percurso interessante, que parece acompanhar a própria manipulação feita por Amy. Nos trechos iniciais, temos tons mais fechados e com pouca iluminação, evocando a tragédia que havia ocorrido. Quando Amy aparece em seu carro mostrando que na realidade foi ela quem arquitetou o plano de vingança contra o seu marido, a fotografia se torna mais iluminada e com tons um pouco mais abertos.

<sup>110</sup> No original “sir”.

<sup>111</sup> No original: “You’re not real FBI, are you?”

Ademais, as vestimentas de Amy são um fator que também segue bastante o seu percurso e a sua personalidade. Amy, logo de início, quando, em seu diário, fala dos primeiros anos de seu relacionamento – ainda morando em Nova Iorque – vemos-a várias vezes vestida de preto ou com roupas que contenham detalhes nessa tonalidade. Essa cor pode ser entendida como uma figura associativa a sua personalidade. Ao mudar-se com seu marido para o estado do Missouri, segundo as leituras de seu diário, Amy parece tentar se adaptar ao lugar, mudando também o seu estilo de roupa. Porém ela ainda relata que parece ser invisível para o seu marido, por isso os tons de suas roupas variam entre bege e branco, cores mais discretas e que a camuflam no ambiente, repleto desses tons. Entretanto quando Amy diz que sofreu uma agressão de seu cônjuge, ela está toda de preto, pois, como descobre-se depois, aquele fato era uma mentira dela, logo, o preto pode simbolizar o retorno da brilhante Amy, elaborando seu plano de vingança. Durante sua fuga, como deseja se mesclar aos demais, a psicopata passa a usar uma vestimenta mais simples, típica de uma americana média. Quando se abriga na casa de um ex-namorado (que é levado a acreditar que a moça está se escondendo do marido violento), a transição não deixa de ocorrer, Amy passa a vestir-se com cores suaves e tecidos delicados, buscando passar uma imagem mais meiga para o seu protetor. Ao fim, quando Amy retorna para casa e o casal anuncia que terão um filho, a brilhante manipuladora, de preto, mostra ao enunciatário que ela realmente retornou.

É interessante notar que a psicopata, de início, busca manipular a todos: enunciatário e atores da trama. Já no segundo momento do filme, quando o enunciatário está a par do verdadeiro caráter de Amy, aquele, então, acompanhará as artimanhas dela. Aí temos uma estratégia próxima do que ocorre em *Silêncio dos inocentes*, em que o enunciatário participa mais ativamente do jogo dos psicopatas; um (*Silêncio dos inocentes*) a partir de um mecanismo embreante em que se coloca o enunciatário no lugar pressuposto do ator do enunciado e o outro (*Garota exemplar*) apenas munindo o enunciatário de um /saber/ que, intradiegeticamente, apenas compete à psicopata.

Nick, o marido da psicopata, de início, é caracterizado de modo que surjam dúvidas a respeito do seu caráter, podendo-se, então, colocá-lo como suspeito do desaparecimento de seu cônjuge. A cena de abertura do

filme traz Amy deitada sobre alguma parte do corpo de Nick, com ele acariciando sua cabeça e dizendo a seguinte frase: “Quando penso em minha esposa, eu sempre penso na cabeça dela. Imagino-me abrindo seu lindo crânio e desenrolando o cérebro na tentativa de obter respostas para questões básicas de qualquer casamento”<sup>112</sup> (GAROTA, 2014). Ainda no início da trama, quando não sabe que Amy está desaparecida, ele reclama de sua esposa para a irmã, mostrando que está cansado de estar casado com ela. Durante as investigações, o seu modo de se portar revela uma índole questionável, como quando se descobre que ele tinha uma amante e ainda se encontra com ela mesmo com a esposa desaparecida.

Em *Garota exemplar*, como previamente afirmado, o enunciador está meramente implícito na enunciação, não havendo a presença de um narrador-enunciador. Contudo os mecanismos de manipulação do enunciatário presentes no filme parecem coincidir com o que a psicopata havia planejado. Na segunda fase da película, quando Amy aparece fugindo escondida, ela revela toda a sua linha de planejamento de vingança e todos os fatos assistidos pelo enunciatário previamente encaixam-se com a estratégia da personagem. Portanto, apesar de não haver marcas claras de um enunciador na estratégia de enunciação do filme em estudo, a construção dos fatos parece deixar dúvida a visão dos acontecimentos na narrativa: se pertence a um enunciador imparcial<sup>113</sup> ou se pertence à psicopata Amy.

## Fechamento

Os distintos enunciadores dos três filmes analisados têm como tema principal a psicopatia, entretanto, suas propostas enunciativas diferenciam-se. Enquanto em *Laranja mecânica* a narrativa busca construir a imagem de um anti-herói e ganhar a simpatia do enunciatário em relação ao psicopata Alex, em *Silêncio dos Inocentes* e em *Garota exemplar*, os enunciadores parecem empenhar-se em criar figuras mais próximas de ocuparem a posição usual dos psicopatas na sétima arte: a de um vilão,

<sup>112</sup> No original: “When I think of my wife, I always think of her head. I picture cracking her lovely skull, unspooling her brains trying to get answers. The primal questions of any marriage.”

<sup>113</sup> Aqui nos referimos ao enunciador criado pelos mecanismos cinematográficos que já citamos acima.

sujeito associado a valores disfóricos em relação à narrativa da qual faz parte. Apesar de se assemelharem nesse aspecto, suas estratégias enunciativas não são idênticas, pois, no primeiro, preocupa-se em produzir a imagem de um psicopata com capacidades além das de um homem real<sup>114</sup> detalhando suas qualidades desde o início e deixando o enunciatário sempre ciente do papel de cada ator no texto fílmico; enquanto, no segundo, o mote principal baseia-se em demonstrar a perspicácia da personagem ao envolver até mesmo o enunciatário no jogo de enganação. Ademais, como citamos anteriormente, Hannibal Lecter não atua apenas como vilão em *Silêncio dos inocentes*, ele também pode ser entendido como coadjuvante em relação à narrativa da protagonista, dando-lhe informações importantes para que ela possa encontrar o criminoso Buffalo Bill. Esses artifícios estão resumidos na Tabela 1.

Tabela 1 – Artifícios relativos ao nível discursivo.

Filme	<i>Laranja mecânica</i>	<i>O silêncio dos inocentes</i>	<i>Garota exemplar</i>
Enunciador	Alex (narrador) e mecanismos cinematográficos <sup>115</sup> (enunciador implícito).	Mecanismos cinematográficos (enunciador implícito).	Mecanismos cinematográficos promotores de dubiedade entre um enunciador imparcial aos fatos da narrativa e um enunciador intradieético que se camufla ao apagar as marcas da enunciação.
Papel figurativo do psicopata no enunciado	Anti-herói	Vilão; coadjuvante de Clarice Starling	Vilã

Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>114</sup> Leistedt e Linkowski (2014), contestam a figura de Hannibal Lecter como a de um real psicopata, visto que esse parece ter características que se encaixam melhor na categoria de vilões ideais do cinema ou até de super-humanos.

<sup>115</sup> Traduzidos pela câmera.

É importante ressaltar a relevância do tipo de enunciador presente em cada narrativa. Se em *Laranja mecânica* o fato de o protagonista ocupar igualmente o papel de narrador aporta ao filme um efeito subjetivante, responsável pela aproximação entre o cativante Alex e o espectador; em *O silêncio dos inocentes* a ausência de um narrador intradiagético confere maior objetividade à narrativa, visto que o texto fílmico constrói um personagem inalcançável, talvez melhor analisável a distância. Já em *Garota exemplar*, a leitura do diário feita por Amy assemelha-se a uma narração, entretanto não há marcas da enunciação, o que deixa dúvida se se trata de uma mera leitura a voz alta ou se a personagem se dirige realmente ao espectador da película, logo, o efeito promovido parece oscilar entre embreante ou debreante, casando com a proposta de mentiras astuciosas do plano de vingança de Amy.

Seguindo a comparação dos artifícios utilizados em cada filme, podemos nos ater à linguagem visual atuante nas obras. Quanto à paleta de cores das películas, *Laranja mecânica* é a que mais se diferencia, com cores vivas e tons mais quentes. Além da vivacidade, a diversificação de cores em um mesmo plano ocorre com bastante frequência no filme (contrastes inclusive de cores complementares, como azul e laranja, vermelho e verde e amarelo e roxo). Como já propomos acima, essa distinção em relação aos dois outros filmes em análise se dá em função do modo caricatural como a narrativa é retratada. Diferentemente, *O silêncio dos inocentes* e *Garota exemplar* apresentam paletas mais sóbrias. Esse com tons mais frios e pastéis, oscilando em uma predominância entre branco, bege, cinza e preto, com um filtro amarelado – que aparenta uniformizar ainda mais a paleta nos distintos planos. Aquele com uma paleta mais escura, com predominância de tons de preto e marrom, que só é quebrada pela presença do vermelho – simbolizando o perigo e a violência – e do branco – que confere um caráter mais limpo e civilizado a Hannibal Lecter e auxilia a focalização de outros tons, como o vermelho do sangue das vítimas do canibal.

Além da paleta de cores, a iluminação das cenas nas obras analisadas é de bastante importância, principalmente em *O silêncio dos inocentes*, em que há, normalmente, pouca luz nos planos que o constituem, evocando o suspense e o medo gerado pelas artimanhas de

Lecter.<sup>116</sup> Em *Garota exemplar*, a mudança de iluminação entre os dois atos<sup>117</sup> reflete o modo como Amy é retratada na narrativa – antes como vítima e posteriormente como uma perspicaz psicopata com um plano de vingança. Na Tabela 2, resumimos os artifícios relativos à linguagem visual.

Tabela 2 – Artifícios da linguagem visual.

Filme	<i>Laranja mecânica</i>	<i>O silêncio dos inocentes</i>	<i>Garota exemplar</i>
Paleta de cores	Cores vivas e diversificadas e tons mais quentes.	Tons mais escuros.	Tons frios e pastéis.
Iluminação	Iluminação coerente com os ambientes de cada cena.	Pouco iluminado.	Pouco iluminado no primeiro ato e bem iluminado no segundo.

Fonte: elaborada pelo autor.

Já em relação à linguagem sonora, entendemos que, mais uma vez, *Laranja mecânica* distancia-se bastante dos outros dois filmes – que apresentam trilhas e efeitos sonoros mais sombrios –, com músicas em tons mais alegres ou, ao menos, mais vivazes. Todavia há um ponto em comum entre esse filme e *O silêncio dos inocentes*: a presença de músicas clássicas. Porém, no primeiro filme, a proposta é de apresentar Alex, amante da nona sinfonia de Beethoven, como um jovem que, apesar de perpetrador de atrocidades, é capaz de apreciar uma boa música, como apreciaria o enunciatário. Já no segundo filme, a função da música clássica é auxiliar a construção de Hannibal Lecter como uma pessoa de gostos requintados, com características sempre acima das do homem médio.

<sup>116</sup> Mas também de Buffalo Bill, sobre o qual não nos detivemos neste texto.

<sup>117</sup> Aqui distinguimos o primeiro ato como o momento em que Amy ainda não se revela como culpada, e o segundo ato como a fase após a revelação.

Por fim, no que concerne à linguagem verbal, focando-nos no linguajar dos três psicopatas, podemos notar que o de Alex é de certa forma infantil e caricatural, enquanto que o de Lecter é sofisticado e o de Amy beira a petulância. Em *Laranja mecânica*, o uso do vocativo “meus irmãos” ainda auxilia no efeito de maior subjetividade e aproximação do narrador-enunciador em relação ao enunciatário. Já em *Garota exemplar*, é a ausência dessas marcas da enunciação que se mostra útil para a proposta de dubiedade em relação ao enunciador.

O sujeito da enunciação forja estratégias enunciativas de acordo com sua proposta discursiva, e nas três obras analisadas isso não ocorre de maneira distinta. Em *Laranja mecânica*, tem-se a construção de um psicopata que busca camuflar-se em uma figura bem mais amena, uma criança travessa que não deve responder por seus atos, quando o culpado seria o seu responsável, no caso, o Estado. *O silêncio dos inocentes* apresenta a figura de um super-psicopata, imbatível. *Garota exemplar* constrói uma personagem absurdamente brilhante, que chega a enganar até o enunciatário.

No cinema, como um texto sincrético, temos as distintas linguagens fundindo-se em apenas uma enunciação, e é isso que aqui encontramos, diversos mecanismos a serviço da construção do texto fílmico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J.; MARIE, M. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas, 2002.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática, 1996.

GAROTA exemplar. Produção: Leslie Dixon; Bruna Papandrea; Reese Witherspoon; Céan Chaffin. EUA: Regency Enterprises e Pacific Standart, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Contexto, 1979.

GUIRADO, N. C. *Um sistema semiótico sincrético: a linguagem cinematográfica*. 2013. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LARANJA mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. EUA/Reino Unido: Hawk Films, 1971.

LEISTEDT, S.; LINKOWSKI, P. Psychopathy and cinema: fact or fiction? *Journal of forensic sciences*, v. 59, n. 1, p. 167-173, 2014.

LEITE, R. L.; CABRAL, S. A. A. A construção de identidades discursivas em textos sincréticos: IstoÉ x Veja, Dilma x Serra. *Estudos Semióticos*, v. 9, n. 1, p. 13-21, 2013.

LEITE, R. L.; FARIAS, O. M. Estratégias enunciativas na produção do efeito de imparcialidade em notícias jornalísticas. *Galáxia*, n. 34, p. 175-185, 2017.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MENDES, C. M.; SANTOS, M.; COELHO, P. M. F. Estratégias de enunciação sincrética: uma análise comparativa. *Estudos Semióticos*, v. 6, n.1, p. 26-34, 2010.

O SILÊNCIO dos inocentes. Produção: Kenneth Utt; Edward Saxon; Ron Bozman. EUA: Orion pictures, 1991.

## OS AUTORES

### **José Américo Bezerra Saraiva (organizador)**

Graduou-se em Letras (Português-Francês) pela Universidade Federal do Ceará, onde também concluiu os cursos de Mestrado e Doutorado em Linguística. No ano letivo 2017-2018, fez estágio de pós-doutoramento em Semiótica na Université de Limoges-França, sob a supervisão de Jacques Fontanille. É Professor Associado da Universidade Federal do Ceará, lecionando na Graduação em Letras e na Pós-Graduação em Linguística. Coordena o Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE) e é editor da revista *Estudos Semióticos* (USP), ao lado de Ivã Carlos Lopes. É autor dos livros *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará* (2012), *A trama poética em Caetano Veloso* (2014) e *Exercícios de Semiótica Discursiva* (2017), este em parceria com Ricardo Lopes Leite. Endereço eletrônico: [jabsaraiva@gmail.com](mailto:jabsaraiva@gmail.com).

### **Ricardo Lopes Leite (organizador)**

Professor Associado II do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC). Coordenador do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE). Mestre e Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Ceará. Possui artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais e livro e capítulos de livros publicados em coletâneas nas áreas de Semiótica Discursiva e Linguística Teórica. Endereço eletrônico: [rleite32@hotmail.com](mailto:rleite32@hotmail.com).

## **Carmem Silvia de Carvalho Rêgo**

Mestre e doutoranda em Linguística pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará - UFC, onde concluiu o projeto intitulado *Tendências do pop nacional: o discurso tribalista na canção de Arnaldo Antunes* (2011). Carmem Silvia é graduada em Letras - Português/Literatura pela Universidade Estadual do Ceará - UECE (2002) e tem formação em Teoria e Prática do Designer Instrucional (Livre Docência, 2014), Tutoria à Distância (Universidade Federal do Ceará - UFC, 2011 e 2012) e Arte Educação (Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará - CEFET, 1998). Atualmente, com apoio da CAPES, desenvolve o projeto de doutoramento em Linguística intitulado *Operações discursivas e melódicas da canção pop na tematização das relações amorosas pelo discurso literomusical brasileiro (DLMB): romântico às avessas* (UFC) e atua na tutoria de disciplinas semipresenciais do curso de Letras - Português da Universidade Federal do Ceará – UFC. Endereço eletrônico: [carmemscrego@yahoo.com.br](mailto:carmemscrego@yahoo.com.br).

## **Carolina Lindenberg Lemos**

Professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Graduiu-se em Linguística (2005) na Universidade de São Paulo, onde também realizou mestrado em Semiótica e Linguística Geral (2010). Obteve doutorado em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo e em Langues et Lettres pela Universidade de Liège (2015). Realizou estágio de mobilidade internacional na Universidade de Paris VIII (2013). Foi professora temporária do Departamento de Linguística da USP, onde também desenvolveu pesquisa de pós-doutorado, nos anos de 2015 e 2016. É presidente da Association des Jeunes Chercheurs en Sémiotique (AJCS) e membro do Grupo de Estudos Semióticos - SemioCE, da UFC. Foi coordenadora do FAPS - Fórum de Atualização em Pesquisas Semióticas, também na USP, no ano de 2017 e é atualmente editora da rubrica “Chroniques” da revista *Signata*. Possui artigos publicados em periódicos nacionais

e internacionais e capítulos de livros publicados em coletâneas nas áreas de Semiótica Discursiva e Teoria Linguística. Endereço eletrônico: [lindenberg.carolina@gmail.com](mailto:lindenberg.carolina@gmail.com).

### **Djavam Damasceno da Frota**

Mestre em Linguística pela Universidade Federal do Ceará, com a dissertação intitulada *Do verso ao ideograma: percurso de uma forma semiótica na enunciação do grupo noigandres*. Atualmente é doutorando pela mesma instituição e integra o Grupo de Estudos Semióticos da UFC (SEMIOCE). Tem especial interesse nas práticas discursivas da poesia experimental da segunda metade do século XX e no diálogo entre a semiótica e o discurso literário. Endereço eletrônico: [bardothce@hotmail.com](mailto:bardothce@hotmail.com).

### **Gabriela dos Santos e Silva**

Possui graduação em Letras Português-Francês pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Integrante do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE). Atualmente é professora de francês no Núcleo de Línguas da UECE e em instituições privadas. Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em teorias do texto e do discurso, e na área de Literatura em língua francesa. Atua sobretudo nos seguintes campos: semiótica discursiva, literatura francesa contemporânea. Endereço eletrônico: [gabrielasantosesilva@gmail.com](mailto:gabrielasantosesilva@gmail.com).

### **Gustavo Maciel**

Doutorando em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (USP), graduou-se em Letras, em 2016, pela Universidade Federal do Ceará e é mestre em Linguística pela mesma instituição, título angariado em 2019 com o trabalho de dissertação *O percurso semiótico do desespero no romance Angústia, de Graciliano Ramos*. É integrante do GES-USP (Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo) e do SEMIOCE (Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará). Faz parte da comissão editorial da revista *Estudos Semióticos*. Tem experiência

na área de Letras, com ênfase em Linguística e Semiótica Discursiva, Semiótica das Paixões, Semiótica Tensiva, Semiótica Discursiva e Literatura, e Semiótica Discursiva e Pintura. Endereço eletrônico: gustavomaciel08@hotmail.com.

### **Jonatan Henrique Pinho Bonfim**

Doutorando em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A tese de doutorado versa sobre os fundamentos axiomáticos para uma descrição da semiose científica com base numa teoria semiótica da linguagem. Possui mestrado em Filosofia pela UFC financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Durante o mestrado, trabalhou com a crítica de Donald Davidson à teoria da verdade como correspondência. É bacharel em Filosofia pela UFC desde 2013 e, durante a graduação como bolsista PIBIC, participou de dois projetos de pesquisa: um intitulado *Compreensão Linguística Espontânea* e o outro *Significado e disposições*, ambos sob orientação do prof. André Leclerc. É licenciado em história, também pela UFC, e foi bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET-História), atuando no projeto *Guia de fontes para a história da escravidão*. É membro do Grupo SEMIOCE, coordenado pelos professores Américo Saraiva e Ricardo Leite. Seu escopo de pesquisa consiste em temas como teoria semiótica de base greimasiana, semiótica tensiva, epistemologia, filosofia da linguagem, filosofia da ciência e lógica. Endereço eletrônico: hique.bonfim@hotmail.com.

### **José Leite Junior**

Possui Licenciatura em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (1983), mestrado pela Universidade Federal do Ceará (1992), doutorado pela Universidade Federal da Paraíba (2009) e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2016). Ensinou na Universidade Estadual do Ceará (1986-1996) e na Universidade de Fortaleza (2000-2006). Desde 2006 é docente do Departamento de

Literatura da Universidade Federal do Ceará, participando do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras. É autor de *O pictórico em Luzia-Homem* (Prêmio Ceará de Literatura de 1993), *Domingos Olímpio* (2003) e *O pictórico na poesia de Cabo Verde: dos claridosos a Kiki Lima* (2010). Na poesia, seu título mais recente é *Cronos e Cromos: décimas, sonetos e sonetinhos* (2019). Como artista plástico, tem realizado exposições individuais e coletivas, participado de salões, como o Salão de Abril (1990) e a Unifor Plástica (2005), e de curadorias, como a Mostra SESC Cariri (2015). Endereço eletrônico: leiteufc@gmail.com.

### **Marilde Alves da Silva**

Graduada em Letras, Mestre em Literatura e Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Integrante do grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE). Professora substituta do curso de Letras da mesma instituição e Professora tutora do Instituto UFC Virtual. Endereço eletrônico: marilde@gmail.com.

### **Paulo Jefferson Pereira Barreto**

Graduado em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal do Ceará - UFC (2014). Mestre (2018) e atualmente cursando Doutorado em Linguística pela mesma universidade. Integrante do Grupo de Estudos Semióticos da UFC (Semioce) e do Grupo de Estudos, Pesquisa e Inovação em Informática Biomédica (GEPiB). Editor da *Revista de Saúde Digital e Tecnologias Educacionais* e assessor de comunicação no Núcleo de Tecnologias e Educação a Distância em Saúde da Faculdade de Medicina da UFC. Vencedor do I Prêmio Abreu Matos de Jornalismo Científico - ADUFC. Tem experiência nas áreas de Linguística e Comunicação, atuando com os seguintes temas: mídia e discurso, semiótica discursiva, comunicação científica e jornalismo de saúde. Endereço eletrônico: pjb.jefferson@gmail.com.

## **Zeno Queiroz**

Possui graduação em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Ceará (2019). Atualmente, é mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo. É membro egresso do Grupo de Estudos Semióticos da UFC (SEMIOCE) e membro ativo do Grupo de Estudos Semióticos da USP (GES-USP). Integra, ainda, a comissão editorial da revista *Estudos Semióticos* (USP). Tem experiência na área de Linguística, com ênfase em teorias do texto e do discurso. Atua sobretudo nos seguintes campos: estruturalismo linguístico, semiótica discursiva, semiótica da canção. Endereço eletrônico: [zenoqueiroz@usp.br](mailto:zenoqueiroz@usp.br).

Visite nosso site:  
[www.imprensa.ufc.br](http://www.imprensa.ufc.br)



[Versão digital](#)

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC  
Av. da Universidade, 2932 - Benfica  
CEP.: 60020-181 - Fortaleza - Ceará - Brasil  
Fone: (85) 3366.7485 / 7486  
[imprensa@proplad.ufc.br](mailto:imprensa@proplad.ufc.br)

**A** Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.



ISBN 978-65-88492-39-0

