



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

VINÍCIUS FAÇANHA CÂMARA DE SOUSA

CONDIÇÕES SEMIÓTICAS DA TOTALIDADE:
A DUPLA LEITURA DE *OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO*

FORTALEZA

2024

VINÍCIUS FAÇANHA CÂMARA DE SOUSA

CONDIÇÕES SEMIÓTICAS DA TOTALIDADE:
A DUPLA LEITURA DE OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL/UFC).
Linha de pesquisa: Práticas discursivas e estratégias de textualização

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carolina Lindenberg Lemos

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo autor

- S698c Sousa, Vinicius Façanha Câmara de.
Condições semióticas da totalidade : a dupla leitura de Os dragões não conhecem o paraíso / Vinicius Façanha Câmara de Sousa. – 2024.
151 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2024.
Orientação: Profa. Dra. Carolina Lindenberg Lemos.
1. Semiótica . 2. Mereologia. 3. Leitura. 4. Caio Fernando Abreu. 5. Os dragões não conhecem o paraíso.
I. Título.

CDD 410

VINÍCIUS FAÇANHA CÂMARA DE SOUSA

CONDIÇÕES SEMIÓTICAS DA TOTALIDADE:
A DUPLA LEITURA DE OS DRAGÕES NÃO CONHECEM O PARAÍSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (PPGL/UFC), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Linguística. Área de concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização

Aprovada em: 20/12/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Carolina Lindenberg Lemos (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Américo Bezerra Saraiva
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Renata Ciampone Mancini
Universidade de São Paulo (USP)

Às minhas mães.

AGRADECIMENTOS

À Instituição FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À minha orientadora, professora Dra. Carolina Lindenberg Lemos, por ser farol a apontar caminhos antes não visíveis e por ver sentido no meu pensar e compartilhar da empolgação. À Carol pela amizade, pelo ombro no qual chorei, pelas palavras de proteção. A ambas por acreditarem em mim.

Ao José Roberto do Carmo Jr., por ter aceitado participar da banca de qualificação e pela leitura atenta aos pressupostos glossemáticos que ali se esboçaram que me ajudou a saber em que direção gostaria de seguir.

À Renata Mancini, por gentilmente ter aceitado participar da banca de defesa e pela leitura que muito engrandece esta pesquisa.

Ao José Américo Saraiva, por participar das bancas de qualificação e defesa acompanhando essa pesquisa em diferentes fases, assim como me acompanha desde os primeiros passos na semiótica, servindo muitas vezes como contraponto.

Ao Ricardo Leite, pela leitura deste texto ainda em escrita na ocasião do Seminários de Pesquisa e pelas trocas não só nesse momento, mas em todas as aulas, reuniões do semioce e outras oportunidades e por compartilhar sua contagiante empolgação semiótica.

Aos bons professores que passaram por mim, abrindo portas pragmáticas e cognitivas e marcando fundo, representados na imagem do Cid Ottoni, por reacender em mim o sentido da arte, seja contando história, me fazendo escrever ou só jogando poemas no ar, e da Bernadete Porto, por recuperar minha fé na educação e me fazer questionar a cada dia o que eu posso fazer hoje para não reproduzir o sistema; foi uma imensa honra poder reencontrá-la na pós-graduação.

Ao semioce, que mais que me acolher, me permite crescer e fazer crescer em coletivo. E aos amigos que nele fiz, Artur, Bia, Biatriz, Djavam, Gabi, Raquel, Rakel, Rebeca, Leo, Lívia, PJ, Paulo, Pietra, Roger e Társis, pelas conversas e amizades às mesas de aula, de cafés e de bares. Vocês tornaram o percurso mais divertido e, com certeza, mais valoroso.

À mainha, Ana Façanha, por desde sempre me impor o poder da escolha; fosse diferente eu não teria a coragem de estar aqui. E também por ter lido comigo *Os dragões...* que enfrentei nessa pesquisa.

Ao Jonhson, meu pai, que saussurianamente molda minha forma de vida. À minha avó, Maria, por ser uma das primeiras a inculcar em mim o amor pelas histórias. A minha irmã, Camila, por ser base e consertar meu óculos nos últimos dias de escrita.

Ao Artur e ao Jesus, com os quais desde as primeiras letras formo um trio. Se hoje perdemos a rigidez da mais sólida forma geométrica, o triângulo, guardando em si o infinito e somos agora ângulo obtuso aberto para o universo, todas aventuras e desventuras nas veredas do sentido que tive ao lado de vocês foram essenciais para chegar até aqui.

Aos amigos de sempre e de outros tempos, Moisés, quem primeiro me mostrou um conto de Caio Fernando Abreu, Lorena, com quem dividi os prazeres da descoberta de *Morangos mofados*, assim como Artur, Francisco, Ismael, Nicole e Vanessa por permanecerem e me constituírem.

Ao Miguel Bernardino, por ter me auxiliado em outra crucial análise para que esta se realizasse.

Ao Davi que tem me feito dançar e sorrir nos últimos dias.

Ao PPGL. À UFC, *alma mater*, por ser de fato segunda casa e mais que tudo me permitir finalmente *ser* em seus prazeres e dissabores.

Ao Caio, que me fez chorar quando a lágrima estava presa e me fez sentir menos sozinho enquanto escritor, gay, brasileiro, enquanto gente.

E por fim, como não poderia deixar de ser, um poético agradecimento a três homens que, cada um à sua maneira, me fizeram entrar nos caminhos da semiótica, respectivamente em estesia, paixão e ensino, e a uma mulher que me fez continuar e progredir, entre outras coisas, por ser o devir quando este me faltou.

“Este texto que te dou não é para ser visto de perto: ganha sua secreta redondez antes invisível quando é visto de um avião em alto voo. Então adivinha-se o jogo das ilhas e vêem-se canais e mares.”

Clarice Lispector

RESUMO

As relações mereológicas, ou seja, as relações que se estabelecem entre as partes de um todo ou entre as partes e a totalidade, mostram-se relevantes no processo de significação, uma vez que as leituras de um texto isolado e inserido em um conjunto de textos pode produzir sentidos distintos. A semiótica discursiva não é alheia a esse tema, presente desde de seus textos fundadores, mas abordou-o de maneira dispersa durante seu percurso em diferentes investidas teóricas. Dessa forma, intentamos com esta pesquisa colocar frente a frente diferentes perspectivas e verificar sua coerência e aplicabilidade em face de objetos de análise e dos princípios epistemológicos que guiam a disciplina. Nesse sentido, elegemos o livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 2018 [1988]), que se apresenta com uma dupla possibilidade de leitura (coletânea de contos e “romance-móvil”), como *corpus* de análise a fim de observar que estratégias textuais permitem a construção de totalidades distintas e como a dimensão mereológica contribui para a produção de sentidos diferentes em cada opção de leitura. Para tanto, tomaremos as categorias estabilizadas pela semiótica discursiva em Greimas e Courtés (2021 [1979]) e a abordagem tensiva desenvolvida por Fontanille e Zilberberg (2001 [1998]) e Zilberberg (2011 [2006]) e a sociossemiótica de Landowski (2014) como base analítica. Nossa proposta para cercar a dimensão mereológica se calca nos *graus de intimidade* formulados por Hjelmslev (1978), nos tipos de *composição mereológica* definidos por Bordron (1991) e Fontanille (1999), assim como na potencialidade significativa da sequencialização, comentada por exemplo por Mafra (2019). Além disso, para tentar responder a pergunta de como uma mesma materialidade linguística pode dar origem a dois textos diferentes recorreremos às propostas de Fontanille (1999, 2008), respectivamente, em torno dos gêneros e da prática de leitura. Com o mesmo objetivo, discutimos ainda a relação entre práxis enunciativa e conotação que possibilitam a constituição desse objeto. Ao fim de nossas análises, foi possível verificar como diferentes estratégias textuais presentes na obra permitem que a mesma seja identificada em um ou outro gênero, ao mesmo tempo em que o protocolo de leitura selecionado pelo enunciatário guiará sua percepção em direção a realização de diferentes sentidos entre aqueles atualizados no livro.

Palavras-chave: semiótica; mereologia; leitura; Caio Fernando Abreu; *Os dragões não conhecem o paraíso*.

ABSTRACT

Mereological relations, that is, the relations that are established between the parts of a totality or between the parts and the totality, are relevant in the process of meaning, for the readings of an isolated text and inserted into a set of texts can produce different meanings. The discursive semiotics is not alien to this theme, present since its foundation, but it approached it in a dispersed manner during its course in different theoretical forays. Thus, with this research we intend to put different perspectives face to face and verify their coherence and applicability in relation to objects of analysis and the epistemological principles that guide the discipline. In this sense, we chose the book *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 2018 [1988]), which presents a double possibility of reading (collection of short stories and “mobile-novel”), as a *corpus* of analysis in order to observe which textual strategies allow the construction of distinct totalities and how the mereological dimension contributes to the production of different meanings in each reading option. To do so, we will take the categories stabilized by discursive semiotics in Greimas and Courtés (2021 [1979]) and the tensive approach developed by Fontanille and Zilberberg (2001 [1998]) and Zilberberg (2011 [2006]) and the sociosemiotics of Landowski (2014) as an analytical basis. Our proposal to surround the mereological dimension is based on the degrees of intimacy formulated by Hjelmslev (1978), on the types of mereological composition defined by Bordron (1991) and Fontanille (1999), as well as on the significant potential of sequencing, commented for example by Mafra (2019). Furthermore, to try to answer the question of how the same linguistic materiality can give rise to two different texts, we resort to the proposals of Fontanille (1999, 2008), respectively, around genres and the reading practice. With the same objective, we also discuss the relationship between enunciative praxis and connotation that enable the constitution of this object. At the end of our analyses, it was possible to verify how different textual strategies present in the work allow it to be identified in one genre or another, at the same time that the reading protocol selected by the enunciatee will guide his perception towards the realization of different meanings. among those updated in the book.

Keywords: semiotics; mereology; reading; Caio Fernando Abreu; *Os dragões não conhecem o paraíso*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tipos textuais.....	57
Figura 2 - Estratégias de leitura.....	65
Figura 3 - Tipologia de contos.....	76

SUMÁRIO

	NOTA DO AUTOR	14
1	INTRODUÇÃO	15
2	DA UNIÃO	26
2.1	A intimidade	27
2.1.1	<i>Incoerência</i>	30
2.1.2	<i>Aderência</i>	33
2.1.3	<i>Coerência</i>	35
2.1.4	<i>Inerência</i>	37
2.1.5	<i>Graus paroxísticos</i>	39
2.2	A composição	41
2.3	A sequência	44
3	DAS POSSIBILIDADES	53
3.1	As práticas de leitura	55
3.2	Os gêneros	64
3.3	A enunciação	71
	INTERLÚDIO	75
4	DO AMOR	77
4.1	Os contos	77
4.1.1	<i>Narração</i>	78
4.1.2	<i>Retrato</i>	85
4.1.3	<i>Confissão</i>	88
4.1.4	<i>Mestiçagem</i>	91
4.2	O livro de contos	92
5	DO ESPAÇO	96
5.1	O interior	99
5.2	A metrópole	109
5.3	O litoral	119
5.4	A praia mentirosa	125
6	DOS DRAGÕES	128
7	CONCLUSÃO	135
	REFERÊNCIAS	139

NOTA DO AUTOR

Essa dissertação são muitas — quase tantas quanto as possibilidades de combinação de suas partes permitirem — mas sobretudo três: um fracasso, uma homenagem e um pontapé. Um fracasso na medida em que, inflados pelo espírito da pretensão científica, alçamos alto demais em direção à estesia própria do fazer teorizador e falhamos no cálculo de nosso andamento em face da temporalidade que os devires pragmáticos nos impõem. Uma homenagem, se tivermos obtido sucesso, não em retirar o véu do discurso artístico, mas em lançar luz sobre certas estratégias que continuam a alargar as possibilidades expressivas da literatura e sobretudo da obra aqui analisada. Enfim, um pontapé, caso as reflexões aqui apresentadas abram margens para que mais seja feito.

Esperando que todas essas possibilidades estejam aqui virtualizadas, cabe ao leitor a escolha de qual caminho seguir. Se do leitor linguista vier o atestado de nossa falha e do leitor literato a apreciação de nossa homenagem, que do leitor semioticista venha o vislumbre da reflexão que aqui se insere, mas que aqui não se encerrará.

1 INTRODUÇÃO

E eu, que viera cautelosa,
 por procurar gente passada,
 suspeito que me enganei,
 que há outras ordens, que não foram
 ouvidas;
 que uma outra boca falava: não somente a
 de antigos mortos,
 e o mar a que me mandam não é apenas
 este mar.

Cecilia meireles

A leitura de um texto isoladamente não equivale à sua leitura em um conjunto maior de textos. Essa é uma das consequências da assunção de um ponto de vista sobre o sentido que leva em consideração sua dimensão mereológica¹ e que compreende que “os discursos parecem se apresentar segundo um princípio de composição dentro das totalidades e entre elas” (Bordron, 2010, p. 28, tradução nossa).² Afirmção geral — sabemos — mas que encontra respaldo nas práticas semióticas cotidianas.

Os sentidos produzidos por um poema, por exemplo, quando tomado sozinho, não necessariamente equivalerão em completude aos gerados por sua leitura no interior de uma coletânea. Essa diferença fica saliente em nossa análise (Façanha, 2023) sobre o poema “Inspiração”, de Mário de Andrade, enquanto parte do livro *Paulicéia desvairada* (2019 [1922]). Lido sozinho o poema é apreendido como não possuindo uma forma poética fixa, sem métrica, nem rimas, mas quando encarado dentro do livro na sequência de leitura dos outros poemas e sobretudo do “Prefácio interessantíssimo” passa a poder ser compreendido como um soneto. Esse fenômeno — a influência do conjunto textual maior na parte em questão — não é restrito aos gêneros poéticos e pode ser verificado na prosa, como — esperamos — será demonstrado nesta dissertação.

Tampouco, essa é uma questão limitada aos textos verbais, estando presente também em outros discursos, como o cancional, por exemplo. Mafra (2019), em sua dissertação sobre o álbum de canções, destaca que a audição da versão de “Asa Branca” de Caetano Veloso enquanto faixa do disco *Caetano Veloso* (1971), repleto de referências ao exílio do cantor, conduz o ouvinte a interpretá-la como também alusiva a esse evento. Ouvida fora do contexto produzido pelo encadeamento das outras faixas do álbum — no rádio ou em um *playlist*, por exemplo — o tema do exílio em Londres provavelmente não despontaria.

¹ A mereologia se dedica ao estudo das relações entre parte no interior de um todo e entre as partes e o todo.

² “les discours paraissent bien se présenter selon un principe de composition à l’intérieur des totalités et entre elles”.

Essa dinâmica também pode ser sentida na direção contrária. Se os exemplos apresentados demonstram a influência da totalidade em que o texto está inscrito na sua semiose, a leitura dos textos também delinea a significação dos conjuntos maiores que eles compõem. Assim, um espectador que não consegue assistir a um ou mais episódios da série ou novela que acompanha precisa lidar com possíveis perdas de sentido que poderão interferir na significação dos episódios seguintes, sendo um empecilho para a compreensão global da obra. Ao mesmo tempo, não é raro encontrar no discurso dos espectadores e da crítica a identificação de episódios que aparentam não acrescentar informações relevantes para o progresso do show, como as “barrigas” em novelas e os “fillers”³ em *animes*.

Em uma direção ou em outra, estamos diante de exemplos que retratam como a dimensão mereológica dos textos, ou seja, as relações que se estabelecem entre parte e todo e entre as partes no interior de uma totalidade, são constituintes da significação. Tão constante é a questão mereológica na semiose que corriqueiramente sua potencialidade é explorada na produção dos mais variados textos. Não à toa, vemo-nos envoltos pela união de filmes e livros em séries: de grandes clássicos literários, como a “Comédia Humana” balzaquiana, a *best-sellers* infanto-juvenis, como a saga Crepúsculo; de franquias de filmes hollywoodianas, como *Star Wars*, ao cinema de vanguarda europeu, na “Trilogia das Cores” de Kieślowski.⁴

Além disso, séries televisivas ou de *streaming* aproveitam das mais diversas possibilidades de *composição mereológica* (Bordron, 2011) de seus episódios, de organização das relações entre suas partes para formar o todo. Assistimos a minisséries de uma única temporada que desenvolvem, em um *rígido encadeamento sequencial* de seus episódios, uma mesma narrativa, assim como séries antológicas em que os episódios podem ser assistidos isolados por apresentarem narrativas independentes. Entre os dois tipos, ainda encontramos *sitcoms* que, apesar de construírem um universo figurativo comum a toda a série, seus episódios podem, em grande medida, ser assistidos sozinhos ou fora de ordem.

Poderíamos ainda comentar sobre as histórias em quadrinhos de super-herói e seus complexos imbricamentos em megassagas que reúnem momentaneamente diferentes títulos, até então independentes, em função de um mesmo episódio narrativo e que voltarão às suas narrativas autônomas ao fim do evento. Estaríamos envoltos pelo quão interdependentes são as partes umas das outras, pelo *grau de intimidade* (Hjelmslev, 1978) que elas estabelecem entre si.

³ Episódios com caráter “facultativo” para compreensão do enredo da série animada.

⁴ Filmes e séries podem também ser reunidos em vastos universos compartilhados, como o universo cinematográfico Marvel e mesmo unidos à literatura, aos quadrinhos e ao videogame.

Do mesmo modo, é possível lembrar da dupla prática literária e editorial de reunião de contos e poemas em coletâneas e antologias e da divisão em subseções que é capaz de sugerir conteúdos ao leitor. Além das séries literária, é comum que editoras publiquem livros em coleções segundo algum critério de seleção, como a coleção “Mulheres modernista”, da editora Cosac Naify. Para exemplificar as maneiras mais “soltas” de formação de conjuntos por textos literários publicados independentemente, podemos citar a estratégia adotada por alguns autores de construção de uma localidade ficcional compartilhada por suas obras, como o condado de Yoknapatawpha, que serve de cenário para diferentes romances e contos de William Faulkner. Outro exemplo é o conjunto de textos escritos e publicados isoladamente por J. D. Salinger sobre os integrantes de um mesmo núcleo familiar que não raramente é chamado de “a saga da família Glass”.

Até mesmo os romances exacerbam a potencialidade mereológica, realizando-se de um lado com forte dependência entre suas partes e rígido encadeamento dos capítulos, como os romances policiais ou os *thrillers*, e de outro como experimentações ditas fragmentárias, seja por uma aparente desconexão entre as partes ou pela falta de ordem fixa de leitura dos capítulos, como em *Vidas Secas* (Ramos 1986 [1938]).⁵

É no contexto dessa realidade semiótica empírica e dinâmica envolta pela mereologia, a qual esperamos que os exemplos tenham minimamente conseguido demarcar, que germinou o interesse desta pesquisa. Ao lado desse genuíno desejo por compreender um pouco mais tal questão, esta pesquisa encontra também motivações pragmáticas na verificação de lacunas no estado da arte e em sua sintonia com o próprio fazer semiótico.

Desde de sua origem, a semiótica discursiva se organiza em torno do interesse por uma descrição geral do sentido, pela construção de um modelo capaz de explicar o processo de constituição da significação em qualquer tipo de texto. Desse objetivo oriunda-se também sua vocação para o diálogo interdisciplinar. Como teoria autônoma, a semiótica não apenas toma como objetos textos e discursos das mais variadas áreas, mas também incorpora reflexões de outros domínios em suas elaborações teóricas. Nesse sentido, a mereologia não poderia ser deixada de lado pelas discussões semióticas.

⁵ Alguns romances são conhecidos pela autonomia de seus capítulos, como *Vidas Secas* (Ramos, 1986), ou pela falta de conexão explícita entre eles, como *2666* (Bolaño, 2010). Por sua vez, a organização de textos em um volume presume minimamente uma seleção e uma ordenação que podem ser relevantes para a leitura. Por outro lado, em certos livros de contos (geralmente concebidos pelos próprios autores), como *Morangos mofados* (Abreu, 2018) e *O vilarejo* (Montes, 2015), e de poemas, como *Claro enigma* (Andrade, 2012), apesar de os textos serem autônomos, a sua organização em conjunto parece receber um relevo maior na produção de sentidos.

De tal modo, o tema não passou despercebido pelos estudos semióticos de origem linguística. Apesar de não terem sido escolhidas como questões centrais da teoria, as relações mereológicas estão presentes, ainda que de modo restrito, nas discussões da semiótica discursiva desde a fundação da disciplina. No entanto, ainda são poucos os estudos que propõem uma descrição mais exaustiva dessas relações, capaz de fornecer categorias analíticas gerais. Nessa ordem, é possível encontrar, na produção semiótica franco-belga atual, pesquisas dedicadas à discussão da questão em textos visuais (pintura e fotografia), como as do Grupo μ (1982, 1992), as de Bordron (2010, 2011), as de Dondero (2017, 2019) e a de Colas-Blaise (2023). Juntam-se a elas, o recente interesse de semioticistas brasileiros em abordar a dimensão mereológica do álbum de canções, o que pode ser observado nos trabalhos de Basso (2017), Mafra (2018, 2019, 2021), Mafra e Fernandes (2019), Shimoda (2021) e Lemos e Mafra (2023).

Desse modo, o levantamento das pesquisas que abordam a questão revela tanto uma retomada do tema na última década, demonstrando a sua relevância em âmbito nacional e internacional e uma produção restrita a apenas duas expressões. Fora a breve proposta de aplicação à literatura feita por Fontanille (1999), os estudos limitaram-se aos textos visuais e cancionais. Assim, atesta-se uma carência de pesquisas que abordem as relações mereológicas em outros sistemas semióticos e que precisa ser suprida para satisfazer a busca por generalidade inerente à semiótica. Nesse sentido, a pesquisa que propomos, por tratar de literatura, pode colaborar com essa tarefa.

Além disso, a curiosidade em torno da relação entre mereologia e semiose suscita questões que vão de encontro a perguntas centrais para os estudos semióticos. De que forma um texto pode ser composto por outros textos? Até que ponto esses textos são independentes? Existem diferenças de sentido advindas da leitura de um texto isolado em comparação à leitura desse texto dentro de um conjunto? Perguntas que parecem apontar para uma questão ainda mais geral e central na semiótica de origem greimasiana e na teoria da linguagem como um todo: quais são os limites do texto?

Acreditando que uma das formas pela qual se contribui para a discussão de grandes problemas teóricos é a pesquisa de questões específicas. A pesquisa que propomos, dentro de seus limites, insere-se assim em debates mais largos dentro da disciplina. Ao mesmo tempo, a questão que estamos apontado não se encerra na delimitação dos textos, mas pede uma investigação da dinâmica que se estabelece entre eles.

Dinâmica que, por sua vez, não se restringe à dimensão estritamente textual, mas que convoca outras instâncias atuantes na produção de sentido que por vezes são relegadas a

segundo plano nos estudos semióticos. Esse feixe de questões e aspectos que nos inquietaram e aos poucos foram sendo integrados a esta pesquisa surgem das demandas próprias do objeto que escolhemos investigar e a pergunta que pretendemos ao fim da investigação responder.

Foi preciso então dotar de certa operacionalidade formal a pesquisa que se almejava. A bem da verdade, era necessário mesmo tornar pesquisa o interesse e a inquietação teórica que se gestava. Nesse propósito selecionamos uma obra literária, um texto — mais de um, para sermos precisos — que servisse de *corpus* para análise. Aqui é preciso pontuar que importa menos a ordem *genética* na qual os fatos que compõem essa pesquisa se encadearam do que a organização *gerativa* deles em uma argumentação em prol de sua razão de ser. Assim, *Os dragões não conhecem o paraíso*, de Caio Fernando Abreu (2019 [1988]), nos fornece um objeto concreto para, ao mesmo tempo, direcionar e explorar nossas impressões gerais, assim como indicar outros aspectos pertinentes para uma compreensão mais holística da questão convocados pela obra. O livro, que ganhou o prêmio Jabuti na categoria de contos, apresenta no início uma nota do autor:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com treze histórias independentes girando em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria [...]. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil. Um romance desmontável onde as treze peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo — suponho — completo (Abreu, 2018, p. 424).

O enunciador faculta ao leitor duas possibilidades de leitura do texto de modo que a obra traz à discussão outros questionamentos. Uma mesma obra literária pode constituir dois livros distintos, ainda que compartilhem rigorosamente das mesmas frases e parágrafos? Dito de outro modo, a mesma materialidade linguística pode dar origem a realizações discursivas distintas o suficiente para serem encaradas como textos diferentes? São essas as questões centrais e objetivas que tentamos responder com esta pesquisa e que esperamos ter conseguido sanar ao cabo desta dissertação.

Se a proposta do enunciador se confirma na realidade pragmática da significação, se as possibilidades de leitura apresentadas verdadeiramente podem ocorrer em separado e produzir sentidos diferentes ao ponto de a obra ser identificada por gêneros distintos, precisamos vislumbrar a possibilidade de responder afirmativamente a essas perguntas. E, se assim for, será preciso interrogar a interação entre leitor e obra para além da realização dos sentidos inscritos textualmente e, por exemplo, ampliar nosso campo de visão sobre o processo de significação para a dimensão prática em que se dá a leitura.

Nesse sentido, fazemos coro com Fontanille (2008a) quando afirma que uma semiótica do discurso não deve promover uma delimitação apriorística do texto a ser analisado, cingindo-o de todo o excedente de significação que o circunda sob o nome de contexto. Diferente de uma abordagem do texto que “deve ultrapassar a especificidade dos fatos textuais e a singularidade das enunciações para estabilizar a leitura” (Fontanille, 2008a, p. 91), do ponto de vista do discurso busca-se uma representação da *produção semiótica*. Mais que encarar o sentido em estado estanque e encerrado em textos-enunciados, deve-se considerar sua emergência enquanto enunciação em ato.

A aposta na imanência é também admitir que “todos os elementos que concorrem para o processo de significação pertencem de direito ao *conjunto significante*, isto é, ao discurso, não importa quais sejam esses elementos” (Fontanille, 2008a, p. 92). Assim, se, como defende o semioticista francês, não é preciso definir antes da análise de um quadro que apenas a tela pintada é pertinente, em detrimento da moldura, da arquitetura da sala, dos outros quadros na mesma exposição ou do mesmo pintor... por que a análise de um texto verbal deveria excluir de antemão segmentos textuais circundantes (paratextos, outros textos em uma coletânea...), as propriedades sensíveis do suporte de impressão, o modo como a leitura se desenrola ou mesmo onde e com quais intuítos ela é empreendida? Nesse sentido, incorporamos em nossa investigação a dimensão prática da leitura, assim como a questão dos gêneros e da *práxis enunciativa*.

Ainda em uma análise que leva em consideração apenas o texto-enunciado, o quanto da extensão textual se escolhe ler, e por consequência analisar, condiciona os sentidos que serão produzidos. Nesse sentido, a dimensão mereológica dos textos parece constituir um aspecto definidor dos sentidos a serem construídos, até mesmo possibilitando leituras distintas para um “mesmo” texto. E assim a escolha de *Os dragões não conhecem o paraíso* como *corpus* desta pesquisa é uma dupla aposta na eficiência, pois nos permite tratar de duas formas de organização de um texto em partes, assim como abordar a questão dos gêneros: capítulos de um romance e contos de uma coletânea.

As relações mereológicas estão presentes, em alguma medida, nas discussões da semiótica discursiva desde a fundação da disciplina. É já em *Semântica estrutural* (Greimas, 1973 [1966]), obra fundadora da disciplina, que a questão mereológica aparece na teoria semiótica. Recorrendo à concepção de Brøndal (1986) dessa categoria como articulada em *descrição vs. integralidade*, o semioticista lituano divide o universo manifestado em sememas discretos (atuantes) e sememas integrais (predicados). Além disso, já se ressalta a diferença de orientação entre essas duas classes de sememas a depender da perspectiva adotada: a

significação em uma mensagem isolada ou no interior de uma série de mensagens, respectivamente. A concepção brøndaliana serviu ainda de base para outro estudo do líder da Escola de Paris. Em Greimas (1986 [1963]), é esboçada uma tentativa de descrição do sistema subjacente aos termos indefinidos da língua francesa⁶ por meio das relações mereológicas. Ambos os trabalhos se restringem a uma análise sêmica, mas já apresentam princípios relevantes para a aplicação da questão ao discurso.

Com o desenvolvimento da teoria em direção ao texto, a mereologia é retomada para a análise da dimensão discursiva. Greimas e Landowski (1981 [1976]) retomam as categorias mereológicas e propõem uma sintaxe fundamental que organiza os valores *unidade* e *totalidade* combinados com os valores *partitivo* e *integral*, a fim de descrever a formação de um actante coletivo. As categorias têm, então, seu lugar resguardado na teoria por sua inclusão no *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2021 [1979], p. 507-508),⁷ ainda que a totalidade e a dimensão mereológica não estejam completa e pacificamente descritas e definidas.

A falta de consenso teórico sobre essas categorias pode ser observada em Coquet (2013), na medida em que o autor aponta a diferença de abordagem entre Brøndal e Greimas, indicando este como possuidor de uma perspectiva “hjlemslevizante”.⁸ Também no registro polêmico, mais recentemente, o trabalho de Discini (2004), que aplica a proposta greimasiana à análise do estilo, sugere modificações teóricas quanto à ordem na sintaxe fundamental.

Apesar de visualizarmos a relevância do debate proposto por Coquet (2013 [1989]), acreditamos que suas críticas não invalidam o ponto de vista calcado na teoria da linguagem hjlemsleviana, adotado pelos trabalhos anteriores, por duas razões: a coerência epistemológica da questão no seio do pensamento do fundador da glossemática, assim como a aplicação satisfatória de suas propostas por trabalhos mais recentes no que tange à análise das dinâmicas mereológicas.

De partida, a influência e a importância do pensamento de Hjelmslev (2003) nos trabalhos de Greimas e nas bases epistemológicas da semiótica é clara, apontando a coerência interna da proposta. Junta-se a isso, a relevância das propostas do linguista dinamarquês ao tema, tendo em vista que noções centrais de sua teoria, como análise e dependência, sustentam-se sobre um fundo mereológico. Lembramos que o procedimento analítico basilar

⁶ tais como “tout”, “chaque”, “un”, “quelque”, “autre” e “même”.

⁷ “Totalidade” e “Unidade” são entradas presentes no *Dicionário de semiótica* (Greimas; Courtés, 2021 [1979], p. 516-519) que concernem à visada mereológica.

⁸ Coquet (2013) não é o único a tecer críticas à formulação greimasiana, como pode ser observado, por exemplo, em Grupo μ (1980, p. 29), que indica como um “equivoco” a utilização terminológica de “totalidade” em vez de “unicidade” em *Semântica estrutural*.

da teoria da linguagem é a decomposição do texto enquanto *classe* em *componentes*, que serão decompostos em novos *componentes*, sucedida da descrição das dependências entre classes e componentes, ou seja, em alguma medida, relações mereológicas.

Além disso, pesquisas mais atuais sobre a questão mereológica tomam como base princípios da teoria de Hjelmslev. É o caso dos estudos sobre o álbum de canções que vêm sendo empreendidos por Mafra (2019, 2021) e Lemos e Mafra (2023). A pesquisa que empreendemos compartilha essa orientação hjelmsleviana que vem se revelando produtiva e adotará outras propostas do linguista dinamarquês para análise das outras duas dimensões da totalidade que elegemos para investigar. Tomaremos como uma das nossas principais bases teóricas os *graus de intimidade* (Hjelmslev, 1978) para pensar o nível de enlaçamento entre as partes de um texto.

Em paralelo à influência linguística, a mereologia encontrou outra via de acesso à teoria semiótica: a fenomenologia. Esse diálogo foi empreendido por Bordron (1991, 2010, 2011). A fim de compreender a construção dos objetos, Bordron (1991) estabelece categorias para a descrição das relações entre partes de um todo e entre parte e todo que permitem examinar e definir nove grandes tipos de totalidades que podem servir de base para a composição dos objetos. Por sua vez, em Bordron (2010), as relações mereológicas são abordadas em uma aproximação com a retórica, por meio dos trabalhos do Grupo μ (1982, 1992). As propostas de Bordron engendraram reflexões principalmente para análise de textos visuais, tanto por Bordron (2011), mas também por Dondero (2017, 2019) e Colas-Blaise (2023). No entanto, o autor advoga pela universalidade das composições mereológicas a todas as linguagens. É a partir de suas formulações que elegemos outro aspecto da dimensão mereológica que analisaremos: a *composição mereológica*.

Em relação às pesquisas atuais que vêm sendo produzidas nacionalmente, a abordagem de Lemos e Mafra (2023) indica um caminho eficiente para a descrição de textos que sejam formados por outros textos. Para os autores, a descrição satisfatória de um álbum de canções se daria primeiro pela análise de cada uma das faixas e em seguida pela análise do projeto enunciativo da totalidade textual que revelaria as relações entre as partes. Como o leitor verá não empreendemos uma grande análise de cada um dos contos/capítulos que compõem o livro de Caio Fernando Abreu, uma vez que a extensão deles tornaria o percurso desnecessariamente árduo e a leitura de seu resultado indispensavelmente enfadonha. No entanto, as pesquisas em torno do álbum de canções nos forneceu *insights* e reflexões proficuas. Assim, a investigação de Lemos e Mafra (2023) lança luz sobre aspectos da constituição mereológica dos textos, como o *sequenciamento* das partes, a *identidade do*

álbum (totalidade) e *autonomia discursiva das faixas* (partes). Além disso, sua pesquisa mostra a possibilidade e relevância de uma abordagem semiótica das relações mereológicas levando em conta as noções de *análise e fragmentação* segundo Hjelmslev.

Essa última noção, comentada também por Badir (2011), indica aquilo que o método glossemático distinguiria como uma falta de *homogeneidade* na descrição da dependência entre a parte e o todo. Em sua pesquisa, Lemos e Mafra (2023) demonstram satisfatoriamente que a “mesma” canção quando ouvida, por exemplo, no rádio e em um álbum de canções constitui na verdade dois objetos distintos apesar de serem “substancialmente idênticos”, pois são partes subordinadas a totalidades diferentes. Nesse caso a existência de textos distintos a depender de suas dependências fica clara, mas no livro que elegemos para análise essa questão turva-se.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, uma “mesma” parte quando tomada como conto constitui um texto diferente de quando encarada como capítulo de romance, na medida em que fazem parte de todos distintos. No entanto, dessa vez os outros componentes da classe analisada também aparentam ser “substancialmente idênticos”, de modo que é possível questionar se essa “coincidência da substância” ocorre não só entre as partes, mas também entre as duas totalidades. De uma forma ou de outra, esse exemplo parece refletir o preceito hjelmsleviano da primazia das relações sobre os objetos. Mesmo que as duas totalidades (livro de contos e romance) possuam “a mesma substância”, pois suas partes são “substancialmente idênticas”, as relações que se estabelecem entre essas partes são diferentes, construindo objetos distintos. E nesse momento é oportuno apontar que essa identidade que se firma entre as duas leituras é por nós encarada como substancial, uma vez que é anterior a análise. Ao fim desta dissertação esperamos demonstrar como ela se constrói também como forma.

Outros poucos estudos em semiótica abordam as diferenças de sentido produzidas por um texto quando tomado isolado e quando lido em um conjunto de outros textos. Nesse sentido, podemos citar a proposta de Araújo (2021) para analisar a dimensão isotópica na organização de uma antologia poética e a pesquisa de Oliveira (2018) sobre um romance marcado pela fragmentação e aparente falta de coesão entre suas partes. Além disso, os comentários feitos por Lemos (2015) sobre a questão da ordenação das partes no romance *O jogo da amarelinha* (Cortázar, 2019 [1963]) e em antologias de poemas, assim como os apontamentos feitos por Mafra (2010) e Mafra e Fernandes (2019), sobre o aproveitamento aspectual das canções iniciais e finais em álbuns, guiaram nossa atenção para a ordenação das

partes. Dessa forma, a *sequencialização* será mais um dos aspectos adotados em nossa investigação.

No campo vizinho dos estudos literários, a questão mereológica já conta relevância consagrada para a significação dos textos, uma vez que, como mostra Detogne *et al.* (2015), produziram-se discussões sobre, por exemplo, as estratégias de conexão entre os capítulos de uma publicação em folhetins e sobre a falta de linearidade em obras como *Memória póstumas de Brás Cubas*. Dessas reflexões surgiram atribuições que colocam ênfase na importância das relações entre as partes para a compreensão da totalidade; alguns exemplos são: “romance aberto”, “romance fechado”, “romance fragmentado” e “romance desmontável”. Essa última foi cunhada por Braga (2001) referindo-se à técnica fundada, segundo ele, pelo romance *Vidas secas* (Ramos, 1986 [1938]), no qual os capítulos gozam de autonomia e podem ser lidos como contos.

Mesmo que esse aspecto seja abordado não ocasionalmente na fortuna crítica de determinadas obras, não são muitos os trabalhos que, como Souza Junior (2013), abordam os gêneros literários, romance e conto, pensando em textos que rompem ou hibridizam suas fronteiras. O mesmo ocorre com análises que se debruçam sobre o aspecto mereológico de algum livro como fazem Detogne *et al.* (2015) e Magalhães e Andrade (2021). E apesar de levantar pontos coerentes, tais quais a sequenciação e as repetições entre partes, a maioria dos estudos literários desse tipo não parece visar descrever estruturalmente as estratégias textuais envolvidas na construção de sentido nessas condições, uma vez que são investidas de pequenas extensões, mais apontamentos locais e menos desenvolvimentos englobantes e, de maneira geral, estarem buscando respostas para outros problemas.

Dessa forma, uma abordagem semiótica da questão poderá revelar pontos ainda não suficientemente explicados por essas outras investidas teóricas. Não estamos querendo com isso aplicar um juízo de valor entre os métodos, mas apontar diferenças de abordagens guiadas pelas motivações e interesses de cada disciplina, ambas relevantes em seus escopos. Conforme vimos levantando em nossa exposição, o tema da mereologia e do grau de intimidade entre partes é pertinente tanto para a semiótica quanto para a crítica literária e sua abordagem toma a cada vez um viés particular, aborda um ângulo ou um tipo de obra diferentes. O que a tomada desse tema pela abordagem semiótica pode propor é um caráter mais geral, uma descrição de como se estruturam as relações entre partes e todos, de forma a oferecer um modelo que possa se aplicar transversalmente, dos textos mais coesos àqueles mais atomizados. Esta pesquisa é o início desse projeto e busca assim lançar bases para esse percurso.

É nesse contexto que nossa pesquisa tenta esclarecer quais estratégias textuais estão envolvidas na construção de relações mereológicas em uma obra na qual essas relações são capazes de produzir livros distintos. Para isso trataremos de aspectos propriamente mereológicos ligados à dimensão do *texto-enunciado*. No segundo capítulo, “Da união”, apresentaremos uma reflexão sobre três desses aspectos: (i) a intimidade, ou o quão interdependentes são as partes, (ii) a composição, ou como as partes se organizam em um todo, e (iii) a sequência, ou a ordem de leitura das partes.

Como pontuamos anteriormente, nossa investigação não pode — nem precisa — se deter nos aspectos estritamente textuais, mas incorpora também questões enunciativas e práticas. Essas dimensões são convocadas pela especificidade do corpus de análise e pela pretensão de revelar como uma mesma materialidade linguística pode dar origem a dois textos distintos. Dessa forma, dedicamos o terceiro capítulo da dissertação, “Das possibilidades”, para empreender uma discussão teórica em torno de três questões que se mostram intimamente interligadas: a prática de leitura, os gêneros e a práxis enunciativa.

Após os dois capítulos teóricos, cujos conteúdos já esboçamos aqui, esta dissertação conta com três capítulos analíticos. Em cada um desses capítulos, buscamos abordar tematicamente, respectivamente, através do “amor”, do “espaço” e dos “dragões”, estratégias textuais responsáveis pela construção de uma maior ou menor conexão entre as partes do livro e da possibilidade da sua leitura em um ou outro gênero

No mais, esperamos que esta pesquisa mostre-se produtiva na busca por uma resolução para a seguinte objeção de Zilberberg (2011, p. 71, grifos do autor): “Se as ditas ciências humanas afirmam, em coro, que *o todo é superior à soma das partes*, elas por outro lado se absterem de explicar a proveniência desse suplemento pouco justificado, desse excedente de difícil avaliação”.

2 DA UNIÃO

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Gregório de Matos

Para o crítico literário Ian Watt, o gênero romance surgiu historicamente de uma configuração cultural que “conferiu valor sem precedentes à originalidade, à novidade” (Watt 2010, p. 15), o que lhe garantiu um caráter “amorfo” em comparação a outros gêneros. Essa “natureza” da prosa moderna parece possuir continuidade, e até certa exacerbação, na prosa pós-moderna, como destaca Bylaardt (2014, p. 91-112) em seu ensaio “Reflexões sobre o pós-modernismo”. O autor desenvolve, no âmbito da literatura, algumas das oposições entre traços da modernidade e traços da pós-modernidade propostas por Ihab Hassan em *The dismemberment of Orpheus* (1982). Algumas dessas oposições chamam atenção por indicar uma mesma tendência subjacente: a noção de uma união estável em oposição a uma dispersão dinâmica.

Não é nossa intenção confirmar ou questionar o mérito diacrônico dessas propostas,⁹ mas tão somente indicar a variabilidade formal que elas reconhecem nos textos literários. Tampouco, estamos preocupados em identificar a qual período histórico corresponde cada variedade de texto. Interessa-nos, a partir dessas oposições, apenas constatar que essas diferentes variedades são possíveis e se encontram realizadas. Vejamos algumas dessas oposições apresentadas pelo autor que reforçam essa ideia:

- (a) a *forma (conjuntiva, fechada)* em oposição à *antiforma (disjuntiva, aberta)*;
- (b) a *centração* em oposição à *dispersão*;
- (c) o *texto/intertexto* em oposição ao *gênero/fronteira*.

Oposições como essas chamam atenção para o fato de a literatura tender mais ora ao fechamento e à união das suas partes, ora “à abertura, à dispersão, à indeterminação de

⁹ Afinal, os autores não vislumbram essas tendências como períodos com limites bem definidos e circunscritos em momentos históricos específicos. Segundo Bylaardt (2014, p. 91-92), “podemos considerar então que não há fronteiras diacrônicas entre os estilos, mas traços que se apagam, usos que se afirmam, novidades que se apresentam, num processo de interpenetração de características que oscilam entre a continuidade e a descontinuidade, a sincronia e a diacronia, ambas complementares e parciais simultaneamente.”

gênero, à disjunção, ou desunião, separação” (Bylaardt, 2014, p. 99). Essa variabilidade parece incidir sobre a possibilidade de os textos se apresentarem como totalidades coesas e bem acabadas em que cada parte parece estar em função das outras e em uma disposição inalterável ou como conjuntos relativamente instáveis e mutáveis que fornecem ao leitor uma liberdade maior de possíveis organizações e relações a serem construídas. A própria classificação que o sistema literário oferece para suas obras é mutável e reflete essa oscilação. Apesar do fato que “as classificações e as fronteiras estabelecem limites convencionais para as noções de gêneros literários”, certas obras fogem a esses limites, pois se constroem sobre a “sugestão de um diálogo infinito e desierarquizado entre os textos” (Bylaardt, 2014, p. 102).

Nesse sentido, o que parece poder ser depurado é que a literatura produz uma diversidade de textos na tensão entre essas duas tendências, de forma que cada obra se aproxima mais ou menos de um dos extremos. Tentaremos neste capítulo explorar, um pouco mais detidamente, certas propriedades semióticas que estão envolvidas na construção de um texto entre esses dois pendores. A ordenação deste capítulo segue, em alguma medida, uma direção decrescente. Partimos da propriedade mais abrangente, conseqüentemente aquela sobre a qual melhor refletimos, até a mais localizada com uma reflexão tímida, admitimos, mas não fortuita, esperamos. Além disso, a propriedade mais abrangente, como veremos, parece englobar as mais localizadas em sua produção.

O primeiro aspecto formal que elegemos para essa tentativa de descrição da dinâmica que se constrói na tensão entre uma união estável e uma dispersão dinâmica é o mais abrangente de todos e influenciado pelas demais estratégias textuais que constituem os outros aspectos: a *intimidade*. A segunda propriedade corresponde mais detidamente às diferentes possibilidades de organização mereológica, os diferentes tipos de totalidades que a união das partes pode formar: a *composição*. Por fim, na terceira seção deste capítulo será discutida a capacidade significativa advinda da ordenação das partes, falaremos sobre a relevância da *sequência*.

2.1 A intimidade

Se retornarmos ao ensaio de Bylaardt (2014), encontraremos mais indicações da tensão sobre a qual propomos refletir. O autor chama de “antiforma” o fato de que “sem dúvida a forma contemporânea tende à abertura, à dispersão, à indeterminação de gênero, à disjunção, ou desunião, separação” (Bylaardt, 2014, p. 99) em oposição a tendências anteriores em que a forma é mais “fechada”, prezando por uma maior união entre seus

elementos. Outra oposição comentada pelo ensaísta, a que se estabelece entre “Hipotaxe” e “Parataxe”, reforça esse aspecto. No primeiro caso, “os núcleos significativos são ligados por articuladores lógicos que propiciam *coerência e centramento ao discurso*”, enquanto no segundo “a ausência desses articuladores torna o *sistema instável, indeterminado, descentrado*” (Bylaardt, 2014, p. 104, grifos nossos).

Essas descrições apontam para os dois polos de que vínhamos falando e entre os quais os textos literários parecem flutuar. De um lado, um extremo em que as partes mantêm entre si uma grande força coesiva, compondo um todo “conjuntivo”, “fechado”. Essa seria a tendência encontrada mais comumente nos romances — não pensemos, por enquanto, nos mais experimentais — uma vez que, de modo geral, o encadeamento de suas partes é fixo e essencial para a produção de sentido dos capítulos e da obra como um todo ao final da leitura. No polo oposto, a força de união entre as partes é mais tênue, gerando um texto mais “aberto”, mais “disjuntivo”, em que as partes gozam relativamente de maior autonomia. Nesse segundo extremo, encontram-se casos em que a própria noção de totalidade não é tão clara ou pertinente à intencionalidade discursiva. Não é difícil lembrar de livros que são compostos por uma seleção de diferentes textos de um autor ou mesmo de autorias distintas e que a justificativa de união entre as partes é tímida. Seria o caso de certos tipos coletâneas de contos ou poemas, como veremos .

Pensando em descrever essa dinâmica para além dos extremos, propomos que se ajustem as lentes da análise de forma a nos permitir enxergar de modo gradual a prosa literária que se espraia entre essas duas tendências. Para isso, retornamos aos princípios linguísticos que nos orientam em busca de um meio de escalonar os diferentes tipos de totalidade. Encontramos essa possibilidade nos *graus de intimidade* formulados por Hjelmslev (1978).

Sabemos que é aparente a disparidade entre os objetos ao qual essa categoria foi originalmente aplicada pelo linguista dinamarquês e ao que nos debruçamos agora. Por outro lado, afinal, não são o caso linguístico e a forma literária, em alguma medida, dois pontos distintos em uma escala dos estudos da linguagem? Não são dois graus diferentes de focalização na descrição dos sistemas semióticos? Descrição essa que a muito se pretende transversal à produção de sentido... E é nessa transversalidade que os mesmos graus de intimidade puderam ir além do caso linguístico e falaram também, por exemplo, sobre o sincretismo entre linguagens, como o fez Carmo Jr. (2009) analisando o texto publicitário, ou mesmo sobre a relação entre o corpo do músico e os instrumentos musicais, como na tese do mesmo autor (Carmo Jr., 2007).

No entanto, se ainda parece ao leitor que a utilização de um instrumental de descrição linguística para a discussão de um fenômeno mais amplo do discurso literário é uma operação teoricamente arriscada, ou mesmo incoerente, que tomemos então os *graus de intimidade* hjelmslevianos de forma mais alusiva. Pensemos neles, enquanto não for possível empreender uma análise ainda mais formal — e fica aqui o questionamento de o quão mais algébrica necessita ser a análise de um objeto discursivo e sobretudo estético — como balizas para um olhar, ao mesmo tempo, mais preciso, uma vez que nos fornece fronteiras e um modelo geral para organizar características distintivas, e mais global, por nos permitir colocar em relação diferentes tipos de textos, em busca sempre de coerência na análise.

Dito isso, retornemos a Hjelmslev. Em seu estudo sobre o sistema de casos, o linguista dinamarquês propõe que essa categoria possui relações derivadas de três dimensões semânticas, entre elas a *intimidade*. Assim, a relação entre dois elementos de um ponto de vista espacial pode ser medida pelo “grau de intimidade com o qual dois objetos se encontram unidos” (Hjelmslev, 1978, p. 172, tradução nossa).¹⁰

A dimensão da intimidade pode então ser compreendida, à primeira vista, na oposição entre *coerência* e *incoerência*. Sobre a primeira, o linguista dinamarquês compreende “o fato geral de [um objeto] estar ligado por uma conexão relativamente íntima a outro objeto” (Hjelmslev, 1978, p. 174, tradução nossa).¹¹ Por sua vez, a *incoerência* caracteriza a ausência desse tipo de conexão.

De forma abstrata, o que está em jogo nessa oposição é o mesmo que é posto no contraste entre as tendências à união e à dispersão nos textos literários. De todo modo, como para Hjelmslev a base sobre a qual os sistemas linguísticos se constroem não é puramente lógica, mas sublógica, ou seja, compreendem relações lógicas (oposições contrárias e contraditórias) e relações pré-lógicas (oposições participativas),¹² a dimensão da intimidade comporta mais do que apenas uma “casa positiva” e uma “casa negativa”. São sobretudo esses desdobramentos entre os extremos que se mostram pertinentes em nosso paralelo com a literatura.

Nesse sentido, a *coerência* pode ser dividida em outros dois tipos de relação: a *inerência* e a *aderência*. A primeira ocorre “quando a distinção é a que há entre interioridade e exterioridade” (Hjelmslev, 1978, p. 174, tradução nossa).¹³ Já a segunda refere-se à distinção

¹⁰ “el grado de intimidad con el que los dos objetos se encuentran unidos.”

¹¹ “el hecho general de estar unido, mediante una conexión relativamente íntima, con otro objeto.”

¹² Enquanto nas relações lógicas um termo é oposto a outro termo tido como seu contrário (a : b) ou a todos os termos que são diferentes dele (a : b + c +...), nas relações pré-lógicas, opõe-se um termo intensivo a um termo extensivo, que incorpora não só os termos diferentes do intensivo, mas ele próprio (a : a + b + c +...).

¹³ “cuando la distinción es la que hay entre la interioridad y la exterioridad”

entre o contato ou não dos objetos em questão. Assim, a relação entre objetos pode ser analisada em uma escala que vai de um extremo em que os elementos estão intimamente unidos até outro extremo no qual a união entre os objetos é mínima. A incoerência estaria no menor grau de intimidade, enquanto a inerência seria o máximo da escala, com a aderência e a coerência assumindo graus intermediários.

Feita essa apresentação panorâmica dos quatro graus de intimidade, atentemo-nos um pouco mais em cada um deles. Tomemos emprestado, não apenas as definições clássicas do linguista dinamarquês, mas também os comentários feitos por Carmo Jr. em suas aplicações que, de uma forma ou de outra, sedimentam-se sobre a noção de intimidade dando-lhe maior aplicabilidade. Vale pontuar que, enquanto Hjelmslev encara a *coerência* com uma função comportando dois funtivos, a *inerência* e a *aderência*, Carmo Jr. suspende essa hierarquia e dispõe todas as categorias da intimidade em um mesmo nível hierárquico em gradação. Apesar de acreditarmos que a dinâmica entre classe e componente presente na proposta inicial do linguista dinamarquês é coerente e frutífera, adotamos o ponto de vista do semiótico brasileiro, uma vez que seus trabalhos nos fornecem mais critérios e elementos de distinção entre os graus. Fazemos essa opção, no entanto, conscientes da possibilidade e necessidade de explorar em discussões futuras a proposta de Hjelmslev.

Nesse sentido, antes de prosseguirmos, no entanto, é preciso ressaltar que não consideramos os graus de intimidade como fronteiras estanques e bem delimitadas; mais que *limites* vemos neles *limiares*. Na verdade, cremos que os quatro graus previstos pelo linguista dinamarquês devem ser entendidos como pontos de referência em um contínuo de intimidade no qual os textos podem ser construídos. Essa aposta em uma maior “fluidez” é reforçada, também, pelas obras que borram as fronteiras entre os gêneros, como é o caso, veremos, de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

2.1.1 Incoerência

Em seu estudo sobre o texto publicitário verbo-visual, Carmo Jr. (2009) argumenta que em textos sincréticos com reduzida intimidade entre as semióticas, ou seja, apresentando o grau da *incoerência*, “há uma *delimitação clara* entre o componente verbal e visual” (Carmo Jr., 2009, p. 177, grifos nossos). Os limites entre os objetos colocados em relação são postos de modo que os elementos “preservam sua integridade” e “não podem nunca se confundir” (Carmo Jr., 2009, p. 177). O que caracteriza a *incoerência* é a preservação da integridade e da identidade dos elementos, que apesar de estarem unidos por

uma relação minimamente íntima são separados por contornos bem delimitados. Pensando na literatura, esse tipo de relação é classicamente manifestada em obras nas quais as partes gozam de maior autonomia e a construção do discurso da totalidade é mais difusa ou interfere de maneira mais “sutil”, mais átona, na construção de sentido de cada uma das partes.

Coletâneas de contos são exemplares na produção da *incoerência* em relação à intimidade das partes. Os textos que as integram não necessitam produzir conexões muito específicas uns com os outros para justificar sua reunião. Assim os limites não são borrados, pois, além dos elementos gráficos e da dimensão do objeto-suporte que separam as partes (como a quebra de página e o destaque tipográfico da titulação), cada conto garante sua integridade significativa, possuindo seu título, sua autoria, por vezes epígrafes e dedicatórias e apresentado um aspecto fechado, autossuficiente, em relação aos sentidos produzidos por sua leitura.¹⁴

Ao mesmo tempo, há sempre um fio condutor unindo os textos de uma coletânea que pode ser dado explicitamente pela seleção do organizador, ou aos poucos construído pela apreciação do leitor; ambos instâncias enunciativas na constituição da obra e não entidades de carne e osso. Essa aproximação dos textos pode se dar, entre outros, pelo tema, como em *Contos de horror do século XX* (Manguel, 2005) ou *Sete narrativas góticas* (Blixen, 2018 [1934]), por uma função pragmática, como em *Contos essenciais de Machado de Assis* (Assis, 2019) ou a coleção “Para gostar de ler”, e mesmo por uma sanção de qualidade, com em *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Marconi, 2009).

Tomando essa última coletânea, o grau de *incoerência* se dá pela independência e autonomia dos textos reunidos, que não se confundem e possuem claros limites entre si, mas mantêm uma conexão criada pela união derivada de uma seleção e por estarem inscritos em um mesmo objeto-suporte. Além disso, nesse exemplo, os contos formariam entre si uma isotopia de presumida “qualidade” advinda de uma sanção e uma triagem pressupostas ao fazer do enunciador da coletânea. Outros ainda podem ser os temas que funcionam como fio condutor entres os textos a depender do critério utilizado na seleção, como os mais representativos textos de determinado autor ou narrativas proibidas da época tal... Além disso, a presença de diferentes enunciadores para cada uma das partes (autores) e para o todo (organizador) contribui, em algum nível, para esse efeito de sentido uma vez que distancia o projeto enunciativo das partes.

¹⁴ Nesse momento, pedimos ao leitor um pouco de paciência, pois esperamos que nossa análise dos contos de *Os dragões não conhecem o paraíso*, presente no Capítulo 3, esclareça um pouco mais esses aspectos que agora mencionamos sem maiores detalhes.

É importante lembrar que é uma tarefa difícil — quase impossível, será? — encontrar reuniões de textos literários que sejam completamente aleatórias. Se o processo de editoração já não indica um fio isotópico a conectar os textos reunidos, muito provavelmente o leitor procurará uma orientação comum, seja em questão de estilo ou de temática. Dessa forma, não acreditamos que se possa falar em uma “ausência” total de *intimidade*, mas apenas em um grau extremamente baixo. De outro modo, a *incoerência* representaria a não-relação entre dois objetos, de maneira que seria contra-intuitivo analisar o grau de intimidade entre eles; estar em relação pressupõe um mínimo de *intimidade*.

Além disso, o processo de seleção e reunião de textos em um conjunto é uma atividade significativa *per se*; é a produção de um enunciado que extrapola a enunciação particular de cada uma das partes da totalidade a ser formada. Os breves exemplos que citamos revelam como essa atividade presume, antes de tudo, uma *triagem* (Zilberberg, 2011) em um universo maior de textos possíveis de serem unidos por meio de um critério guiado pela intencionalidade discursiva da obra. Mafra (2019) aponta esse processo no álbum de canção como fruto de duas operações, seleção e sequenciamento, nas quais se deixam entrever o fazer do enunciador do disco. Dessa forma, a totalidade discursiva de uma coletânea veicula determinados valores, sejam eles, por exemplo, representativos de determinado autor ou estilo de época, ou mesmo valores didáticos e incitativos em relação à axiologia do enunciador global da obra.

Vale lembrar que os sentidos construídos pela totalidade de uma coletânea de contos extrapola a união dos sentidos produzidos por cada um dos contos. Esse excedente de sentido pode ser verificado nas possibilidades significativas que a colocação de diferentes textos em relação fornece. A sequencialização das partes é uma dentre essas propriedades. Além disso, um livro de contos não possui apenas os textos literários que reúne, mas também é composto por outros elementos como: título, capa, ficha catalográfica, epígrafes, prefácios, notas do editor, textos de apoio... cada um desses contribui para os sentidos que são geridos no interior da obra como um todo. O prefácio de *Paulicéia desvairada* (2019 [1922]), como demonstra Façanha (2023), desencadeia a leitura de um dos poemas do livro enquanto um soneto, mesmo que não apresente à primeira vista (ou numa leitura isolada) a versificação própria dessa forma clássica.

Até aqui, marcamos muito fortemente como na *incoerência* é necessário um mínimo de relação entre as partes e a totalidade; e como esta constitui um discurso que excede o daquelas. Por menor que seja a intimidade, a totalidade parece ter a possibilidade de influir, ainda que minimamente, no sentido das suas partes. Ao mesmo tempo, é nesse extremo da

escala da intimidade em que se encontram os livros nos quais a noção de totalidade não é tão clara ou pertinente à intencionalidade discursiva. Não é difícil achar obras compostas por uma seleção de diferentes textos, que podem ser de um mesmo autor ou não, em que o critério para a união dos textos não parece exercer muita relevância nem para o enunciador, nem para o enunciatário. Em *40 novelas de Luigi Pirandello* (Pirandello, 2008), por exemplo, o enunciador da coletânea não indica nenhuma razão para que a leitura dessas novelas deva se dar em conjunto ou mesmo explicita sua intencionalidade na formação de um todo.

2.1.2 Aderência

Em um ponto superior na escala de intimidade encontram-se as relações de *aderência*. Nessas o que está em jogo é o contato entre os objetos. Sobre esse grau, Carmo Jr. (2009, p. 178, grifos nossos) defende “que ao enunciador importa, acima de tudo, *criar uma unidade* plástica no texto que toque o enunciatário também sensivelmente” e que pode ser alcançada pela instauração de uma isotopia “que *cria uma ponte* entre as duas semióticas”. A apresentação do semioticista brasileiro faz menção a elementos próprios da linguagem sincrética, a produção de uma “unidade plástica” e a conexão entre “duas semióticas”, que possuem valor particular à esse tipo de texto. Por outro lado, subjacente a essas especificidades reside uma concepção mais ampla, abstrata do que caracterizaria a aderência. Se no grau anterior, a totalidade parecia ter uma relevância mais “tímida”, menos tônica, e de apreensão mais esparsa, salta aos olhos que agora ao enunciador interessa “explicitar” o todo, construindo conexões mais íntimas entre as partes, criando pontes entre semióticas, capítulos, episódio... e apresentando um discurso para a totalidade mais marcado, procura-se criar uma unidade plástica, verbal, rítmica, temática...¹⁵

Na literatura em prosa, a *aderência* pode ser verificada, por exemplo, em livros de contos no quais as partes continuam autônomas, podendo ser lidas individualmente sem grandes prejuízos para o sentido, mas estabelecem conexões mais explícitas, por exemplo, elos temático-figurativos e/ou constroem um discurso mais acentuado para a totalidade.

Partamos dessa última forma de construção da *aderência*, mas mantendo em vista a gradualidade perene a toda a escala de intimidade. Não é preciso ir muito além para que o sentido da totalidade ganhe um pouco mais de relevo. A divisão dos contos de *Final do jogo*

¹⁵ Interessante pontuar que nesse momento começam a se delinear as características dos dois polos das formas de organização de um texto composto por outros textos, segundo a proposta de Mafra (2019): o acento na autonomia discursiva das partes (faixas) em oposição ao acento no senso de unidade do todo (álbum).

(Cortázar, 2014 [1956]) em três seções que representam níveis distintos de “dificuldade” que vai do mais fácil (parte I) até o mais difícil (parte III), como é indicado na orelha do livro, explicita uma intencionalidade discursiva na escolha e na sequencialização das partes. O que ocorre então é a consolidação de um sentido para a totalidade que influi significativamente nas partes, uma vez que expectativas foram criadas no leitor, mesmo que os contos não compartilhem, por exemplo, atores, figuras espaciais ou temas.

Se operarmos um incremento a mais na escala da intimidade, poderíamos encontrar obras de *aderência* ainda um tanto átonas, como *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, em que o sequenciamento divide os contos em duas seções (“o mofo” e “os morangos”) seguidas de um conto homônimo ao livro. Se essa organização cria um unidade para a totalidade e até mesmo um percurso que parte de um conjunto de contos mais eufóricos para um conjunto mais disfórico, terminando em uma união dos dois, há também relações entre partes; as pontes de que fala Carmo Jr. Esse é o caso, por exemplo, dos contos “O dia em que Urano entrou em Escorpião” e “O dia que Júpiter encontrou Saturno”, cujos títulos já desencadeiam uma isotopia figurativa que conecta os dois textos e que, junto da disposição dos contos em seções opostas, pode impulsionar a apreensão de relações nos níveis mais profundos da significação.

Outra estratégia que contribui para a construção desse grau de intimidade é o compartilhamento de um mesmo espaço pelas diferentes narrativas contidas no livro. É comum encontrar livros de contos que são verdadeiras homenagens ou análises de países, cidades ou bairros, buscando muitas vezes produzir um discurso representativo dos valores que circulam nesses espaços. É o que ocorre, por exemplo, com São Paulo em *Brás, Bexiga e Barra Funda* (Machado, 2014 [1927]) e com Dublin em *Dublinenses* (Joyce, 2018, [1914]).

Essa estratégia pode ser recrudescida, produzindo uma *aderência* ainda mais tônica, já mais próxima da *coerência*. Esse parece ser o caso de *O vilarejo* (Montes, 2015), como a resenha disponibilizada nos sites do autor e da editora aponta:

Em 1589, o padre e demonologista Peter Binsfeld fez a ligação de cada um dos pecados capitais a um demônio, supostamente responsável por invocar o mal nas pessoas. É a partir daí que Raphael Montes cria sete histórias situadas em um vilarejo isolado, apresentando a lenta degradação dos moradores do lugar, e pouco a pouco o próprio vilarejo vai sendo dizimado, maculado pela neve e pela fome. *As histórias podem ser lidas em qualquer ordem, sem prejuízo de sua compreensão, mas se relacionam de maneira complexa, de modo que ao término da leitura as narrativas convergem para uma única e surpreendente conclusão* (Montes, 2019, grifos nossos).

Nesse exemplo, apesar de as partes aparentemente manterem sua autonomia discursiva, a construção de um discurso único é bem marcada pelas relações entre elas. Algumas estratégias discursivas, como a figuratividade em comum (o cenário do vilarejo) e a isotopia temática dos pecados, juntamente com a formação de uma *única* “conclusão surpreendente” para a união das histórias parecem colaborar para esse efeito. Além disso, o enunciador do livro lança mão de uma estratégia enunciativa ao simular uma enunciação enunciada, na qual todas as histórias teriam chegado a ele em três cadernos manuscritos em uma língua estrangeira comprados em um sebo. Teria cabido então a ele traduzir e organizar as histórias em uma sequência, mesmo que ele admita que possam ser lidas em qualquer ordem. Essa estratégia realça o sentido de unidade do discurso da totalidade.

2.1.3 Coerência

A *coerência* é apontada por Carmo Jr. como proporcionadora de uma relação mais íntima entre as semióticas “a ponto de criar uma *zona de intersecção* na qual, a rigor, *não se sabe exatamente onde termina o verbal e começa o plástico*” (Carmo Jr., 2009, p. 179, grifos nossos). Ao que tudo indica, nesse grau de intimidade a autonomia discursiva das partes parece ser atenuada, se não “colocada em xeque”, afinal elas chegam a se interpenetrar e confundir.

A prosa literária em torno desse grau de intimidade tende a se constituir de textos em que determinados elementos, como atores do nível discursivo, são compartilhados pelas partes, de modo que não se distingue claramente o seu pertencimento a uma ou outra parte. É o que acontece, por exemplo, em *Vidas secas* (Ramos, 1986 [1938]), classicamente chamado de romance desmontável, em que, apesar de seus capítulos poderem ser lidos isoladamente como contos, todos eles compartilham um mesmo universo figurativo (atores e construções espaço-temporais). A intersecção das partes se dá também pelas consequências de acontecimentos de um capítulo que reverberam e se deixam perceber em outro capítulo. Os acontecimentos do capítulo “Cadeia”, terceiro na ordem impressa no livro, por exemplo, são retomados como lembrança na décima primeira seção, “O soldado amarelo”, em que ao se deparar com um soldado, Fabiano, o protagonista, tem um estado passional deflagrado pela lembrança da violência e do cárcere que sofreu no terceiro capítulo. Junto a isso, a ordenação dos capítulos parece sugerir uma narrativa de base que perpassa todas as partes e compõe a totalidade da obra.

Outro exemplo é *Os trabalhos de Hércules* (1979 [1947]), livro detetivesco escrito por Agatha Christie com doze contos investigativos protagonizados por seu mais célebre investigador: Hercule Poirot. Não apenas por compartilharem um mesmo universo figurativo, os limites entre as partes são borrados em prol de uma intimidade maior também pela relação que se estabelece entre os contos e o prefácio. Nesse caso, o que abre o livro não é um comentário do autor sobre a escrita da obra ou a publicação da edição em questão, mas um episódio narrativo dentro do mesmo universo construído pelos contos. No prefácio, um conhecido de Poirot põe em questão a escolha do nome de batismo do detetive, posto que, Hercule não possuiria nada em comum com o semideus mitológico. Essa implicação lança o mote para os contos que compõem o livro: Poirot vai em busca de solucionar casos que correspondam aos doze trabalhos do herói grego. Assim, os contos são nomeados e ordenados seguindo os clássicos trabalhos de Hércules: “O Leão da Neméia”, “A Hidra de Lerna”, “A Corça da Arcádia”... com casos que fazem referências aos feitos do filho de Zeus indicados nos títulos.

Além disso, quando Carmo Jr. (2007) fala em *zonas de intersecção* e da *falta de limites claros*, ele põe em relevo a dificuldade de separar as partes umas das outras, ou seja, quanto mais o texto avança na escala da intimidade, não só cria uma identidade maior para a totalidade, intensificando seus impactos sobre as partes, como também coloca cada vez mais em xeque a independência das partes.

Na *coerência*, as partes começam a necessitar de outras partes e/ou da totalidade para a formação de determinados sentidos. Isso pode ser verificado em romances, mesmo nos ditos “fragmentados” ou nos que as partes não possuem ordenação rígida, já que, apesar de não encontrarem uma elevadíssima correspondência figurativa e um claro encadeamento narrativo — em outras palavras, não seguirem uma mesma narrativa com os mesmos atores — seus capítulos dificilmente seriam publicados de maneira independente, pois não são interpretados pelos leitores como completos ou com um sentido fechado, autossuficiente.

Ainda no intervalo entre *aderência* e *coerência* é possível vislumbrar uma diversidade de textos em diferentes graus de intimidade. Entre as estratégias que podem contribuir para essas construções, destacamos a ordenação sintagmática das partes que compõem o texto, questão de que trataremos melhor na terceira seção deste capítulo.

Em certas obras, mesmo que as partes apresentem-se como independentes, a ordem estabelecida pelo enunciador é relevante ou produtora de sentidos. Um exemplo é o romance *2666* do escritor chileno Roberto Bolaño no qual a epígrafe de Baudelaire, que inicia o livro, “Um oásis de horror em meio a um deserto de tédio” (2010, p. 7), parece atuar como

um desencadeador de isotopia que encontra coro na ordem dos capítulos. Se as partes inicial e final desenvolvem-se em torno de temas ligados à intelectualidade, à crítica de arte e à literatura, o “deserto de tédio”, as demais partes — que se encontram cercadas pelas outras duas — versam sobre crimes que ocorrem em uma mesma cidade, o “oásis de horror”. Essa distribuição é capaz de produzir uma orientação de leitura que converge para um maior grau de intimidade das partes em função da totalidade.

2.1.4 Inerência

Avançando mais na escala da intimidade, em algum lugar entre a *coerência* e a *inerência*, em que “o que está em jogo é a interioridade da relação” (Carmo Jr., 2007, p. 175), uma estratégia que desponta é a enunciação enunciada, sobretudo a utilização de simulacros narrativos para o encaixe de contos, por exemplo, na narração de uma instância enunciativa superior.

É o que acontece em obras consagradas por essa construção, como *As mil e uma noites*, em que a história de sobrevivência de Sherazade está presa ao seu papel de narradora dos relatos que dividem e costuram o livro. Para escapar da morte certa ao fim da noite, a rainha conta histórias interrompendo-as em seu clímax para que sejam continuadas na noite seguinte, garantido mais um dia de vida. Assim, os contos narrados por Sherazade, apesar de apresentarem independência, são inseridos dentro de uma narrativa maior como enunciados enunciados e intercalados intimamente por essa instância narrativa superior.

Podemos lembrar ainda de *As cidades invisíveis* (Calvino, 1990), em que as descrições das cidades feitas por Marco Polo ao Khan são entrecortadas por breves passagens do diálogo entre eles. Mesmo que seja quantitativamente pouca a presença dessa instância da enunciação (a conversa) e que ela não deixe marcas enunciativas nas descrições (debreagens enunciativas, como vocativos e interpolações), outras estratégias contribuem para a elevação do grau de intimidade, como a organização e ordenação das partes. Separar as seis partes maiores em que as descrições, intituladas sempre como “As cidades” e algum outro elemento ou “As cidades” e algum qualificante, são margeadas por partes correspondentes aos diálogos, intituladas simplesmente como “.....”, possui efeitos significativos e chama atenção para a enunciação da totalidade. O mesmo pode ser dito da repetição de títulos entre as partes, criando conexões entre elas, e da organização das mesmas, podendo criar progressões e ritmos temáticos, por exemplo.

Por sua vez, outras obras podem apresentar uma quantidade maior da primeira instância enunciativa em que as partes “independentes” estão contidas. Diferente dos exemplos anteriores, em certos livros a narrativa dessa instância enunciativa é mais bem desenvolvida e desdobrada. Em *Assombro* (Palahniuk, 2016 [2005]), acompanhamos dezoito escritores que saem em um retiro e para além da narração do que ocorre no evento, temos acesso aos poemas e contos escritos e lidos pelos personagens.

Indo mais além em direção a *inerência*, encontra-se o *Atlas de nuvens*, do escritor britânico David Mitchell (2016 [2004]). O livro constrói seis histórias relativamente independentes marcadas por estilos de escrita distintos que reverberam na expressão linguística. As partes são escritas em variantes diacrônicas e gêneros textuais diferentes (diários, cartas, romance policial, entrevista...). No entanto, as partes compartilham construções discursivas em comum (atores, figuras e temas) e constroem uma narrativa subjacente ao conjunto.

Além disso, o enunciador do romance utiliza estratégias textuais que diminuem a possibilidade de leitura isolada de uma das partes, como o encaixamento consecutivo de uma parte na outra. As partes são interrompidas na metade pelo início da parte seguinte. Aos moldes de um boneca matriosca, a primeira história, “O diário de viagem ao pacífico de Adam Ewing”, é interpelada pela segunda história, “Cartas de Zedelghem” e assim por diante até o final da sexta parte que é seguido pelo restante da quinta parte. Esse encadeamento inverso segue da sexta história até chegar ao final da primeira.

Se essa organização por encaixamento consegue produzir um efeito de interioridade de uma parte em outra no plano da expressão, na dimensão do conteúdo esse efeito é construído pelo encadeamento de enunciações enunciadas que simulam a existência da parte anterior como figura no enunciado seguinte. Dessa forma, o protagonista de “Cartas de Zedelghem” (parte 2), em determinado momento da narrativa, lê o texto que o enunciatário do livro leu anteriormente, “O diário de viagem ao pacífico de Adam Ewing” (parte 1). Até a síncope pela qual o enunciatário passa no final abrupto da primeira parte — a parte termina no meio de uma frase, “Lendo a anotação de 15 de outubro, dia em que conheci Rafael,” (Mitchell, 2016 [2004], p. 46) —, é reproduzida na leitura feita pelo personagem da segunda parte: “Para minha profunda irritação, o texto termina no meio de uma frase, cerca de quarenta páginas depois, no lugar onde a encadernação soltou-se.” (Mitchell, 2016 [2004], p. 71).

Enfim, o maior grau de intimidade, a *inerência*, é caracterizado pela interioridade de um objeto em relação a outro, de modo que Carmo Jr. (2009, p. 180) fala em “superposição

de elementos”. Acreditamos que na nossa reflexão cabe pensar que esse grau pode ser encontrado na maioria dos romances “mais tradicionais”, que são segmentados em capítulos e contam com uma narrativa linear. Nesses casos, as partes estão dispostas em uma ordem específica e seus capítulos não gozam de independência ou autonomia, ou seja, só constroem “plenamente” seu sentido quando tomadas como interiores a uma totalidade fechada. Como comentamos anteriormente, é comum encontrar nesse tipo de texto estratégias de criação de expectativas ao fim de uma parte que só serão resolvidas nas partes seguintes, ou mesmo ao final do livro.

Nos romances policiais, por exemplo, os capítulos estão intimamente conectados pelas sínopes que só encontram solução nos capítulos seguintes. Nesses casos, todas as partes são necessárias para compreensão umas das outras e do sentido da obra como um todo. A recapitulação das pistas encontradas pelo investigador no decorrer dos capítulos é quase uma figura metafórica dessa necessidade íntima entre as partes. Dessa forma, a questão da interioridade não é apenas de uma parte em relação à outra, mas das partes em relação ao livro como um todo.

2.1.5 Graus paroxísticos

É possível ainda vislumbrar que os graus limite dessa escala (*incoerência* e *inerência*) podem ser levados ao paroxismo. O extremo máximo da intimidade pode ser encontrado em romances que, apesar da grande extensão, não possuem capítulos ou qualquer outra segmentação maior que parágrafos marcada na expressão. Esse é o caso de romances do modernismo brasileiro como *Grande sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (2019 [1956]), e *Água viva*, de Clarice Lispector (2019 [1973]), mas também é uma estratégia presente desde o surgimento do gênero romance no século XVIII, como o clássico inglês *Moll Flanders*, de Daniel Defoe (2014 [1722]).

Entendemos que no plano do conteúdo é possível a divisão de textos como esses em partes, seja pelo ritmo, por enunciações enunciadas ou por estratégias discursivas (construções espaço-temporais e temático-figurativas) — é o que demonstra Zerbinatti (2011) em sua dissertação ao analisar o ritmo em *Catatau* (Leminski, 2010). No entanto, parece-nos que esses livros apresentam-se, em seus projetos enunciativos, como uma totalidade única e indivisível. No romance de Guimarães Rosa, por exemplo, esse elevado grau de intimidade parece ser uma estratégia que contribui para a simulação de uma enunciação única do texto, como uma história sendo contada oralmente em uma única noite.

Por sua vez, no extremo mínimo da intimidade, visualizamos inicialmente as relações entre textos independentes que não são partes de um mesmo enunciado, nem estão inscritos em um mesmo objeto-suporte, mas de alguma forma mantêm uma conexão intertextual capaz de criar um todo. As localizações fictícias criadas por alguns autores que passam a ser cenário de mais de um de seus textos, como é o caso da Macondo de Gabriel Garcia Marques, a cidade dos seus romances *A revoada (o enterro do diabo)* (2019 [1955]) e *Cem anos de solidão* (2017 [1967]), do vilarejo Yoknapatawpha, no qual se passa boa parte da obra de William Faulkner,¹⁶ e da terra de Nárnia, em que se passam os romances de *As crônicas de Nárnia* (Lewis, 2009), são exemplos desse paroxismo.

O compartilhamento de atores também é outro exemplo de estratégia capaz de criar esse tipo de conjunto de textos. Aqui não podemos deixar de lembrar da clássica empreitada de Balzac na tentativa de um registro realista de sua sociedade em um conjunto de romances e novelas que compõem a *Comédia humana*,¹⁷ em que todos os livros possuem pelo menos um personagem de outro texto do conjunto. Também é o que ocorre com a série de textos escritos e publicados isoladamente por J. D. Salinger sobre os integrantes de um mesmo núcleo familiar.¹⁸ Esses contos e novelas formam uma espécie de todo que não raramente é chamado de “a saga da família Glass”. É também o que ocorre na criação de universos ficcionais e compartilhados, como o universo de Harry Potter ou de Tolkien. Nesses casos, existem mesmo contos e livros em que nem aparecem os personagens da saga principal, mas continuam seguindo a lógica daquele universo.

Por outro lado, compreendemos também que o que está em jogo nesse “paroxismo” já não diz mais respeito à dimensão do texto enunciado, a qual vínhamos abordando em todos os outros graus até aqui, mas sim à do objeto-suporte. Conceitualmente, aquilo que nos parece definir o extremo mínimo da intimidade são conexões tão atenuadas entre dois textos que a relação entre eles se encontra no limite de não ser identificada. É claro que, em alguma medida, textos impressos em livros diferentes correm um maior risco, na dimensão prática da leitura, de não serem conectados pelo leitor, que pode não ter acesso aos dois objetos-suportes, por exemplo. No entanto, superada a barreira prática imposta pelos suportes, as conexões produzidas na dimensão do texto-enunciado podem ter um grau de

¹⁶ Entre eles *Sartoris* (Faulkner, 2010 [1929]), *O som e a fúria* (Faulkner, 2004 [1929]) e *Absalão, Absalão* (Faulkner, 2014 [1936]).

¹⁷ No Brasil, a *Comédia* está reunida em uma coleção de dez volumes publicada pela editora Globo com o primeiro volume publicado em 2012: *A comédia humana: estudos de costumes* (Balzac, 2012).

¹⁸ Os integrantes da família Glass aparecem por exemplo nos contos “Um dia ideal para os peixes-banana”, “Lá no bote” e “O tio novo em Connecticut” presentes em *Nove histórias* (Salinger, 2019a [1953]) e nos livros *Franny & Zooey* (Salinger, 2019b [1961]) e *Erguei bem alto a viga, carpinteiros & Seymour: uma introdução* (Salinger, 2020 [1955]).

intimidade mais elevado. Nesse sentido, talvez seja mais preciso e coerente encarar como paroxismo mínimo da intimidade propostas literárias que busquem mesmo gerar um efeito de estranhamento e/ou desconexão entre suas partes. Sem querer resolver essa questão em definitivo, expomos até onde nossa reflexão pode chegar neste momento, na esperança e consciência da necessidade que essa discussão continue em outras oportunidades.

2.2 A composição

O segundo aspecto, em relação à formação de um texto por um conjunto de outros textos, que elegemos como alvo de nossas reflexões é a *composição*, mais precisamente a organização mereológica das partes no interior desse texto. Como comentamos anteriormente, a questão mereológica não é desconhecida da semiótica, sendo tratada durante seus anos de formação, mesmo que apenas com pontuais investidas. Por outro lado, uma proposta de descrição mais detalhada das diferentes possibilidades de combinações e relações mereológicas foi organizada por Bordron (1991) e aplicada ao texto literário por Fontanille (1999).

Em *Sémiotique et littérature*, Fontanille (1999, p. 15) defende que a noção de isotopia, que deveria dar conta da dimensão mereológica dos textos, da composição de suas partes em diferentes totalidades, precisa ser “completada”, uma vez que aponta apenas um modo de organização mereológica, aquele em que todas as partes devem ter algo em comum para formar um todo. Aludindo ao leque de organizações mereológicas possíveis estudadas por Bordron (1991), o autor propõe que as totalidades podem ser construídas seguindo três formas: *séries*, *aglomerados* e *famílias*.¹⁹

Nas *séries*, a unidade é proporcionada por todas as partes. Cada uma e todas as partes possuem uma mesma propriedade em comum. As partes podem compartilhar um mesmo tipo de subparte, como um conjunto de livros que contenham epígrafes ou o mesmo protagonista. Outra possibilidade é que todos os elementos dessa totalidade sejam de um mesmo gênero, por exemplo, uma seção de romances epistolares na organização de uma estante de livros. De uma forma ou de outra, em uma série, determinada propriedade será repetida em todas as partes do texto. Para Fontanille (1999), esse tipo de totalidade se aproxima do sentido clássico de isotopia, por ser construída, por exemplo, por anáforas ou repetições fonéticas (aliterações e assonâncias). O autor ainda reforça:

¹⁹ Fontanille (1999) não chega a limitar as possibilidades de formação de totalidades a essas três formas, mas as indica como apresentando os contrastes mais importantes.

Nesse caso, apenas as propriedades comuns às partes compreendidas entram em jogo e só podem ser percebidas em contiguidade, ou por uma aproximação à distância, e graças a sua sucessão (cf. a anáfora); se caracterizam então pela permanência de uma identidade apesar da mudança de lugar e de ambiente (Fontanille, 1999, p. 20, tradução nossa).²⁰

Na literatura em prosa, essa forma de totalidade parece ser construída, por exemplo, pela repetição de elementos figurativos e temáticos entre capítulos de um romance. A série também está presente em livros de contos que constroem uma forte identidade entre as partes, por meio de estratégias como a repetição do mesmo protagonista em todas as narrativas, como é o caso de *As coisas* (Carvalho, 2020) ou de *O vampiro de Curitiba* (Trevisan, 2017). Essa forma de totalidade pode ser construída também pelo compartilhamento de um mesmo tema por todas as partes, como em *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 2018). Além disso, uma propriedade genérica pode construir uma *série*, como comumente ocorre em coletâneas de contos de um mesmo tipo: de horror, fantásticos, românticos...

É interessante pontuar que, mesmo em uma análise sumária, como essa que fizemos, é possível perceber que esses diferentes exemplos de séries possuem diferentes graus de intimidade. Esse fator é mais que aponta em direção a distinção da composição e da intimidade como categorias diferentes, mesmo que a segunda possa intervir na realização da primeira. Os tipos de composição mereológica descrevem os tipos de relações, ou seja, referem-se a uma apreensão mais descritiva — mais greimasiana (?) — já os graus de intimidade descrevem o quão enlaçadas, o quão apertados estão os nós, fala da gradação da aproximação, ou seja, adotam um ponto de vista mais tensivo — zilberberguiano (?).²¹

Por sua vez, nos *aglomerados*, a unidade é proporcionada por uma só parte: uma única parte diferente das outras está conectada a todas as partes, como um rio que conecta os bairros de uma cidade. Fontanille (1999) oferece como exemplo as progressões temáticas em que “a mesma sequência, ou a mesma figura repetida, serve de tema a toda uma série de predicados diferentes: esses predicados formam então um todo porque se encontram ligados entre si por uma parte diferente e conexas (Fontanille, 1999, p. 20, tradução nossa).²² Para o

²⁰ “Dans ce cas, seules les propriétés communes aux parties concernées sont en cause, et elles ne peuvent être perçues qu’en contiguïté, ou par un rapprochement à distance, et grâce à leur succession (cf. l’anaphore) elles se caractérisent donc par la permanence ; une identité malgré le changement de place et environnement.”

²¹ Não à toa é Jacques Fontanille que incorpora a composição mereológica a sua construção teórica, denunciando, mais uma vez, o privilégio que ele garante á extensidade, em oposição à centralidade da intensidade no pensamento tensivo de Claude Zilberberg.

²² “la même séquence, ou la même figure répétée, sert de thème pour toute une suite de prédicats différents: ces prédicats forment alors un tout, parce qu’ils sont liés entre eux par une partie différente et connexe.”

autor, essa forma também corresponde à presença constante de um esquema subjacente único que conecta as partes estranhas umas nas outras.

Parece-nos um tanto complicada a apreensão da diferença entre *séries* e *aglomerados* na proposta de Fontanille. Ao afirmar que nestes a unidade é garantida apenas por uma parte, o semiótico dá a entender que essa parte possui o mesmo “estatuto” das demais, mas não é o que seus exemplos confirmam. Quando falamos em partes com mesmo estatuto queremos aludir a partes de uma mesma “categoria”,²³ por exemplo, um único capítulo de um livro que sirva de elo para os demais capítulos, ou um conto que ligue todos os outros contos da coletânea, papel muitas vezes atribuído ao conto homônimo ao livro.

No entanto, os exemplos fornecidos em *Sémiotique et littérature* parecem apontar também para totalidades em que a parte garantidora da união possui um estatuto diferente das partes que conecta. Esse é o caso de uma figura que se faz presente em um conjunto de predicados, como ele exemplifica. No âmbito da literatura em prosa, poderíamos pensar no caso de uma localidade comum às diferentes narrativas independentes de uma obra, como acontece com o vilarejo que é cenário para todos contos do livro do escritor brasileiro Raphael Montes (2015).

Essa é também a lógica de funcionamento das séries e a distinção entre os dois tipos de composição se dilui. Nesse sentido, propomos estabelecer uma divisão de níveis entre o elemento organizador das séries e o dos aglomerados. No primeiro caso, o elemento ou traço organizador é integrante das partes e está, portanto, em um nível inferior de análise. Será assim um traço isotópico, um ator comum, um espaço figurativo, um tema... No segundo caso, o elemento organizador pertence ao mesmo plano discursivo das partes que ele aglomera: um conto em um livro de contos, por exemplo.

Por fim, nas *famílias*, a unidade é proporcionada por grupos de partes. Cada parte tem algo em comum com outras partes, em geral com as mais próximas, mas não com todas as partes. Uma paisagem formaria uma família, à medida que todos os seus elementos conectam-se com um ou mais elementos, mas alguns elementos não se conectam uns com os outros. O que parece ocorrer nesse caso é que, na verdade, independentemente do tipo de totalidade, nenhuma das partes pode ser privada de possuir relação com pelo menos mais uma outra parte.

De maneira mais precisa, a família “descreve a colocação em rede, por meio de relações locais, todas diferentes umas das outras, entre partes tomadas pelo menos duas a duas, e que, apesar de tudo, conferem ao todo uma identidade reconhecível” (Fontanille,

²³ Talvez devêssemos falar em componentes de um mesmo nível de análise.

1999, p. 21, tradução nossa).²⁴ Na literatura em prosa, um exemplo típico parece ser a organização dos capítulos ou contos de um livro em partes maiores. Em *Final do jogo* (Cortázar, 2014), como falamos, os contos são separados em três partes (Partes I, II e III) que se distinguem por uma “dificuldade”²⁵ crescente entre elas; a “dificuldade pequena” organiza os contos da primeira parte em uma família e assim por diante. *Morangos mofados* (Abreu, 2018) é outro exemplo da utilização dessa estratégia, ao construir uma família de contos na seção “mofo” e uma outra família na sessão “morangos”.

Sobre as totalidades é ainda possível discernir diversos aspectos que diferenciam umas das outras. Fontanille apresenta alguns deles:

A cada um desses três tipos corresponde, para o leitor, um tipo de apreensão enunciativa, que compreende diferentes estratégias, ou mesmo diferentes racionalidades; alguns tipos permitem inferências regulares (séries), outros não (famílias); alguns lançamentos exigirão uma previsão e induzirão uma espera (aglomerados e séries), outros, uma releitura (famílias); alguns impõem um ponto de vista global (aglomerados), outros toleram (séries) ou mesmo impõem (famílias) pontos de vista localizados.²⁶ (1999, p. 21, tradução nossa)

Essas características parecem ocorrer justamente por meio de uma integração ascendente das características do texto-enunciado (as formas de totalidade, como estratégias textuais) à prática de leitura (uma leitura que busca por inferências ou uma que necessita releitura de partes anteriores, por exemplo) que serão tópicos discutidos no Capítulo 3.

2.3 A sequência

No início deste capítulo, mencionamos que os estudos literários parecem indicar uma oposição na construção dos textos literários entre uma união *estável* em oposição a uma dispersão *dinâmica*. Vimos até aqui refletindo, sobretudo, sobre diferentes formas de construir a totalidade textual — por séries, aglomerados e famílias -, bem como as gradações de aproximação entre as partes — das mais coesas até as mais dispersivas. Conforme observamos as partes com mais detalhes, nossa escolha lexical (estável/dinâmica) pode ganhar outros contornos para além da proximidade entre as partes. Outra propriedade

²⁴ “décrit la mise en réseau, grâce à des relations locales, toutes différentes les unes des autres, entre des parties prises au moins deux à deux, et qui procurent malgré tout à l’ensemble une identité reconnaissable.”

²⁵ Cf. a orelha de *Final do jogo* (Cortázar, 2014).

²⁶ “A chacun de ces trois types correspond, pour le lecteur, un type de saisie énonciative, comportant des stratégies, voire des rationalités différentes; certains types autorisent des inférences régulières (les séries), d’autres pas (les familles); certaines saisies nécessiteront une prévision et induiront une attente (agglomérats et séries), d’autres, une rétrolecture (familles); certaines imposent un point de vue global (agglomérats), d’autres tolèrent (séries) voire imposent (familles) des points de vue localisés.”

envolvida na construção da união de um todo textual é a sua abertura ou fechamento a uma participação mais ativa do enunciatário no desenho final da obra.

Essa variação na agentividade do leitor na construção dos textos parece ser captada por outras oposições desenvolvidas no ensaio de Bylaardt (2014, p. 100-101). Pares como “objeto de arte/obra acabada vs. processo/performance/happening”, “distância vs. participação”, “criação/totalização vs. descrição/desconstrução” ressaltam a possibilidade de obras apresentarem-se como construídas e finalizadas pelo autor sem a possibilidade de interferências por parte do leitor, em oposição a obras que, ao apresentarem-se de algum modo “incompletas”, demandam uma participação mais ativa do enunciatário.

É grande a quantidade de estratégias textuais das quais o enunciador pode lançar mão para convencer seu leitor de que este tem maior ou menor poder sobre o texto que está lendo. Optamos por comentar, mesmo que *en passant*, sobre uma dessas estratégias, pois acreditamos que ela atua também na concepção de uma união maior ou menor para a totalidade textual.

Uma forma de iniciar a reflexão sobre a relativa rigidez na organização sintagmática linear das partes é lembrar que a atualização dos valores semio-narrativos pelas estruturas discursivas não ocorre “avulsamente”. As figuras e os temas não estão dispostos de modo autônomo no discurso, como aparentam estar em suas cristalizações artificiais dos dicionários. A discursivização se constrói *progressivamente* no decorrer do texto. Os processos de figurativização e tematização não são operações, como aponta Bertrand (2003), apenas paradigmáticas, mas também sintagmáticas. Em outras palavras, por mais que os temas e as figuras estejam registrados virtualmente no sistema, sua convocação ao discurso se dá em um encadeamento que conforme vai progredindo convoca ou atenua possibilidades de sentido inscritas nos lexemas ou outras manifestações figurativas, em um contínuo processo de atualização. Assim, as isotopias, caracterizadas pela iteração de determinado traço, se fundam, não apenas na permanência, como também na transformação dos elementos da significação. Segundo Bertrand, essa dupla capacidade se dá, pois a questão da isotopia:

assegura a repetição, pela recorrência, dos elementos semânticos que se repetem de uma frase à outra, garantindo a continuidade figurativa e temática do texto [...]. Provê também a progressão, ou seja, o aporte de informações novas por sobre o fundo de continuidade ao longo dos enunciados, quando os traços semânticos são selecionados, assumidos e desenvolvidos na alternância e encadeamento dos “temas” e “comentários” (Bertrand, 2003, p. 187).

Esse caráter progressivo das construções isotópicas leva em conta não significações “lexicais” isoladas, mas o desenvolvimento textual. Bertrand (2003, p. 171) resume bem esse ponto de vista indicando que nessa perspectiva “é o global que determina o local, o geral que determina o particular”, ou seja, a totalidade influi no sentido das partes. Esse posicionamento garante ainda maior destaque à leitura enquanto processo na produção de sentido, uma vez que cabe ao leitor agenciar as possibilidades de combinação sêmica que ora são abertas, ora fechadas, pelos novos elementos inseridos na cadeia sintagmática. O processo é tanto prospectivo quanto retrospectivo: o leitor vai antecipando possibilidades combinatórias, que o texto vai confirmando ou não, por vezes surpreendendo o leitor, quanto retrospectiva, pois reorganiza a conta que o leitor fez até então.

Pensar a isotopia dessa forma é lançar luz sobre a importância da ordenação dos elementos. No entanto, essa dinâmica aparenta não se restringir localmente, mas permear toda a semiose. A atualização processual dos sentidos que ocorre no decorrer da sintagmatização das figuras, se estende para além do colocar — ou talvez, mais precisamente, do ler — lexema após lexema; alcança também as maiores extensões do discurso. A sucessão de parágrafos, de capítulos, de contos e até mesmo de livros — para ficarmos apenas em exemplos típicos do verbal — compõe a semiose. Um novo parágrafo, capítulo, conto ou outra parte qualquer de um livro, não apenas adiciona novos sentidos, mas pode modificar os sentidos construídos em parágrafos, capítulos, contos... que o precederam.

Tomemos um exemplo de como essa questão pode reverberar nas grandes unidades textuais. A leitura dos contos do livro *Dicionário de línguas imaginárias* (Amaral, 2017) segundo a ordem proposta pelo autor pode gerar sentidos diferentes de uma leitura em outra ordem. O conto que abre o livro, “Uok phlau”, em uma leitura até então isolada dos contos seguintes, constrói um estatuto de verdade interna. Esse efeito de verossimilhança é, no decorrer do livro, questionado por uma isotopia da mentira desencadeada pela leitura de um conto posterior, “Esquecendo Valdés”. A primeira narrativa apresenta a experiência de um linguista chamado Valdés estudando a língua de uma comunidade nativa da América. O outro conto narra a história de dois jovens estudantes universitários que inventam um falso linguista, Valdés, que estudou uma língua imaginária e assim enganam a comunidade acadêmica. Se o leitor opta por não seguir a ordem proposta na publicação e lê “Esquecendo Valdés” antes de “Uok phlau”, o sentido de realidade tenderá a não ser construído no conto que abre a coletânea, que seria lido desde o início sob a égide da mentira.

Se essa alternância de sentidos é largamente possibilitada em *Dicionário de línguas imaginárias* devido ao fato de ser uma reunião de contos, outros gêneros tendem a

dificultar essa liberdade na sequência de leitura. Os romances detetivescos, já mencionados por nós, são um exemplo de gênero que tradicionalmente apresenta pouca ou nenhuma possibilidade de alteração da ordem dos capítulos por parte do leitor.

Claro que, em alguma medida, o leitor ainda detém arbítrio para explorar o objeto literário em suas mãos, podendo mesmo abrir o volume em um capítulo aleatório e empreender sua leitura. Mas também é verdade que obras desse tipo costumam apostar em um encadeamento narrativo mais rígido, com apresentação do motivo da narrativa e ambientação dos atores nas partes iniciais do livro, seguidas de um desenrolar de transformações narrativas imbricadas que desaguam em algum efeito de conclusão ao final do texto, costumeiramente uma cifra tensiva de impacto.

O leitor que porventura opta por “desobedecer” a ordem apresentada pelo enunciador, corre o risco de “sentir-se perdido” por ter pulado os capítulos de apresentação, ou mesmo de afetar certos fluxos de intensidade presentes no cálculo de gerenciamento de tensões e expectativas feito pelo enunciador durante a disposição das partes na totalidade. A leitura de um capítulo final antes de um inicial pode, por exemplo, desmanchar o arco tensivo (Mancini, 2020) proposto no projeto enunciativo, ao revelar de saída a reviravolta que ao final do livro deveria vir carregada com uma célula de impacto. Não à toa, muitos leitores evitam os *spoilers*; informações sobre as partes seguintes do texto.

De maneira geral, essa dinâmica é reproduzida na maioria dos romances, uma vez que costumam possuir um forte encadeamento temporal e causal entre as partes. Por sua vez, um elevado grau de rigidez do encadeamento das partes não é exclusivo dos romances, podendo estar presente também em outros gêneros, como observamos no *Dicionário de línguas imaginárias*. Se os contos do volume de Amaral (2017), demonstram como a ordenação das partes influencia localmente o sentido de uma delas, é preciso ter em mente que essa influência pode ocorrer no sentido contrário. A sequência pode influir também no sentido da totalidade, como vimos, de algum modo, em *Final do jogo* (Cortázar, 2014) e seu crescendo de dificuldade. Outro exemplo — talvez ainda mais contundente — nos é oferecido por Carone (1998) em pós-fácio à sua tradução do livro de contos de Kafka *Um artista da fome*:

A sequência das peças foi cuidadosamente calculada como era hábito do autor em relação aos livros que publicou em vida [...]. O volume que era magro, mas poderoso abre com o conto mais curto (“Primeira dor”) e termina com o mais longo (“Josefina”). A forma do conteúdo é fechada, uma vez que no plano do conteúdo os textos tematizam personagens-artistas, com exceção de “Uma mulher pequena”, que funciona como intervalo entre as peripécias do trapezista e do artista faquir. Segundo

um especialista essa interrupção é intencional, pois Kafka não queria que os dois artistas se tocassem no corpo do livro. Sendo assim, o primeiro e terceiro contos são narrados em terceira pessoa, ao passo que o segundo e o quarto conservam a perspectiva crítica de um narrador de primeira pessoa (no singular e no plural) que observa ou reflete as figuras-título femininas (a “mulherzinhas” e a “camundonga”). Além disso o motivo da infelicidade, que caracteriza a história do artista do trapézio, é retomado no tema da insatisfação da “mulher pequena”, marcado pela presença de um animal (a pantera), reaparece como a aventura de um bicho no conto que fecha a coletânea (“Josefina, a cantora”). Um passo à frente, as duas figuras-título são naturezas da exceção: o artista da fome, na medida que não encontra o alimento (espiritual) que aspira, e a camundonga porque é a única que pode, ou deseja, dominar a arte do canto (Carone, 1998, p. 111-112).

Além disso, muitos livros exploram a capacidade expressiva da posição inicial ou final da ordenação para posicionar um conto homônimo à obra, garantindo-lhe, respectivamente, um caráter de epígrafe, pela aspectualidade incoativa e a função de desencadeador de leituras, ou um caráter de condensação, de representação da totalidade, garantida pela aspectualidade terminativa e pelo papel de conector isotópico.

Se os livros de contos, que costumeiramente apresentam na leitura uma ordenação mais livre das partes, podem se aproveitar de estratégias dependentes de uma sequência específica, característica típica dos romances, estes também podem apostar numa maior flexibilidade na ordenação de leitura das partes. A designação de *romance-móvil* para *Os dragões não conhecem o paraíso* parece indicar essa configuração. Outro exemplo é o romance *O jogo da amarelinha* do escritor argentino Julio Cortázar que antes do início da narrativa apresenta um “Tabuleiro de leitura” no qual o enunciador indica que:

Este livro é, à sua maneira, muitos livros, mas é acima de tudo dois livros. O leitor está convidado a escolher uma das duas possibilidades seguintes: O primeiro livro se deixa ler na forma comum e corrente, e termina no capítulo 56, ao pé do qual há três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra “fim”. Com isso, o leitor dispensará, sem remorsos, o que vem depois. O segundo livro se deixa ler começando pelo capítulo 73 e depois na ordem indicada ao pé de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, basta consultar a seguinte lista (Cortázar, 2019 [1963], p. 10).

A possibilidade de escolha entre duas leituras já garante ao enunciatário maior liberdade e convence-o de que suas decisões alteram os sentidos produzidos, uma vez que cada ordem de capítulos (partes) produz um livro diferente (totalidade). No entanto, mais que isso, o enunciador afirma que para além dos dois livros resultantes das formas de ler indicadas, existem ainda muitos outros livros, ou seja muitas outras formas de ler. Esse gesto sugere que outras sequencializações e seleções das partes (nem todos os capítulos são lidos no primeiro livro) são possíveis, a depender do fazer do leitor. Dessa forma, cria-se um efeito de participação do enunciatário na produção do enunciado relativamente alto.

A prosa brasileira também possui clássicos expoentes dessa tendência ao quais costumeiramente atribuem-se classificações como a de “romance desmontável”. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (2019 [1881]), e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos (1986 [1938]), são alguns exemplos de romances que guardam a possibilidade de leitura em ordens que não correspondem às sugeridas pelo enunciado. Apesar de compartilharem o efeito de um baixo grau de rigidez do encadeamento das partes, os dois romances se diferem nas estratégias utilizadas para isso. Enquanto o livro modernista constrói certa independência para suas partes, ao ponto que elas também podem ser lidas individualmente como contos, a obra realista conta com capítulos que não gozam dessa liberdade em relação ao todo que compõem. Esses exemplos demonstram que em alguma medida o grau de rigidez do encadeamento das partes estabelece ligações com o gênero do texto, de modo que uma reflexão sobre o papel dos gêneros será melhor desenvolvida na seção “3.2 Os gêneros” do próximo capítulo.

Por outro lado, deixando em suspenso a discussão em torno dos gêneros, as obras como realizações individuais continuam nos fornecendo interessantes exemplares da potencialidade expressiva em torno do encadeamento das grandes unidades discursivas. É possível vislumbrar casos em que a falta de ordenação prévia das partes é levada ao máximo na literatura. Em *A mandíbula de Caim* (Mathers, 2022 [1934]), o leitor é convidado a solucionar um mistério que ultrapassa a descoberta da identidade dos assassinos — nesse caso também das vítimas — no enunciado e se estende para a instância da enunciação. É preciso também desvendar a ordem dos capítulos. O livro é composto por folhas destacáveis que comportam, cada uma, um único e completo capítulo numerado de um a cem. O enunciatário da obra, convida seu enunciatário a destacar cada uma das folhas e lê-las na ordem que desejar, realizando releituras na medida em que forem necessária, com o objetivo de descobrir qual a ordem correta dos capítulos

A edição conta também com uma folha com indicações para o preenchimento do nome e dados de contato do leitor e instruções para que ele descreva brevemente como solucionou o mistério informando o nome das seis vítimas e seus respectivos assassinos, assim como a ordem correta dos capítulos. Após a leitura, o leitor é convidado a enviar essa página para a editora que o informará caso tenha obtido sucesso enquanto detetive. Mas antes mesmo dessas páginas, o volume já anuncia sua “desordenação”, instigando seu leitor:

VOCÊ É CAPAZ DE SOLUCIONAR O MISTÉRIO CRIMINAL DE TORQUEMADA?

Tenha certeza que *existe* uma ordem inevitável, aquela em que as páginas foram escritas e que, embora a mente do narrador possa se mover para trás e para a frente vez ou outra no estilo moderno, a narrativa segue adiante, incessante e inequivocamente, da primeira à última página.

Alerta: este quebra-cabeça é extremamente difícil e não recomendável para os que têm coração fraco. (Mathers, 2022, não paginado, grifos do autor)

Mais do que assumir uma falta de ordem, a enunciação do livro se sustenta na afirmação da existência de uma ordem “inevitável”, “correta”, de suas partes que não coincide com a disposição na qual as páginas foram impressas. Simula-se mesmo um acidente editorial: “dizia-se que as cem páginas do romance [...] haviam sido acidentalmente impressas e encadernadas fora de ordem, convidando o leitor a reordená-las, solucionar os mistérios e revelar os assassinos.” (Mathers, 2022, não paginado). Sabendo de pronto que a ordem que lhe é oferecida não é a “correta” e modalizado a encontrar a sequência na qual os capítulos foram idealizados, o enunciatário excluirá, muito provavelmente, uma possibilidade de ordenação, mas ainda assim possuirá estatisticamente²⁷ pouquíssimas chances de coincidir sua primeira leitura com a ordem buscada. Como o enunciador faz questão de marcar: “Existem milhões de combinações possíveis para as páginas, **mas apenas uma ordem é a correta**” (Mathers, 2022, não paginado, grifos do autor).

O livro-quebra-cabeças britânico exacerba a capacidade de a ordenação das partes ser utilizada para criar um simulacro de maior participação do leitor na construção do texto literário. Marco Lucchesi na apresentação à edição brasileira sinaliza explicitamente esse sentido dirigindo-se diretamente ao enunciatário da obra e dizendo-lhe que “este romance precisa de você”, que o livro “não aprecia monólogos solitários” e, na verdade, “nasceu para o diálogo, para ouvir suas [do leitor] ideias” (Lucchesi, 2022, não paginado). O que se opera, não podemos deixar de comentar, é também a explicitação de uma condição semiótica implícita a todo texto: a dupla face do sujeito da enunciação. Todo sentido que se enuncia, só se realiza quando apreendido por um enunciatário, mesmo que em pressuposição.

Em proposições mais poéticas, o livro escrito e ainda não lido aguarda seu leitor para enfim realizar sua existência semiótica, como aponta Lucchesi “o espetáculo só começa quando você [leitor] chega. Depois as cortinas se abrem”. Nessa metáfora, “como ator e, ao mesmo tempo, espectador. O livro precisa de um Tu. É um tabuleiro de xadrez a convidar os jogadores” (Lucchesi, 2022, não paginado). Mas nos contentemos, por enquanto, com essa pouca articulação teórica e com as poéticas metáforas tomadas de empréstimo para ilustrar a

²⁷ Se o número de páginas fosse de apenas dez, a chance de o leitor selecionar a ordem correta aleatoriamente de primeira seria de um em 3628800, o que já colocaria esse acontecimento na ordem da improbabilidade. Por sua vez, as cem páginas do livro oferecem $9.33262154439441e+157$ possibilidades de combinação, colocando as chances de um leitor acertar na primeira tentativa praticamente na dimensão da impossibilidade.

questão, pois no capítulo seguinte, sobretudo no ponto “3.1 A enunciação”, ela será tratada com os brios e rigores que uma reflexão semiótica pede.

Ainda sobre a possibilidade literária da falta de ordenação, é preciso ressaltar que, apesar da enorme improbabilidade de sua realização, *A mandíbula de Caim* ainda possui uma ordem “correta” estabelecida pelo seu enunciador e almejada por seu enunciatário. No entanto, a literatura em sua eterna busca por vencer a si mesma e ultrapassar seus limites — sempre provisórios; eternos *limiares* — produz obras que se propõem a abolir completamente uma sequência minimamente estabelecida pelo autor, mesmo a despeito da materialidade do objeto-suporte em que tradicionalmente é inscrita.

O livro dos começos, da escritora brasileira Noemi Jaffe (2015), brinca com a ideia do objeto livro que traz enunciado no título, uma vez que se distancia da cristalização em nosso imaginário de um volume impresso e encadernado de folhas presas, para se constituir muito mais como uma espécie de envelope ou caixa em que estão guardadas páginas soltas, cada uma contendo uma prosa poética sobre um mesmo tema: o começo.

A proposta da obra é que o leitor comece por onde quiser e quantas vezes desejar. Mais que isso, propõe-se que o começo a ser lido seja escolhido aleatoriamente, que o leitor “feche os olhos” e pegue uma folha, ou “jogue uma moeda” para decidir por qual começo iniciar a leitura. Tanto o enunciado, quanto a enunciação promovem um desenrolar específico para a leitura que concerne à sua dimensão prática que melhor abordaremos na seção “3.3 As práticas de leitura” do próximo capítulo. De qualquer modo, intenta-se com a obra enfim superar a sequencialização das partes, não apenas delegando-a somente ao enunciatário, mas pedindo-lhe que busque motivação, qualquer que seja, na sua escolha, de modo a nem mesmo repeti-la em leitura futuras.

Claro que o livro de Jaffe é o que seria chamado de experimental e não é uma “narrativa” nos termos clássicos com mote, enredo, conclusão... Mas sua existência e sua utilização como exemplo em nossa reflexão servem para lançar luz sobre a possibilidade de se vencer a barreira “material” do livro em direção à abolição do estabelecimento de uma ordem de leitura. Quanto à possibilidade de um romance ser escrito e lido desse modo, fica resguardada sua existência, mesmo que ainda apenas em virtualidade — admitindo nesse caso, é claro, as extensões dessa pesquisa e do conhecimento de seu pesquisador — no sistema literário.

Temos ciência que o que apresentamos foi um breve comentário sobre as possibilidades significativas provenientes da colocação em sequência das partes de um texto literário, mas nossa intenção era modesta. Queríamos apenas chamar atenção para esse

aspecto. Nem de longe pensamos em esgotá-lo. Por outro lado, nossa escolha por tratá-lo por último neste capítulo — logo, a sequência que apresentamos — não se motiva apenas pelas razões que apresentamos no início, mas também pelo fato de a discussão sobre o leitor ter ou não a *possibilidade* de ordenar as partes servir oportunamente de gancho para o próximo capítulo.

3 DAS POSSIBILIDADES

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza)

Jorge Luis Borges

Abordamos no capítulo anterior três aspectos da dimensão mereológica do sentido que muito podem dizer sobre as particularidades de romances fragmentários e de livros de contos temáticos. Seriam esses aspectos suficientes para nossa análise se estivéssemos tratando de um desses dois tipos livros, mas como estamos enveredando na investigação dos dois e, mais precisamente, dos dois livros se realizando no mesmo objeto é preciso abraçar outras questões.

Acreditamos que as duas leituras de *Os dragões não conhecem o paraíso* indicadas pela nota do autor promovem diferentes graus de intimidade entre as partes. Como livro de contos, a obra estaria próxima do grau de *aderência*, uma vez que as conexões das partes como variações de um mesmo tema, o amor, preservaria a autonomia dos contos, mas produziria certa unidade para o livro. Por sua vez, a leitura como romance-móvil aproxima-se do grau de *coerência*, ao promover a busca por conexões mais íntimas entre as partes, pois estas interferem umas nas outras (“complementam-se, esclarecem-se, ampliam-se e remetem-se”), criando dependências tais que determinados sentidos não seriam alcançados sem a leitura do conjunto.

No entanto, é preciso marcar que essas classificações não se calculam, mas se analisam... Ocorrendo o risco de soar repetitivo: não são categorias estanques derivadas de uma visada descritiva, mas pontos de referências mobilizadas em uma apreensão tensiva. A análise do que configura *aderência* ou *coerência* ou qualquer outro grau de intimidade está muito atrelada à relação, tanto local, construída nos *Dragões...*, como geral, ligada à práxis enunciativa, como veremos melhor neste capítulo. Os romances que hoje lemos como um bloco e que passamos de um capítulo para o outro como em um mesmo fluxo, um dia foram folhetins, em que cada capítulo era tema de uma semana no jornal e sua leitura estava esgarçada no tempo. Será que essa outra forma de ler levava a uma percepção diferente desse grau? É uma pergunta a qual a resposta está para além dos limites da pesquisa que empreendemos, mas é incontestável que em alguma medida, em algum nível da semiose esses

dois modos são experiências diferentes da leitura... De todo modo, é certo que historicamente novas formas literárias/linguísticas vão surgindo e isso modifica a nossa percepção do que é ténue e do que é coeso.

A colocação de um texto em um desses graus pode parecer ao leitor carregado de certas subjetividades, no entanto, enquanto componente de uma análise semiótica, essa subjetividade não é individual, mas coletiva, mais que isso estrutural, como tentaremos demonstrar ainda neste capítulo. Pedimos, por hora, um pouco de calma aos nossos leitores, pois os aspectos que motivam a classificação que fizemos do romance e do livro de contos produzidos pelos *Dragões*... serão melhor analisados nos capítulos que compõem a segunda parte da dissertação; antes disso, outras questões, ainda teóricas, chamam por nossa atenção.

De um modo ou de outro, entendemos que, em certa medida, seja difícil falar em diferentes graus de intimidade para as leituras do livro de Abreu, uma vez que a superfície textual é estritamente a mesma. Mas se quisermos investigar a veracidade da dupla possibilidade de realização indicada na nota do autor, será preciso interrogar a interação entre leitor e obra para além da realização dos sentidos inscritos textualmente e, por exemplo, ampliar nosso campo de visão sobre o processo de significação para a dimensão prática em que se dá a leitura.

Nesse sentido, fazemos coro a Fontanille (2008a) quando afirma que uma semiótica do discurso não deve promover uma delimitação apriorística do texto a ser analisado, cingindo-o de todo o excedente de significação que o circunda sob o nome de contexto. Diferente de uma abordagem do texto que “deve ultrapassar a especificidade dos fatos textuais e a singularidade das enunciações para estabilizar a leitura” (Fontanille, 2008a, p. 91), do ponto de vista do discurso busca-se uma representação da produção semiótica. Mais que encarar o sentido em estado estante e encerrado em textos-enunciados, é preciso também considerar sua emergência enquanto enunciação em ato.

A aposta na imanência é também admitir que “todos os elementos que concorrem para o processo de significação pertencem de direito ao conjunto significante, isto é, ao discurso, não importa quais sejam esses elementos” (Fontanille, 2008a, p. 92). Assim, se, como defende o semioticista francês, não é preciso definir antes da análise de um quadro que apenas a tela pintada é pertinente, em detrimento da moldura, da arquitetura da sala, dos outros quadros na mesma exposição ou do mesmo pintor... por que a análise de um texto verbal deveria excluir de antemão segmentos textuais circundantes (paratextos, outros textos em uma coletânea), as propriedades sensíveis do suporte de impressão, o modo como a leitura desenrola-se ou mesmo onde e com quais intuídos ela é empreendida?

Ainda em uma análise que leva em consideração apenas o texto-enunciado, o quanto da extensão textual se escolhe ler, e por consequência analisar, condiciona os sentidos que serão produzidos. É nesse sentido que discutimos, como apontado anteriormente, como a leitura de um poema de *Pauliceia desvairada* (Andrade, 2019 [1922]) ganha contornos significativos adicionais quando lido no interior do livro em comparação com a leitura isolada. Outras partes do livro – nesse caso, sobretudo o “prefácio interessantíssimo” – influem de tal modo na significação do poema que, por trás da aparente falta de métrica da poesia em versos livres, esconde-se a possibilidade de leitura do exemplar como um soneto.

Esta pesquisa busca assim desvendar também um pouco do modo como outras dimensões, que não a do texto-enunciado, contribuem para a emergência do sentido. A discussão que propomos debruça-se sobretudo nos fluxos semióticos entre o texto verbal impresso e os processos de leitura aos quais ele é submetido. Esse ponto de vista corresponde ao que Fontanille (2008b) chama de uma *síncope descendente*, quando da exploração da influência da prática de leitura nos sentidos produzidos pelo texto-enunciado, e *síncope ascendente*, quando da análise das características textuais que influenciam o modo como se lê.²⁸

3.1 As práticas de leitura

Em seu livro dedicado às práticas semióticas, Fontanille (2008b) pondera que a semiótica discursiva, durante bom tempo, dedicou suas análises a uma leitura otimizada, exaustiva e ideal dos textos. No entanto, não é preciso ir longe para observar, no processo de interação entre leitor e obra, que os sentidos mobilizados a cada realização não correspondem completamente àqueles passíveis de descrição em uma análise semiótica imanente ao texto-enunciado, não fosse isso não haveriam interpretações diferentes de um mesmo texto ou leituras lacunares e insuficientes de determinado discurso. Aliás, nem mesmo as leituras precisam coincidir plenamente. Se todas as realizações compartilham, em teoria, do mesmo sujeito da enunciação e do mesmo texto-enunciado porque são produzidos sentidos diferentes?

²⁸ Não trataremos do nível dos objetos-suporte em função de uma escolha metodológica ligada às limitações de extensão que uma pesquisa de dissertação apresenta. A pertinência da integração do nível na descrição da semiose está explícita em trabalhos como o de Bogo (2018), que analisa como o design sensível da materialidade do livro enquanto objeto pode reverberar e intensificar sentidos construídos pelo texto nele impresso, assim como implicar em diferentes explorações gestuais na prática de leitura que são retomados por Bogo (2022) na análise do ritmo da passagem de páginas em função, não só de características verbais, mas também do projeto gráfico da edição.

Para colocar em causa essa discrepância, precisaremos, num primeiro momento, desdobrar o sujeito da enunciação em enunciador e enunciatário e imaginar que é sobre o segundo que recai o peso da mudança. Sem apelar para a concretude infinita dos leitores de carne e osso, é preciso também nos libertar da concepção de uma leitura ideal e imaginar que há algo a ser dito sobre o *como* se lê. O modo como o processo de leitura se delinea parece interferir no produto final. Outras áreas lançam luz sobre a diversidade de modos de realização que a prática de leitura oferece cunhando diferentes estilos: leitura linear, dinâmica, detida, silenciosa, em voz alta, consulta momentânea... Essa variedade e suas possíveis tipologias pedem pela atenção dos semioticistas.

Um dos elementos que promovem essas diferentes leituras é o fato de que “cada uma dessas práticas corresponde a alguns gêneros textuais bem definidos” (Fontanille, 2008b, p. 84, tradução nossa).²⁹ Uma leitura destinada a um dicionário, por exemplo, não segue o mesmo procedimento que a de um romance. Enquanto no primeiro normalmente o leitor opera uma consulta pontual ou uma busca sequencial de um verbete que leva a outro, a leitura de um romance costuma ocorrer de modo linear e consecutivo. No entanto, o autor alerta que a relação entre o gênero e o tipo de leitura que ele “solicita” não é restritiva, mas indicativa:

É certo que é sempre possível ler um dicionário, ou mesmo uma lista telefônica, de maneira linear, mas a mudança na prática modifica o estatuto da própria obra, que não funciona mais segundo o gênero para o qual ela foi concebida: basta pedir a um leitor de uma lista telefônica que informe um número telefônico ao final de uma leitura linear para nos convencer; se ele não possuir faculdades excepcionais de memorização [...], ele não terá memorizado nenhum deles (Fontanille, 2008b, p. 84, tradução nossa).³⁰

Dessa maneira, as “instruções de leitura” que cada gênero comporta são pertinentes tanto no nível dos textos-enunciados, quanto no das práticas: no primeiro, pois fornece regras de estruturação e de manifestação; já no segundo, por determinar o desenrolar da prática.

Diferentes *protocolos de leitura* podem então ser solicitados ou indicados a depender, entre outras coisas, do gênero. Caberia à semiótica discursiva promover a análise desses possíveis protocolos e construir uma tipologia capaz de distingui-los formalmente. Fontanille (2008b) indica que as propriedades distintivas podem ser organizadas em um

²⁹ “chacune de ces pratiques correspond à quelques genres textuels bien définis”.

³⁰ “Certes, il est toujours possible de lire un dictionnaire, voire un annuaire, de manière linéaire, mais le changement de pratique modifie le statut de l’ouvrage lui-même, qui ne fonctionne plus selon le genre pour lequel il a été conçu : il suffit de demander à un lecteur d’annuaire de fournir un numéro de téléphone à la suite de son parcours linéaire pour s’en convaincre; s’il n’a pas les facultés exceptionnelles de mémorisation [...], il n’en aura retenu aucun.”

modelo subjacente no qual são associadas uma *intensidade* de focalização e uma *extensidade* textual. Se a extensidade é facilmente entendida como a parcela do texto lida, a quantidade de informação necessária para a construção do sentido, o que Fontanille chama de intensidade pode sugerir um envolvimento patêmico, o gradiente de afeto do sujeito no ato da leitura, remetendo ao modo como a categoria é tratada em *Tensão e significação* (Fontanille; Zilberberg, 2001, p. 19 e ss.).

Na realidade, as questões que Fontanille coloca são de ordem mereológica: relações entre as partes que são lidas e a totalidade na qual elas estão inseridas. Assim, se a extensidade demarca os limites do texto em pauta, a intensidade de focalização corresponderia a uma relação desse texto delimitado com as partes que o compõem ou com outras totalidades que ele integra.³¹ Essa discussão traz à baila as funções aspectuais de demarcação e segmentação sugeridas por Zilberberg (1996, p. 26 e ss.) em “Rythme et générativité”. Porém mais precisa ser discutido para que se deslindem as nuances das relações mereológicas propostas. Para os fins deste capítulo basta reiterar que, nessa interpretação da proposta, o que se obtém é uma correlação entre o quanto se lê do texto e a forma como se integra a parcela lida com o todo textual, formando-se assim um modelo que permite a elaboração de uma tipologia de estratégias de leitura.

A combinação de uma alta intensidade de focalização com uma baixa extensidade textual caracteriza a estratégia *eletiva* em que se opera a seletividade máxima. Os protocolos de leitura que adotam essa estratégia atribuem um alto valor de *representatividade* aos elementos selecionados. A prática decorre como se uma pequena parcela lida fosse o suficiente para condensar os sentidos desenvolvidos no restante do texto. É o caso de uma leitura dinâmica que se sustenta sobre a necessidade de uma compreensão geral do texto, detendo-se em pequenas partes. Nesses casos, o leitor visa a totalidade das quais as partes integram, mesmo que essa totalidade seja, por exemplo, o estilo de um autor. Ler alguns contos de Caio Fernando Abreu, mesmo que não de um mesmo livro, é elegê-los como parte, e em última instância como representativos, de uma totalidade, o estilo, a poética, a literatura de Caio Fernando Abreu.

A estratégia da *particularização* caracteriza-se por uma baixa intensidade de focalização e uma extensão textual mínima, atribuindo aos elementos selecionados o valor de *especificidade*. A interação é marcada também pela seleção de uma pequena parcela da

³¹ Nesse sentido, somos convidados a enxergar tanto na intensidade de focalização, quanto na extensão textual das quais fala Fontanille (2008a) operações correspondentes à dimensão da *extensidade* como consolidada na gramática tensiva de Zilberberg (2011). Em um e outro aspecto da prática de leitura apontado por Fontanille está em jogo o grau de *triagem* e *mistura*, seja do texto com a parcela lida, seja desta com outros textos.

totalidade do texto, mas rompendo de algum modo a relação que a parte lida possui com o restante do texto, pois esses textos estão a serviço de um outro conjunto significativo que não aquele do qual eles partiram. É o que ocorre, por exemplo, na busca de informações específicas em uma consulta a um dicionário ou a uma enciclopédia. O leitor empreende sua leitura sem pretensões com a totalidade textual da obra consultada, mas apenas com os sentidos presentes no excerto selecionado e que serão pertinentes a uma nova totalidade em que serão inseridos: por exemplo, o texto cuja leitura você interrompeu para buscar o sentido de uma palavra desconhecida. O trecho lido ganha então autonomia em relação ao restante da obra, afinal quando lemos um verbete o fazemos para sanar uma dúvida particular e logo abandonamos o dicionário, sem nos preocupar com as outras entradas daquela seção do dicionário. Esse protocolo comumente realça o encadeamento da leitura em outras práticas, apontando para o nível das estratégias semióticas. A busca por uma citação específica em uma obra, seja qual for sua natureza, está a serviço de uma outra prática como a de pesquisa ou escrita de um artigo científico.

Um bom exemplo para distinguir as estratégias de leitura de baixa extensidade, *eletiva* e *particularizante*, são duas técnicas de leitura comumente sugeridas no ensino de inglês como língua estrangeira: o *skimming* e o *scanning*. Ambas as técnicas objetivam uma maior eficácia na leitura, mas com diferenças sensíveis nos sentidos que se pretende apreender. O *skimming* consiste em uma leitura global, uma “passada de olhos” pode-se dizer, a fim de captar o tema geral, as principais questões abordadas no texto. Muitas vezes nesse tipo de leitura são priorizados certos elementos como o título, a identificação do gênero, certos paratextos, ou seja, pequenos fragmentos textuais que possam indicar de forma rápida o conteúdo tratado. É assim uma técnica de leitura baseada em uma estratégia *eletiva*. Por sua vez, no *scanning*, a interação do aluno com o texto é orientada por objetivos mais específicos: a busca por respostas a questões mais precisas. A parcela de texto que é lida também é reduzida, mas, nesse caso, é em prol de outras práticas: a resolução de uma questão, a procura por imóveis em anúncios de jornal, a busca pelo horário de início em um bilhete de show. De um modo, ou de outro, o fragmento lido recebe um valor de *especificidade* ao romper, em alguma medida, com a totalidade do qual é retirado e ser inserido, por uma estratégia *particularizante*, em uma nova organização textual.

A estratégia *acumulativa* representa uma leitura com máxima quantidade de informação, mas com um foco diminuto. Essa estratégia não deposita valores particulares nas partes, mas somente no conjunto, caracterizando-se por possuir o valor da *exaustividade* como mote. A prática se desencadeia com o leitor atribuindo importância, ou atenção, restrita a cada

uma das partes do texto que vão sendo lidas. Isso não ocorre por uma mudança de foco das partes para o todo, uma vez que a leitura também não se propõe a uma grande compreensão da totalidade do discurso. Não interessa ao leitor compreender como as partes encadeiam-se uma nas outras para construir a completude do texto. O sujeito dessa prática se propõe a acumular conteúdos. É o que ocorre, por exemplo, quando se lê uma coletânea de textos (artigos, ensaios, reportagens...) sobre um determinado assunto em busca de apropriar-se por alto da temática. Também é o caso do leitor interessado em se familiarizar com um certo tipo de poesia de determinado período ou nação (digamos a poesia erótica francesa do século tal) e que empreende a leitura de uma obra que promove essa seleção de poemas. É ainda a estratégia que comanda uma leitura mais “despretensiosa” de uma coletânea de contos ou poemas, na qual se vai lendo cada uma das partes sem grande compromisso com uma compreensão acurada dos textos, de tal modo que algumas partes não são necessariamente retidas na memória, afinal o leitor não buscou se apropriar de todos os sentidos ali virtualizados.

Por fim, a estratégia *englobante* é caracterizada por valores máximos de extensidade textual e de intensidade de focalização. Esse modo de leitura prioriza o valor da totalidade ao enfatizar uma visão holística do texto, atribuindo a todas as partes uma integração com a significação do todo. Um claro exemplo desse tipo de leitura parece ser a que comumente se destina aos romances, afinal procura-se nesse caso atingir um desenho completo da narrativa que se desdobra no decorrer dos capítulos. A intensidade pode ser levada ainda ao máximo, quando da apreciação de um livro de mistério em que o leitor assume pretensões detetivescas e despense grande atenção em cada uma das partes, buscando encontrar pistas e construir um desenho acurado do crime a ser desvendado no final da totalidade do texto. Dinâmica parecida é encontrada na leitura de textos didáticos, pois, nesse caso, muitas vezes, o encadeamento das partes é comandado por uma lógica de pressuposições contínuas entre os conteúdos a serem apreendidos. É preciso aprender os valores de um capítulo para que se possa atingir os do seguinte, e assim por diante até que o leitor se aproprie da modalidade final que busca com a prática e o texto em questão.³²

Figura 1: Estratégias de leitura.

	Alta intensidade de focalização	Baixa intensidade de focalização
--	---------------------------------	----------------------------------

³² É claro que existem assuntos que não estão presos a uma ordem fixa de aquisição de conteúdos, mas em alguma medida, essa sequencialização de competências a serem aprendidas, parece estar presente nos processos de ensino-aprendizagem de modo geral.

Grande extensão textual	Estratégia <i>englobante</i>	Estratégia <i>acumulativa</i>
Pequena extensão textual	Estratégia <i>eletiva</i>	Estratégia da <i>particularização</i>

Fonte: elaboração própria a partir de Fontanille (2008b).

Ainda sobre a proposta de Fontanille (2008b), é preciso lembrar que esse modelo se constrói sobre uma estrutura tensiva. Assim, mais do que categorias estanques, os protocolos de leitura apresentados funcionam como pontos de referência num grande universo de nuances que os modos de ler permitem.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 2018), cada uma das possibilidades de leitura indicadas na nota inicial mobiliza o leitor para a execução de um protocolo diferente. De partida, a indicação da possibilidade de a obra ser encarada como uma reunião de contos, suscita uma leitura costumeiramente autorizada por esse tipo de objeto: a de um conto isolado. A prática pode então ser desenvolvida por um leitor despretenso em relação ao livro como um todo, que, ao abrir o tomo, seleciona um conto para ler pelo título que mais o instiga, por exemplo. Nesse caso, o protocolo de leitura se sustenta sobre uma estratégia de *particularização*, uma vez que a seleção da parte a ser lida se dá com uma baixa intensidade de focalização. Atribui-se ao conto um valor de *especificidade*, afinal sua relação com o discurso do restante da obra não é posto em questão.

Não se exclui também o sujeito que, já conhecedor da obra de Abreu, vai ao encontro da releitura de um conto querido, nem tão pouco aquele que promove uma consulta pontual ao livro para ler um conto específico que lhe foi recomendado. Essas leituras, por sua vez, têm como base uma estratégia *eletiva*, na medida em que, por determinados critérios, o leitor opera uma alta triagem na escolha da parte da obra que será lida. O conto lido, de algum modo, ganha então certo caráter representativo, seja dos valores que mobilizaram a busca do sujeito, seja do próprio discurso do livro, no caso do leitor que procura nessa leitura uma espécie de ilustração, “um gostinho” diz-se em linguagem corriqueira, de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Para além de indicar a obra como composta por “treze histórias independentes”, o comentário sobre o livro de contos coloca-as “girando em torno de um mesmo tema: amor” e justifica a reunião das partes por possuírem um tema em comum com diferentes coberturas figurativas, “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria [...]” (Abreu, 2018, p. 424). Desse modo, atualiza-se no horizonte de leituras possíveis também aquelas que encaram uma grande extensão textual do livro. O leitor que procede a uma interação desse

tipo com o livro está mobilizado por um querer ligado ao tema, seja um desejo de aprender, de apreciar, ou tão somente verificar como ele pode se desdobrar em diferentes narrativas. Desse modo é adotada uma estratégia *acumulativa*, pois, de uma forma ou de outra, se opera uma acumulação de experiências literárias sobre o amor.

A outra possibilidade indicada na nota do autor, a de que “se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de romance-móvil”, leva a outra forma de desenrolar a prática. O entendimento do livro como um romance promove tradicionalmente, como discutimos acima, uma leitura em sequência de toda a extensão textual em busca de uma compreensão ampla da totalidade discursiva (adiante discutiremos como o caráter “móvil” modaliza essa práxis). Esse protocolo é ainda intensificado pela descrição do livro como “um romance desmontável onde as trezes peças talvez possam *completar-se, esclarecer-se, ampliar-se* ou *remeter-se* de muitas maneiras umas às outras” (Abreu, 2018, p. 424, grifos nossos), sugerindo ao leitor a busca pelo estabelecimento dessas relações e pela formação de “uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo — suponho — completo.” (Abreu, 2018, p. 424). Uma busca que demanda do sujeito uma grande intensidade de focalização para apreender as conexões entre as partes que de outro modo poderiam passar despercebidas; uma busca que se calca enfim sobre uma estratégia de leitura *englobante*.

O leitor deve agora se espantar que um mesmo livro seja passível de tantos protocolos de leitura, podendo mesmo ser alvo dos quatro tipos de estratégia de leitura propostos por Fontanille (2008b). Pois um romance vai dificilmente ser lido como um dicionário, como tão pouco um dicionário é lido como romance. Os enunciados comportam em si propriedades que atuam como sugestões, coerções muitas vezes, em direção a um tipo de leitura eficiente para o gênero em questão. O que se passa então com o livro de Caio Fernando Abreu que afinal aceita convenientemente todos os protocolos de leitura?

Vimos até aqui tratando das diferentes formas como a prática de leitura pode se dar e durante nossa reflexão fizemos alusão a diferentes gêneros, de modo que se torna sensível sua influência nos protocolos de leitura. O que nos leva então a discutir como as propriedades genéricas interagem com a prática de leitura. A compreensão das características textuais que sugerem e possibilitam cada modo de ler é um primeiro passo para responder à capacidade de determinados textos, como o romance de Caio Fernando Abreu, comportar tantos protocolos distintos.

A relação entre o gênero e a prática de leitura é suscitada em propostas clássicas da teoria do conto. Segundo Gotlib, “a teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a extensão do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito*

que a leitura lhe causa.” (1990, p. 19, grifos da autora). Essa perspectiva ressalta o tamanho limitado do conto, do qual já falamos, e o modo como o leitor é afetado durante a leitura. Para o autor norte-americano, o texto deve sustentar um efeito de “excitação” no leitor. No caso do conto, deve-se atentar para a extensão que não pode ser nem grande, nem pequena demais para que esse efeito não seja diluído. Essas características, que semioticamente diríamos pertencerem à dimensão do texto-enunciado, são refletidas no nível das práticas quando Poe discorre sobre o tempo que o texto demanda para ser lido.

Segundo o autor, a leitura de um poema pode ser sustentada durante mais tempo do que a leitura de um texto em prosa (uma vez que o primeiro pode ser lido de uma assentada). Por sua vez, a prosa curta consegue garantir mais esse efeito do que a prosa longa. Assim a leitura de um conto tende, em parte, pelas propriedades formais do texto, a ser feita ininterruptamente e em um curto período de tempo.³³ Quanto ao romance:

como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da *totalidade*. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade (Poe, 1842, s/p, *apud* Gotlib, 1990, p. 20, grifos do autor).

Ao atribuir um papel a fatores externos que interferem na leitura, Poe coloca em relevo o impacto que a dimensão prática e a leitura do texto enquanto processo produzem na significação. Vale ressaltar que, apesar de serem elementos externos que interrompem e atrapalham o leitor nesse exemplo, são propriedades formais do texto-enunciado que tendem a possibilitar, e mesmo promover, esse tipo de interrupção. No caso do romance, um desses aspectos é a dimensão extensa do texto, mas também a segmentação em capítulos, capaz de promover ritmos de alternância entre leitura e pausa. Já em relação ao conto, Poe destaca que “o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (Poe, 1842, s/p. *apud* Gotlib, 1990, p. 20).

De maneira geral, a perspectiva literária aponta para a ideia de que tudo no conto é construído em função de uma “intenção única”, de um “efeito único” para a totalidade do texto. Dessa forma, não haveria espaço para desperdícios ou excedentes em um conto. Esse gênero seria marcado por uma economia dos meios narrativos: “trata-se de conseguir, com o

³³ Teóricos como Cortázar e Poe sustentam que essa é uma concepção presente na mente do contista ao projetar seu texto. Não queremos entrar na alçada dos sujeitos empíricos produtores, mas essa noção pode se ver refletida na intencionalidade própria dos papéis de enunciatador e enunciatário e que guiam a produção de sentido.

mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (Gotlib, 1990, p. 20). Tal característica influencia o modo como o conto “deve” ser lido. Poe defende que “a totalidade de efeito ou a unidade de impressão que se consegue ao ler o texto de uma só vez, sem interrupções, na dependência direta, pois, da sua duração, que interfere na excitação ou elevação, ou na intensidade do efeito poético” (Gotlib, 1990, p. 20).

Vemos assim que tanto o envolvimento presumido do leitor quanto a descrição das restrições textuais em Poe apontam para as estratégias de baixa extensidade de Fontanille. Entretanto, diferentemente do semiótico francês (e das preocupações das preocupações desta dissertação), Poe não se debruça sobre a relação dessas prosas curtas com a totalidade maior em que se insere.³⁴ Note-se, entretanto, que essa noção de totalidade, calcada em uma curta duração de leitura, promovida por uma condensação de elementos narrativos e discursivos e por uma alta coesão interna, descreve com muita semelhança a estratégia *eletiva* apontada por Fontanille (2008b). A sensação de aprisionamento do leitor pelo conto pode ser encarada como um desprendimento ao restante do conjunto significativo que rodeia o texto em processo de leitura.

Por outro lado, se Poe – bem como Gotlib – está comprometido diretamente com a descrição do conto, algo se pode também extrair, por oposição, acerca do romance. Na comparação empreendida, os autores deixam claro o caráter temporal escandido da leitura romanesca, o que gera interrupções nos recrudescimentos afetivos durante a leitura. Por outro lado, a divisão em capítulos não chega a ter o mesmo “poder” sobre o leitor que o conto, uma vez que está a serviço da narrativa global deixando fios ainda abertos e a expectativa adiada de sua resolução. Esse modo de encarar a leitura prototípica de um romance se mostra compatível com a estratégia *englobante* da qual fala Fontanille (2008b), pois a exploração de uma grande extensão do texto lido é orientada para a compreensão da totalidade, o que é motivado pela segmentação do livro em partes marcadas por estratégias textuais que ressaltam as lacunas de sentido que serão preenchidas pela leitura das partes seguintes.

Para compreender mais finamente a assunção de cada protocolo de leitura, é preciso analisar também a relação entre prática e texto-enunciado no sentido inverso. Em uma *integração ascendente* as propriedades textuais que caracterizam os gêneros também indicam ou influenciam os modos como eles serão lidos.

³⁴ Vislumbramos, é claro, a possibilidade de tomar o conto em si como uma totalidade maior, como fazem Portela e Schwartzmann (2012). Discutiremos abaixo por que essa é uma escolha menos produtiva a nosso ver.

3.2 Os gêneros

Não é de Fontanille a primeira definição de gênero dentro da semiótica. No entanto, diferentemente dos posicionamentos anteriores, o autor reserva uma operacionalidade metodológica para os gêneros dentro de sua proposta. Como apontam Portela e Schwartzmann (2012), é no mínimo estranho compreender como a semiótica francesa não incorporou a noção de gênero em grande medida nas suas reflexões em comparação com outras disciplinas que se detêm sobre o texto e o discurso. Essa estranheza é colocada em relevo pelos dois semioticistas:

De fato, é bastante curioso que as teorias semióticas que se interessam pela linguagem ou, mais especialmente, pela semiose e por compreendê-la por meio de taxonomias várias como as tipologias de percepção, de signo, de discurso, de texto, de produção, de circulação, dentre tantas outras operações classificatórias urdidas na reflexão semiótica, não se tenham dedicado ao problema dos gêneros, ainda que, devido ao seu verdadeiro arsenal taxionômico, pudessem fazê-lo de modo suficientemente sistemático (Portela; Schwartzmann, 2012, p. 70).

Assim como os autores, não iremos nos deter nos possíveis motivos que levaram a esse tratamento da questão dos gêneros dentro da semiótica. Por outro lado, vale dizer que essa “má disposição” tem início nos trabalhos do próprio fundador da disciplina. Em sua análise de *Maupassant*, Greimas (1993) trata do gênero como uma classificação exterior ao texto, de cunho social e conseqüentemente não pertinente para a análise semiótica. Esse posicionamento é reforçado no *Dicionário de semiótica*:

O **gênero** designa uma classe do discurso reconhecível graças a critérios de natureza socioletal. Estes podem provir de uma classificação implícita que repousa nas sociedades de tradição oral, sobre a categorização particular do mundo, quer de uma teoria dos gêneros que, para muitas sociedades se apresenta sob a forma de uma taxionomia explícita de caráter não científico. Dependente de um relativismo cultural evidente e fundada em postulados ideológicos implícitos, tal teoria nada tem em comum com as tipologias dos discursos que procura constituir-se a partir do reconhecimento de suas propriedades formais específicas. O estudo da **teoria dos gêneros**, característico de uma cultura (ou de uma área cultural) dada, não tem interesse senão na medida em que pode ser comparado à descrição de outras etno ou sociotaxionomias (Greimas; Courtés, 2021, p. 228, grifos dos autores).

Na obra que estabiliza os conceitos da semiótica, a “teoria dos gêneros” é posta como uma classificação não-científica dos textos com base em critérios ideológicos e culturais. Essa teoria não estaria então de acordo com a abordagem imanente privilegiada pela semiótica para análise dos textos.

Sobre tal posicionamento, tendemos a concordar com Portela e Schwartzmann (2012) quando dizem que uma classificação tipológica genérica dos textos que leve em consideração aspectos histórico e culturalmente localizados não “nega a importância das propriedades formais dos textos” (Portela; Schwartzmann, 2012, p. 73). Ao mesmo tempo, devemos fazer uma ressalva quanto à colocação do caráter imanentista adotado pela semiótica e filiado ao pensamento hjelmsleviano. Essa filiação sugere que a glossemática exclui de seus horizontes o tratamento semiótico dos gêneros. Como afirmam os autores, é em uma perspectiva greimasiana da análise imanente na qual o aspecto genérico é não pertinente.

No que diz respeito à teoria da linguagem proposta por Hjelmslev, acreditamos que os gêneros não sejam necessariamente categorias a serem evitadas. Pelo contrário, o próprio linguista dinamarquês previa um lugar para eles em seus procedimentos de análise como fica exposto quando afirma que “será possível e mesmo necessário analisar a linha do conteúdo, entre outros, em gêneros literários” (Hjelmslev, 2003, p. 105).

Apesar de os *Prolegômenos* não desenvolverem detalhadamente e de forma exemplificada a análise dos gêneros dentro da teoria da linguagem, eles são apresentados como mais uma das grandezas de análise com as quais o analista vai se deparar ao se debruçar sobre as maiores partes do texto. Dessa forma, podemos entender que os gêneros devem ser sujeitos aos mesmos procedimentos que as outras partes do texto. Além disso, a análise dos gêneros dentro da perspectiva hjelmsleviana parece ser do domínio das semióticas conotativas e dos conotadores, como pontuamos em sessão anterior.³⁵ Acreditamos então que não é contraditório levar em conta a dimensão genérica dos textos em uma abordagem que se pautem em princípios da glossemática.

É Fontanille (1999) que rompe esse afastamento da semiótica em relação à questão dos gêneros. Em *Sémiotique et littérature*, o autor não se distancia completamente da impressão dos gêneros como socialmente flutuantes e de difícil análise, mas propõe uma visada formal, mais próxima de uma descrição semiótica, dos elementos que permitem a caracterização dos gêneros. Estes podem ser definidos então “por um conjunto de escolhas, efetuadas sobre *um conjunto de categorias gerais e constantes*” (Fontanille, 1999, p. 160, grifos do autor, tradução nossa)³⁶ atribuídas a uma *práxis enunciativa*, uma vez que são influenciadas por fatores culturais que os cercam.

A costura dos gêneros à práxis enunciativa permite que a teoria dos gêneros proposta no seio da semiótica discursiva esteja apoiada na estabilidade das categorias, na

³⁵ Conferir seção 5.2.1

³⁶ “par un ensemble de choix, effectués sur un ensemble de catégories générales et constantes”

esquemática do discurso, nas mudanças culturais e nas congruências locais e provisórias. Não se faz necessário para a reflexão que propomos escrutinar todas essas categorias, mas sua mera enunciação já aponta o local de intermédio que a categoria encontra na teoria. Os gêneros se encontram então num lugar de passagem entre a estabilidade, a esquematização, e o inesperado, a ordem do acontecimento enunciativo único; entre o potencializado culturalmente e o realizado individualmente; entre o texto-enunciado e as práticas (de escrita, de leitura...) que os cercam.

Os gêneros correspondem a formas estereotipadas e prototípicas que podem ser analisadas na união de um tipo de texto com um tipo de discurso em um ato enunciativo. Fontanille (1999) propõe que essa união possa ser caracterizada por meio de três critérios: a *coesão*, a *coerência* e a *congruência*. Essas categorias correspondem a níveis distintos de construção da totalidade, de modo que um tipo discursivo será definido por sua *coerência* e um tipo textual por sua *coesão*. Por sua vez, a *congruência* é “responsável pelo efeito global de totalidade de sentido” (Portela; Schwartzmann, 2012, p. 76) garantindo o intermédio de um tipo textual com um tipo discursivo. No entanto:

não será considerada agora como própria de uma enunciação individual. De fato, o gênero regula de maneira global e constante o encontro entre um tipo textual e um tipo discursivo. Seja essa regulação tradicional (de uso) ou convencional (por decreto), a congruência proposta não é mais singular e individual, e sim coletiva e regular (Fontanille, 1999, p. 162, tradução nossa).³⁷

Os tipos discursivos correspondem à organização do plano do conteúdo, podendo ser definidos em relação às modalidades colocadas em jogo na enunciação e à axiologia do discurso. Assim é possível distinguir discursos persuasivos, incitativos, de habilitação, de realização... cada um operando com uma proposta diferente de modalização do enunciatário, seja objetivando incutir-lhe um *querer*, um *dever*, um *poder*... Além disso, os tipos discursivos segundo o autor podem ser distinguidos pela intensidade de adesão dos sujeitos e pela *extensão* dos valores axiológicos manifestados discursivamente. Ambas as classificações parecem promissoras para o tratamento semiótico dos gêneros textuais, no entanto, como os dois gêneros sobre os quais estamos nos debruçando nesta pesquisa, sobretudo os textos analisados, parecem não divergir muito em relação às modalizações e dinâmicas axiológicas

³⁷ “ne sera plus considérée maintenant comme propre à une énonciation individuelle. En effet, le genre régule de manière globale et constante la rencontre entre un type textuel et un type discursif. Que cette régulation soit traditionnelle (d’usage) ou conventionnelle (par décret), la congruence proposée n’est plus singulière et individuelle, mais collective et régulière.”

propostas aos leitores, não utilizaremos os tipos discursivos em nossa reflexão e convocaremos antes a dimensão textual dos gêneros segundo Fontanille (1999).

Os tipos textuais correspondem a todos os elementos do que o autor chama de plano da expressão³⁸ e sua organização; a forma com que se relacionam entre si como partes no interior de uma totalidade. A dimensão textual dos gêneros pode então ser analisada em dois aspectos: a extensão e a abertura.

Antes de prosseguirmos, vale lembrar que os diferentes tipos textuais e discursivos que caracterizam os gêneros são fruto da reiteração constante de determinadas formas em uma comunidade. Suas classificações estão assim ligadas a padrões coletivizados explícita ou tacitamente. Nos tipos textuais, sobre os quais nos debruçamos, a presença da dimensão social pode ser claramente percebida em sua descrição, uma vez que um dos seus critérios de classificação, a distinção entre *longo* e *breve*, pressupõe uma norma sociocultural. O cânone literário, por exemplo, serve de sanção externa na determinação do que deve ser considerado longo ou breve, de modo que a comparação não se dá apenas entre gêneros (um soneto possui uma dimensão breve, enquanto uma epopéia uma dimensão longa), mas também entre as expectativas construídas por um padrão e uma realização particular (determinado romance pode chocar por seu tamanho inferior ao esperado para o gênero).

O segundo critério, textos *abertos* e *fechados*, não explicita as normas socioculturais, mas coloca em relevo o texto mais como processo e como possibilidade de realizações diferentes a cada leitura e menos como um produto finalizado em sua significação. Essa classificação é definida pela relação entre o que Fontanille (1999) chama de “unidade de leitura” e “unidade de edição”. Ambas as unidades correspondem a partes do enunciado. A primeira é delimitada pela parcela que pode ser lida isoladamente construindo sentidos “satisfatórios”. A segunda indica uma porção de texto publicada de alguma forma como uma espécie de todo. Mais uma vez, estamos diante de uma questão mereológica. Quando essas duas unidades coincidem, um texto é tido como *fechado*, uma vez que suas partes não podem ser lidas isoladamente nem excluídas da leitura sem prejuízos ao sentido da obra; é o caso dos romances, por exemplo. Por sua vez, em um texto *aberto*, as unidades estão em desencontro, de modo que é possível ler as partes em separado, como em uma coletânea de contos ou poemas.

Esses elementos podem combinar-se formando diferentes tipos textuais como demonstrado na tabela a seguir:

³⁸ Em nossa concepção essa parece ser uma leitura um tanto “livre” do que seria um plano da expressão. Entendemos que a concepção feita pelo autor se aproxima mais da noção de superfície textual.

Figura 2: Tipos textuais

	Longo	Breve
Aberto	Recursividade	Fragmentação
Fechado	Desdobramento	Concentração

Fonte: Portela e Schwartzmann (2012, p. 78).

De acordo com essa proposta, o tipo textual da *recursividade* (aberto e longo) caracteriza as propriedades do texto que permitem o encaixe indefinido das estruturas textuais, o que ocorreria, por exemplo, nas séries de romances e nos poemas épicos. A *fragmentação* (aberto e curto) é marca dos textos que “não oferecem mais que uma visão limitada e lacunar de seu próprio referente, história, cena ou pensamento e criam uma impressão de incompletude” (FONTANILLE, 1999, p. 163, tradução nossa),³⁹ podendo ser encontrada em memórias e correspondências, quando tomadas de maneira esparsa. Por sua vez, a *concentração* (fechado e curto) corresponde à característica de determinados gêneros que condensam o essencial de seu propósito comunicativo em um espaço textual reduzido, como é o caso do soneto e da máxima. O último tipo textual, o *desdobramento* (fechado e longo), está presente em gêneros que, mesmo explorando a expansão textual, continuam sob controle de um esquema global de fechamento, por exemplo, o romance policial e a peça de teatro.

Vejam como se configuram o conto e o romance enquanto tipos textuais. De partida, precisamos discordar de Portela e Schwartzmann (2012) quando classificam o conto como um gênero possuidor do tipo textual do *desdobramento* (fechado e longo). Parece-nos seguro afirmar que o conto seja um texto *fechado*, sobretudo se tivermos em mente o “efeito de unicidade” apresentado na reflexão de Poe.⁴⁰ Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, esse caráter é sugestionado às partes desde a nota do autor que qualifica-as como “treze histórias independentes”. O leitor é levado a esperar uma completude dos textos, ou seja, que ao final da leitura os sentidos construídos “bastem em si mesmos”. A independência entre as narrativas se confirma, como veremos nos capítulos de análise, por uma não coincidência de

³⁹ “n’offrent qu’une vision limitée et lacunaire de leur propre référent, histoire, scène ou pensée, et qui procurent une impression d’incomplétude”

⁴⁰ Vale lembrar, que o fechamento do qual estamos falando não deve ser confundido com a distinção corriqueira entre finais abertos e fechados. Uma narração pode se enquadrar em um gênero fechado mesmo que possua um “final aberto”. O aspecto fechado é garantido na verdade pelo sentido de completude, de autossuficiência, do discurso, o que não se restringe a sua dimensão narrativa.

atores, visto que não há uma correspondência figurativa explícita entre os personagens: não existe uma repetição de nomes próprios entre os contos, por exemplo.

Para além desse elemento global de organização, observamos que cada um dos contos recorre a diferentes estratégias textuais que promovem seu fechamento e sua identificação como um conto autônomo. O senso de finalização pode ser apreendido tanto na dimensão narrativa do texto, como em sua dinâmica tensiva. É comum encontrar ao fim de cada parte do livro uma cifra de impacto. Essa e outras construções textuais serão melhor descritas no capítulo seguinte, que se dedica à análise do livro enquanto lido como uma reunião de contos.

No entanto, não podemos afirmar em conjunto com Portela e Schwartzmann (2012) que o conto seja um gênero *longo*. Como essa definição é baseada em uma norma sociocultural, quando tomamos um conjunto mais geral como o da literatura, a composição do conto é relativamente mais longa que a de outros textos literários, como o soneto ou haikai. Por outro lado, quando levamos em consideração os gêneros literários prosaicos, o conto é caracterizado justamente por ser um gênero curto.

As reflexões sobre esse gênero formuladas por Cortázar, por exemplo, se sustentam justamente no tamanho reduzido; para o autor “o conto parte da noção de limite” (2006, p. 151). O autor argentino comenta que na França um conto que ultrapasse vinte páginas passa a ser nomeado de *nouvelle*. Na nomenclatura em português não é muito diferente: em relação a outros gêneros literários prosaicos como o romance e a novela, o conto é aquele que apresenta a menor extensão. É interessante notar também que esse limite de tamanho parece ser mais preciso quanto ao máximo, uma vez que prosas ainda menores, não deixam de ser contos, mas são caracterizadas como micro ou nanocontos. Nesse sentido haveria como um *recrudescimento* do que caracteriza o conto: seu tamanho diminuto. Assim, existiria uma “extensão máxima” que um conto não deve ultrapassar para não perder sua característica genérica, mas não uma “extensão mínima”. Dessa forma, o conto é caracterizado pelo tipo textual da *concentração*, pois se constrói como *fechado e breve*.

No livro de Caio Fernando Abreu, essa característica do gênero se faz presente, uma vez que, na edição analisada por nós, a maioria das partes possui até nove páginas, com exceção de uma com dezoito, não divergindo do que normalmente os contos apresentam. Nem tão pouco, alguma das partes apresenta subjetivamente uma extensão que ameaça ultrapassar o limite do conto e adentrar a alçada das novelas. Se, ao analisar a quantidade de páginas, estamos observando uma distinção do plano da expressão, o caráter breve também pode ser

verificado no conteúdo. Cada uma das partes do livro apresenta apenas um núcleo narrativo, concentrando-se em uma pequena quantidade de atores e não expandido os papéis actanciais.

Ainda para Cortázar (2006), as outras distinções entre o conto e o romance são originadas da diferença de tamanho entre os gêneros. Segundo o autor, os contos possuem um tamanho reduzido que lhes é imposto, diferentemente do romance, que pode estender-se livremente. De maneira geral, os contistas precisam limitar certos acontecimentos como recortes da realidade que sejam significativos e capazes de abrir a leitura para além do argumento literário exposto. Para Cortázar, em oposição aos contos que precisam ser incisivos desde o início, pois não há possibilidade para elementos gratuitos, produzindo uma alta condensação espaço-temporal, os romances, que se constroem gradativamente, podem explorar mais extensamente a dimensão figurativa do tempo e do espaço.

A dimensão temporal sobretudo assume tradicionalmente um relevante papel na constituição de um romance, uma vez que esse gênero é marcado pela sucessão de acontecimentos, transformações, que se desenrolam sobre uma cronologia. Uma exploração da temporalidade que não se resume ao tempo do enunciado, mas também a sua impressão no processo de enunciação. Costumeiramente, os romances são marcados pela disposição de capítulos em uma ordem que deve ser seguida na leitura para que o texto alcance um encadeamento coerente, sobretudo na dimensão narrativa. Não é o caso de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

O romance prometido na nota do autor é móbil. Sugestivamente essa qualificação engaja o leitor na criação de expectativas quanto ao sequenciamento das partes. O caráter desmontável indicado pelo enunciador possibilita ao enunciatário experimentar ordens de leitura diferentes das propostas na volume impresso. Tal flexibilidade de sequenciamento dos capítulos coloca também em xeque a ideia de que as partes constroem entre si um encadeamento de acontecimentos narrativos que se desenrolam no tempo em torno de um mesmo núcleo de atores. No livro de Caio Fernando Abreu, não sendo a dimensão temporal que assume um papel coadunador na organização do discurso da totalidade, será preciso buscar outra dimensão discursiva que possa desempenhar essa função. No entanto, devemos adiar essa reflexão para o capítulo cinco, “Do espaço”, em que acompanharemos a constituição do romance de Abreu por meio da leitura do espaço compartilhado pelas suas partes, e para o capítulo seis, “Dos dragões”, em que se discute a reunião figurativa, temática e axiológica dos personagens, e para o capítulo seis, “Dos dragões”, em que se discute a reunião figurativa, temática e axiológica dos personagens.

Ao cabo dessas breves descrições, que serão mais extensamente desdobradas nos capítulos seguintes, fica latente uma configuração discursiva de *Os dragões não conhecem o paraíso* que pode indicar o caminho para responder como um mesmo livro se presta a quatro protocolos de leitura distintos. O livro de Caio Fernando Abreu, por intermédio da nota do autor, não propõe se enquadrar dentro da prototípia dos gêneros assumidos. As qualificações e descrições propostas para os dois possíveis livros a serem lidos modalizam, carregam de nuances, as estruturas tradicionais do livro de contos e do romance. A obra opera sempre na tensão entre as cristalizações desses dois gêneros na gramática literária. Ora é uma coletânea de contos que se aproxima do imaginário de um romance, propondo certa coerência à união. Ora é um romance que constituído como móvel, desmontável e fragmentário incorpora características de gêneros mais abertos, como o livro de contos. De uma forma ou de outra, são exploradas as possibilidades expressivas dessa impureza possibilitando que um mesmo texto promova protocolos de leitura tão distintos.

Se o hibridismo constrói uma configuração favorável para a identificação com diferentes gêneros, isso não chega a ser suficiente para que se postulem dois livros no lugar de um. Para responder de modo satisfatório a essa possibilidade, precisamos ainda incorporar certos elementos sobre a enunciação e o processo de conotação em nossa reflexão.

3.3 A enunciação

A essa altura, pode ser ainda estranho propor que o livro de Caio Fernando Abreu possa ser classificado em dois gêneros, e mais que isso comportar em sua virtualidade a possibilidade de realizarem-se livros distintos a partir de diferentes protocolos de leitura, uma vez que a superfície textual é estritamente a mesma. É assim preciso associar à reflexão dos gêneros e das práticas ainda considerações sobre enunciação e conotação.

A distinção entre conotação (semióticas conotativas) e denotação (semióticas denotativas) é introduzida por Hjelmslev (2003, p. 121-130) e retomada pela semiótica greimasiana, mesmo que de forma secundária, como aponta Shimoda (2013). Como argumenta o semioticista brasileiro, Greimas atribui à denotação “as isotopias que permitem controlar as leituras virtualmente infinitas [do texto]” (Shimoda, 2013, p. 76). Dessa forma, a dimensão *denotativa* comportaria os sentidos “estabilizados” e “objetivados” de determinado texto, promovendo um aparente *fechamento* das significações. Por sua vez, a dimensão *conotativa* promoveria uma *abertura* por conter “a multiplicidade de sentido desencadeada pela leitura, que nem sempre é unânime” (Shimoda, 2013, p. 76).

No entanto, é na relação que esses dois conceitos contraem com outras duas noções do linguista dinamarquês – esquema e uso – que acreditamos encontrar aproximação maior às nossas propostas. A partir da reflexão de Badir (2004) sobre esses conceitos, Shimoda (2013, p. 76) indica que “as variantes sistematizáveis pela análise conotativa encontram-se no domínio do uso ao passo que as invariantes, detectáveis pela análise denotativa, pertencem ao esquema”. Assim, no nível denotativo se encontrariam os sentidos comuns às diferentes leituras do texto, ou seja, sua existência como um esquema que virtualmente contém diferentes possibilidades de leitura. Em contrapartida, o nível conotativo se realizaria por meio da leitura, do uso. Cada tipo de leitura com suas conotações então engendra diferentes sentidos que não necessariamente se fazem presentes em outras leituras. Assim, inversamente ao defendido acima, nesse sentido, a *denotação* comportaria uma *abertura* de sentidos, enquanto a *conotação* resultaria em um *fechamento* da significação.⁴¹

Apesar do aparente paradoxo, as duas formas de visualizar a conotação e a denotação em relação à abertura e ao fechamento da significação são conciliáveis. Basta ter em mente que, na primeira oposição, a conotação estaria sendo relacionada aos usos, ou seja, às diferentes variáveis de sentido que podem ser adicionadas à dimensão denotativa do texto por meio dos conotadores, promovendo assim a abertura para mais sentidos. Seria mais preciso então falar em conotações, no plural. Nesse mesmo caso, a denotação estaria relacionada ao fechamento pois comporta uma quantidade menor de sentidos invariantes em relação à possibilidade de sentidos dos usos.

Por sua vez, na segunda formulação, a conotação estaria se referindo à concretização de um uso em específico, ou seja uma única e singular conotação em meio às tantas possíveis. Dessa forma, a conotação fecha a significação do texto ao selecionar uma única realização possível frente às possibilidades de leitura que o texto, enquanto esquema, possui na dimensão denotativa.

Assim, a superfície textual idêntica às duas leituras indicadas na nota do autor de *Os dragões não conhecem o paraíso* está contida no nível denotativo do texto, juntamente com as especificidades de sentido produzidas em cada gênero enquanto potência. Ou seja, nesse nível o livro funciona como um esquema que possibilita diferentes realizações, às quais serão adjungidas as significações conotativas provenientes da leitura do texto segundo cada protocolo desencadeado pelo gênero escolhido (contos ou romance), que atuará como conotador. É latente o fato de as leituras conotadas da obra estarem contidas em sua dimensão

⁴¹ É preciso apontar que leituras são também socialmente/coletivamente marcadas. Uma leitura não é a leitura de uma pessoa em dado momento, mas uma possibilidade de leitura.

denotativa, quando verificamos que determinadas estratégias discursivas podem ser lidas tanto como constituidoras de um ou outro gênero. No próximo capítulo, por exemplo, veremos como as células tensivas de impacto presente ao fim das treze partes do livro apontam para seu entendimento enquanto contos, pois promovem um caráter fechado. No entanto, a mesma estratégia pode ser lida na construção do romance como um meio de garantir a continuidade do livro no campo de presença do leitor.

As reflexões de Shimoda parecem apontar nessa direção quando comentam sobre a diferença de interpretação entre discursos religiosos, lidos como verdade, e discursos mitológicos, lidos como invenção:

Note-se que as isotopias denotativas, conforme entendidas por Greimas, não têm o poder de especificar tais linhas de interpretação. As linguagens de conotação incidiriam exatamente nesse ponto, uma vez que elas permitem explicar por que determinados arranjos semióticos tendem a seguir certos protocolos tácitos de leitura mesmo não existindo nenhuma restrição de ordem estrutural (Shimoda, 2013, p. 78).

Devemos alertar que a utilização de Shimoda do termo “protocolos tácitos de leitura” não corresponde necessariamente à noção estabelecida por Fontanille (2008b) para protocolos de leitura. Ainda assim, o pensamento apresentado pelo autor brasileiro não foge do que vimos propondo. Na verdade, sua reflexão parece estar de acordo com nossa proposta ao explicar a relação entre conotação e enunciação. Tomando como ponto de partida a questão da veridicção em relação a determinados discursos que em certas sociedades são interpretados como verídicos ou fantasiosos, o fazer interpretativo que atribui esses valores atua sobre o nível conotativo do texto. Como esse fazer é atribuído ao enunciatário, fica exposta a conexão entre conotação e enunciação.

Shimoda (2013, p. 83) indica que “assim como ocorre com a veridicção, a conotação está necessariamente atrelada à instância da enunciação, que pode ser reconhecida nas marcas deixadas no enunciado”. No caso de *Os dragões não conhecem o paraíso*, a nota do autor presente no início do livro é uma marca enunciativa que pode desencadear diferentes conotações. É a adesão do enunciatário a um dos gêneros propostos pelo enunciador que é capaz de conduzir diferentes concretizações que, apesar de compartilharem uma “mesma superfície textual”, e mais que isso uma mesma dimensão denotativa, apresentam, devido à dimensão prática da leitura, isotopias conotativas distintas.

Voltamos então ao início das reflexões propostas no capítulo, em que indicamos a necessidade de cindir o sujeito da enunciação e concentrar nossas atenções no enunciatário como operador das mudanças de sentido entre leituras. Chegamos enfim no momento em que

podemos atribuir também ao enunciador seu papel nesse processo, justamente na oferta de estratégias textuais de um e de outro gênero concomitantemente presentes na obra.⁴² A escolha do leitor por uma ou outra possibilidade genérica para *Os dragões...* promove a apreensão e exaltação de diferentes estratégias textuais em cada leitura. De maneira ampla, se na apreciação do livro de contos o enunciatário está propenso a perceber e valorar sobretudo elementos que conduzam para a conformidade com esse gênero (construções que fortaleçam a sensação de um texto fechado), na exploração do romance-móvil, ganham relevo os meandros discursivos que apontam para conexões entre as partes. Podemos assim afirmar que não só o enunciatário conduz a leitura em diferentes possibilidades de realização, mas o sujeito da enunciação como um todo assume esse papel.

É a adesão do enunciatário a um dos gêneros propostos pelo enunciador que é capaz de conduzir diferentes enunciações que, apesar de compartilharem uma “mesma superfície textual”, uma mesma dimensão denotativa, apresentam, devido à dimensão prática da leitura, duas isotopias conotativas distintas. Assim como cabe ao leitor “comprar” a indicação de gênero do enunciador, foi de nossa parte uma aposta na proposta do autor de dupla possibilidade do livro que justifica as hipóteses que apresentamos. Esperamos que ao fim da leitura da análise contida nos próximos capítulos, o leitor desta dissertação também esteja convencido que essas duas leituras produzem sentidos diferentes e com isso o livro é capaz de engendrar dois textos distintos.

⁴² Como enunciador e enunciatário se constroem solidariamente no texto, é possível argumentar que o livro de contos está sob os auspícios de um enunciador que é essencialmente distinto do enunciador do romance. De todo modo, na apreensão da totalidade, supomos esses enunciadores sincretizados em um só, talvez oscilantes como quem vê ora a lebre, ora o pato.

INTERLÚDIO

Pedimos agora licença ao leitor para interromper o fluxo do texto com esse interlúdio que, talvez inspirado pelas engenhosidades mereológicas que comentamos, de algum modo, divide em duas grandes partes esta dissertação. Se viemos até aqui contextualizando o tema e a questão central sobre a qual nos debruçamos e em seguida construímos reflexões teóricas em torno dela, na parte que se seguirá adentraremos o terreno da análise. Os próximos três capítulos dedicam-se cada um a uma análise diferente do livro de Caio Fernando Abreu, em uma tentativa de demonstrar diferentes vias de leitura da obra que constituem enfim livros diferentes.

Antes de partirmos em frente, é proveitoso que se faça uma breve revisão de onde as reflexões dos capítulos anteriores nos levaram. No capítulo dois, “Da união”, fomos convidados a pensar em alguns mecanismos semióticos implicados na produção de sentido enquanto uma dinâmica que se estabelece entre partes de textos e textos que unidos formam uma totalidade. Três aspectos foram alvo de nosso exame. Inicialmente pensamos nos diferentes níveis de proximidade ou interdependências que as partes de uma totalidade podem contrair umas com as outras e encontramos nos *graus de intimidade* (Hjelmslev, 1978) uma baliza para esse continuum. Propomos que eles sejam encarados como uma gradação das relações mais frouxas e livres em que as partes gozam de maior autonomia e independência umas com as outras e com a totalidade que compõe até as relações mais firmes em que os sentidos produzidos nas partes e na totalidade está intimamente dependente das conexões que se estabelecem com as outras partes.

Em seguida, dedicamo-nos a compreender os diferentes modos possíveis de organização das partes em um todo. Antes preocupamo-nos com uma visão escalar, gradual, nesse segundo momento buscamos um entendimento mais categórico e tipológico das conexões que se podem estabelecer dentro de uma totalidade. Nesse sentido, apoiamo-nos em Fontanille (1999) e trabalhamos com três tipos que nos parecem largamente proveitosos: *séries*, *aglomerados* e *famílias*. Ao fim do segundo capítulo, comentamos sobre as possibilidades expressivas e significativas advindas da ordenação das partes. Nesse sentido, destacamos tanto a percepção também de um contínuo entre obras com uma maior rigidez sequencial e obras em que o enunciador possui maior liberdade na escolha da ordem de leitura, como os possíveis aproveitamentos da posição sintagmática da parte para a produção de sentidos de caráter isotópico (desencadeador e conector) e aspectual (incoativo e terminativo).

Por sua vez, no terceiro capítulo, chamado “Das possibilidades”, saímos dessa dimensão mais estritamente “textual” trabalhada no capítulo anterior para nos dedicarmos a aspectos relativos a uma dimensão enunciativa e prática. Enveredamos primeiramente na discussão da leitura enquanto uma prática semiótica e como tal não exterior ao processo de semiose e sim plausível de uma análise semiótica. Apoiados em Fontanille (2008b), foi possível visualizar e discutir essa prática tomando como base a intensidade de focalização e a extensidade textual lida para compor quatro grande estratégias de leitura: *englobante* (altas intensidade e extensão), *acumulativa* (baixa intensidade e alta extensão), *eletiva* (alta intensidade e baixa extensão) e *particularizante* (baixas intensidade e extensão).

Depois discutimos o estatuto dos gêneros em semiótica e nos aproveitamos das propostas de Fontanille (1999) para caracterizar os dois gêneros nos quais *Os dragões...* se propõe ser lido e que portanto estarão em relevo nas análises que se seguirão. Enquanto o conto é possuidor do tipo textual da *concentração* (fechado e breve), o romance é composto pelo tipo textual do *desdobramento* (longo e fechado). Enfim, foi preciso incorporar à nossa discussão a dinâmica que se estabelece entre a práxis enunciativa e os processos de denotação e conotação, essenciais para que um mesmo livro possa ser lido como dois livros distintos.

Antes de partir, no entanto, para a segunda parte da dissertação, é preciso prevenir o leitor de que ele não encontrará nos capítulos de análise uma larga e intensa utilização dessas categorias levantadas até aqui. É justo então o questionamento de o porquê se mobilizar esse arsenal de aspectos teóricos se não serão utilizados na análise?

O que podemos responder é que, na realidade, eles não são elementos propriamente analíticos, mas sim elementos de delimitação, configuração e construção do nosso objeto de estudo. É claro que classificar determinado texto em um gênero ou uma leitura em uma estratégia consiste em uma análise com critérios estruturais, o que queremos pontuar é a sua existência enquanto uma análise de outro nível que não abre mão de uma descrição textual. O gênero, a estratégia de leitura e até mesmo o grau de intimidade e a composição mereológica entram no cálculo geral de nossas análise como resultados aos quais podemos chegar e explicar por intermédio das categorias da semiótica clássica, assim como das abordagens tensiva e da sociossemiótica.

O que podemos ainda afirmar é que, sem essas definições teóricas nem mesmo teríamos um objeto sobre o qual nos dedicar na parte analítica deste trabalho. Esses elementos são portanto uma discussão da constituição de *Os dragões...* enquanto um objeto pertinente à análise semiótica. A análise então possibilita descrever e portanto desdobrar os sentidos que justificam a existência de dois textos em uma mesma materialidade linguística.

4 DO AMOR

Quem tem medo quer amor
 Quem tem fome quer amor
 Quem tem frio quer amor
 Quem tem pinto, saco, boca, bunda, cu,
 buceta quer amor [...]
 Todo mundo quer amor de verdade

Titãs

Este capítulo será dedicado à análise da leitura de *Os dragões não conhecem o paraíso* como um livro de contos. Buscamos deixar em relevo o tema do amor, que, segundo a nota do autor, constitui-se como um elemento comum entre todas as partes do livro e que justificaria a união desses contos em uma totalidade maior. A reflexão sobre essa possibilidade de leitura será dividida em duas partes. Em um primeiro momento, concentraremos-nos nas partes como contos e, em um segundo momento, na união dos contos em uma totalidade textual entendida como livro de contos.

4.1 Os contos

Nesta seção, abordaremos algumas estratégias empregadas no livro para que as partes possam se enquadrar nas expectativas genéricas construídas sobre o conto. Guiam nossa análise os caracteres *breve* e *fechado* que constituem o tipo textual da *concentração* (Fontanille, 1999) que, como defendemos no capítulo anterior, é característico do gênero conto.

O leitor que fizer a opção pela leitura como livro de contos se debruçará sobre as partes esperando encontrar nelas características próprias desse gênero, sobretudo a autonomia dos contos. O enunciador da totalidade reforça essa característica ao indicar, na nota do autor, que o texto pode ser lido como “treze histórias independentes”. A independência entre as narrativas parece ser confirmada, por exemplo, por uma não coincidência de atores, visto que não há uma correspondência explícita entre os personagens; não existe uma repetição de nomes próprios entre os dois contos. Por outro lado, também é verdade que alguns dos principais sujeitos não são nem mesmo nomeados, como o narrador de “Sem Ana, blues” e o interlocutor da “Dama da noite”. Se isso não exclui a coincidência entre os atores, a leitura como contos também não sugere sua coincidência. Acreditamos que se o leitor empreende a leitura do livro como uma coletânea de contos e encara suas partes como histórias

independentes, ele não tenderá a supor ou mesmo questionar se algum desses atores não nomeados pode corresponder a um personagem do outro conto.

Outro elemento que se relaciona com as expectativas construídas pelo gênero conto e que define o tipo textual da concentração é o caráter breve do texto. As partes do livro que propomos analisar no momento possuem menos de dez páginas na edição que estamos utilizando, tamanho que não foge ao esperado para um conto. Como abordamos no capítulo anterior, trata-se de um dos critérios para a definição de um tipo textual, uma das características definidoras de um gênero, apresentados por Fontanille (1999).

O outro elemento que define o tipo textual e que se relaciona com as expectativas construídas pelo gênero conto é o aspecto fechado do texto. O leitor é levado a esperar uma completude dos textos, ou seja, que ao final da leitura os sentidos construídos “se bastem em si mesmos”. Esse senso de finalização do conto pode ser apreendido, por exemplo, na dimensão narrativa do texto, assim como em sua dinâmica tensiva. E isso é marca da independência entre as histórias.

Figura 3: tipologia de contos

Tipo	Contos
Narração	“Sem Ana, Blues”, “O destino desfolhou”, “Os sapatinhos vermelhos”, “Mel & girassóis” e “Pequeno monstro”
Retrato	“Linda, uma história horrível”, “O rapaz mais triste do mundo” e “Saudade de Audrey Hepburn”
Confissão	“Dama da Noite”, “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, “A outra voz”, “À beira do mar aberto”

Fonte: elaboração própria

4.1.1 Narração

Alguns dos contos do livro se constroem como apresentação de acontecimentos ordenados no tempo e que partem de uma situação inicial, atravessam um problema e finalizam com um clímax. Essa forma de narrar se aproxima daquilo que mais canonicamente entendemos como conto.

Em “Sem Ana, blues”, por exemplo, encontramos o relato de um homem, o narrador, que foi deixado por sua companheira, Ana, e que nos narra todo o seu processo de luto pelo relacionamento que findou-se. Acompanhamos o protagonista do momento em que

chega em casa e se depara com um bilhete de despedida da ex-parceira até o estágio em que finalmente ele parece ter se recuperado da perda do amor. Para o leitor que assume as indicações fornecidas na “nota do autor” e busca nas partes do livros contos que reproduzam as combinações temáticas anunciadas no elemento pré-textual, desponta no conto, para além do amor, o tema do abandono. Claro que, em alguma medida, outros dos temas anunciados podem ser adjungidos ao conto, como a memória, mas veremos que é o abandono que dá a tônica do texto.

Parece ser essa, inclusive, mais uma das características distintivas entre conto e romance. Enquanto os contos, devido a sua reduzida extensão, normalmente precisam limitar-se a um ou poucos temas, os romances podem desdobrar-se numa maior exploração temática. É importante aqui acentuar que não estamos nos referindo propriamente à presença ou ausência de temas, mas aos graus de presença dos mesmo. Claro que os contos, como os do livro de Abreu, podem apresentar várias temáticas. O que eles não fazem, na verdade, é garantir elevada importância ou centralidade para todos os temas. O desenvolvimento do conto ocorre acentuando um ou dois temas entrelaçados, podendo apresentar outros tantos temas sem tamanha tonicidade. Por sua vez, no desenho de seu arco tensivo (Mancini, 2020), os romances conseguem alternar a tonicidade entre diferentes temas durante toda sua narrativa.

De volta a “Sem Ana, blues”, vejamos um pouco mais como o aspecto *fechado* do conto é construído nessa parte do livro. Apesar de o final poder ser considerado “em aberto” por alguns leitores, o seu fechamento como uma totalidade coesa é garantido por uma gradação narrativa que é interrompida por determinada ciclicidade enunciativa. O conto se inicia colocando como centralidade cognitiva do narrador o abandono pela amada, de modo que a partida de Ana é apresentada como marco temporal inicial da narrativa. Para além do que ocorre depois de ser abandonado pela parceira, o sujeito compreende apenas outro momento, o “quando Ana me deixou”, que, além de ser a frase que abre o conto, é descrito mais detalhadamente no segundo parágrafo:

Quando Ana me deixou, eu fiquei muito tempo parado na sala do apartamento, cerca de oito horas da noite, com o bilhete dela nas mãos. No horário de verão, pela janela aberta da sala, à luz das oito horas da noite podiam-se ainda ver uns restos de dourado e vermelho deixados pelo sol atrás dos edificios, nos lados de Pinheiros. Eu fiquei muito tempo parado no meio da sala do apartamento, o último bilhete de Ana nas mãos, olhando pela janela os dourados e o vermelho do céu (Abreu, 2018, p. 445).

A narrativa do conto acompanha então o processo de recuperação e de “volta por cima” do narrador após o instante em que se percebe abandonado. A perda de Ana, que sincretiza em um único ator papéis actanciais para além do de objeto de valor, atinge o sujeito com tamanho impacto que o desestabiliza. Esse acontecimento é apreendido pelo narrador com um andamento acelerado, uma vez que a surpresa gerada por um bilhete (comumente utilizado para recados cotidianos) denuncia a ausência de preparo ou espera. O momento também é apresentado como altamente tônico, pois a ausência da ex-companheira, que até então possuía grande presença na vida do sujeito, não pode passar despercebida.

Desse modo, o narrador é impactado por um incidente que faz com que tudo para além da ausência de Ana passe por uma dessemantização (Greimas, 2017). Aquilo que resta passa a ser visto como “uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento” (Abreu, 2018, p. 446). O próprio sujeito passa a se ver também como uma bolha parada e estando suspenso, mas “não luminoso, ao contrário, opaco, fosco, sem brilho” e paralisado durante as horas que decorreram, uma vez que está “ainda vestido com um dos ternos que uso para trabalhar, apenas o nó da gravata levemente afrouxado, porque é começo de verão e o suor que escorre pelo meu corpo começa a molhar as mãos e a dissolver a tinta das letras no bilhete de Ana” (Abreu, 2018, p. 446).

Nos dias seguintes à partida de Ana, há um primeiro momento do qual poucas recordações foram guardadas para além dos gostos de vodca, lágrima e café e da constante espera de que a qualquer momento todo telefonema ou interfone que toque seja Ana anunciando seu retorno. Depois dessa fase, há um progressivo restabelecimento da rotina que perpassa o tempo marcado pela vontade de “matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu”, as tentativas de se livrar dos objetos que lembram a ex-companheira e a busca por satisfação sexual com outras mulheres. Muitos meses depois, o narrador inicia diferentes ciclos em busca de novo sentido para a vida, entre eles o apelo a destinadores místicos que prometiam a volta de Ana, a procura por diferentes tipos de terapia, a tentativa de uma vida abnegada e religiosa, e até uma “virada” por cima na qual o sujeito atinge certo sucesso social e começa a experimentar as bonanças advindas disso. Enfim, passa-se tanto tempo desde o momento do abandono “que o mundo foi se tornando aos poucos um enorme leque escancarado de mil possibilidades além de Ana” e o próprio narrador passa a exibir certo parecer estar bem, marcado por “aquele charme todo especial de homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido” (Abreu, 2018, p. 448).

No entanto, o último parágrafo do conto quebra essa progressão narrativa, ao revelar que para além das aparências o narrador não superou a partida de Ana, o que justifica inclusive ele estar contando essa história. Se, como comenta Tatit (2001, p. 35), a gradação é um dos recursos textuais que desacelera o conteúdo, o seu rompimento promove uma aceleração do andamento. Desse modo, a quebra de expectativa promovida pela concessão narrativa do último parágrafo é por si só um elemento que contribui para o aspecto fechado dessa parte do livro, uma vez que promove um impacto tônico para finalizar a história:

nestas noites de hoje, tanto tempo depois, quando chego do trabalho por volta das oito horas da noite e, no horário de verão, pela janela da sala do apartamento ainda é possível ver restos de dourados e vermelhos por trás dos edifícios de Pinheiros [...]. Como se quando Ana me deixou não houvesse depois, e eu permanecesse até hoje aqui parado no meio da sala do apartamento que era o nosso, com o último bilhete dela nas mãos. A gravata levemente afrouxada no pescoço, fazia e faz tanto calor que sinto o suor escorrer pelo corpo todo, descer pelo peito, pelos braços, até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete de Ana, dissolvendo a tinta das letras com que ela compôs palavras que se apagam aos poucos [...]. Palavras que dizem coisas duras, secas, simples, irrevogáveis. Que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la, e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre. Para sempre então, agora, me sinto uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento, à espera de que entre um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali, essa bolha estúpida, ou que alguém espete nela um alfinete, para que de repente estoure nesse ar azulado que mais parece o interior de um aquário, e desapareça sem deixar marcas (Abreu, 2018, p. 449).

O impacto final da narrativa é ainda intensificado pelo desencadeamento de uma isotopia da morte. Há nesse parágrafo uma recorrência de elementos figurativos que rememoram diferentes formas de realização da prática do suicídio “cristalizadas” no imaginário popular. A “gravata levemente afrouxada no pescoço” remete ao enforcamento. O suor que escorre “até chegar aos pulsos e escorregar pela palma das mãos que seguram o último bilhete” suscita o ato de cortar os pulsos e a ideia do bilhete de suicídio. Essa construção também reitera traços isotópicos que viabilizam a leitura do enforcamento: a verticalidade do percurso que o suor faz ao escorrer pelo corpo do narrador remete à verticalidade presente no corpo pendurado e com os braços estirados. A comparação do sujeito com uma bolha à espera de “um vento súbito pela janela aberta para levá-la dali” remete ao salto de um edifício pela janela em direção à morte. A figura da bolha também carrega o sema da “vacuidade”, remetendo à falta de ar e contribuindo para a isotopia do enforcamento. Além disso, a opacidade que caracteriza a bolha reflete a perda de brilho e vivacidade presente nos corpos após a morte. Em seguida, a descrição do ar como azulado

(uma cor fria) e sua comparação com o “interior de um aquário” retoma a ideia da falta de ar que desencadeia tanto a ideia do afogamento, quanto reforça a leitura do enforcamento.

Essa isotopia fica ainda mais latente quando se compara a descrição dessa cena feita no início do texto com a feita no final. No primeiro caso, após a comparação do ambiente azulado com o interior de um aquário, o parágrafo finaliza com o narrador se apresenta como “sem fazer absolutamente nada além de respirar” (Abreu, 2018, p. 445). Por sua vez, a conclusão do conto, repete a comparação com o interior de um aquário, mas indica o fazer do sujeito como um “desapareça sem deixar marcas”. A substituição da “respiração” pelo “desaparecimento” contribui para leitura da asfixia, do afogamento, do enforcamento, da morte, enfim.

Outras figuras como a imagem de que por mais que o sujeito se debata essa situação é para sempre, a subitaneidade do vento, o espetar que provoca o desaparecimento da bolha, as palavras irrevogáveis e o blues presente no título que remete tanto a cor fria (sem vivacidade) quanto ao estilo musical associado à melancolia contribuem para essa isotopia. A construção dessa linha de leitura parece sugerir a hipótese de que o narrador cometeu suicídio e por isso, mesmo após toda sua narração, está preso no mesmo momento que abalou e retirou o sentido de sua vida. Além disso, a insistência do narrador em afirmar que nunca falou sobre Ana para nenhuma pessoa, que aparentemente contradiz a própria enunciação do conto, reforça a ideia do suicídio, o que justificaria o sujeito nunca ter contado a história que narra. O questionamento se Ana teria se suicidado também parece encontrar justificativa em figuras apresentadas desde o início do conto, como a janela aberta de um edifício e o bilhete de despedida, e na irrevogabilidade de sua partida da vida do narrador, promovendo uma espécie de retro-leitura do texto sob a égide do luto.

Há ainda outros elementos que corroboram esse aspecto como a revelação do que estava escrito no bilhete (informação até então dada de forma elíptica): “que Ana me deixou, que não vai voltar nunca, que é inútil tentar encontrá-la, e finalmente, por mais que eu me debata, que isso é para sempre” (Abreu, 2018, p. 484). Também a repetição de descrições figurativas utilizadas no momento em que o narrador descobre que Ana partiu, o que constrói um sentido de concomitância entre o início do narrado e o momento da narração. Além disso, a utilização dessas repetições contribui, não só para o sentido de finalização do texto, mas também para certa auto-suficiência, como se o conto se fechasse em si mesmo.

Não podemos nos deter longamente na análise de cada um dos contos que compõem o volume, mas estratégias parecidas são aplicadas em outras partes do livro que se estruturam também como *narrações*. A sucessão de acontecimentos que culminam em um

desfecho impactante dá a tônica também de “O destino desfolhou”, que apresenta uma fatídica história de amor iniciada na infância entre Dante, o pequeno apaixonado, e Beatriz, a garota doente que lhe rejeita e vai para a cidade grande onde eventualmente vem a falecer, o que desencadeia ao fim da narrativa consequências patêmicas e pragmáticas na vida do garoto do interior que nunca esqueceu seu amor. Dante, que durante toda a narrativa aguardou sua realização amorosa com Beatriz, diante da descoberta da impossibilidade dessa conjunção, entrega-se aos prazeres carnis no prostíbulo da cidade.

O desabrochar do amor na infância é também tema de “Pequeno monstro”, no qual o jovem protagonista, alcunhado homonimamente ao conto, encontra no primo Alex, que vem da cidade grande passar férias com ele e a família na praia, refúgio para as angústias e confusões da puberdade e da descoberta da sexualidade. Aqui também o objeto de amor do protagonista parte ao fim para outra cidade, no entanto dessa vez não como derradeira separação, mas como signo da espera pelo futuro. O primo funciona após a partida não apenas como uma promessa de reencontro, mas como égide daquilo que o protagonista virá a ser, como foi brevemente em sua companhia: não mais um monstro.

Na ordem dos romances que se realizam, mas em outro ponto na régua do tempo, “Mel & girassóis” narra o encontro, também em um paradisíaco recanto tropical, de dois sujeitos, homem e mulher já marcados pelos anos de vida e de amores passados, que se permitem viver um amor de verão. Desde o primeiro momento em que poeticamente se esbarram no mar, despertam um no outro um interesse mútuo que vai sendo alimentado exponencialmente conforme passam os dias, até a derradeira noite de suas estadias no *resort* em que se deixam entregar um ao outro. Poderiam, é bem verdade, ter consumado a interação em ato sexual dias antes, mas era algo mais aquilo que eles queriam: era amor. Se o jovem Dante, após anos de espera por um amor que nunca recebeu, teve que beber dos prazeres sexuais, o casal de “Mel & girassóis”, já muito experimentados dos prazeres da carne, encontram o amor com recompensa final de sua espera, mesmo que, devido à escolha de esperar, seja um amor entregue em tempo diminuto, mas que desde o primeiro encontro, “mágico e justo” (Abreu, 2018, p. 486), vinha se atualizando.

No entanto, como a vida é real de viés no universo dos querer, os amores findam-se e abalam passionalmente seus sujeitos. Alguns ficam paralisados, como durante muito tempo — talvez para sempre? — ficou o ex-companheiro de Ana; outros são de pronto tomados de um ímpeto performativo e precisam sair em busca de outros objetos que lhe façam esquecer(?) da disjunção amorosa que agora os assoma. Talvez pelo entrelaçamento figurativo entre amor e sexo, na ausência do primeiro, os sujeitos busquem refúgio no

segundo. Talvez também como vingança (Greimas, 2014a, p. 247) busque entregar, na lógica de exclusividade da monogamia, o corpo, antes entregue ao amado que partiu, a outros sujeitos que se oferecem, como forma de reconstituição da honra ferida ao depositar no outro expectativas amorosas que foram quebradas.

Foi o que o pequeno Dante fez, assim como a protagonista de “Os sapatinhos vermelhos”. Ela, Adelina, largada após cinco anos sendo a “mulher-solteira-e-independente-que-tem-um-amante-casado”, preferiu acender outro cigarro e virar outra garrafa de uísque antes de arrumar-se para sair na noite. Livrou-se daquele “ar desabado de cansaço indisfarçável de mulher sozinha com quase quarenta anos”, não seria mais “a putinha submissa a coreografar jantares à luz de velas”, mas que a tempos já não se realizava sexualmente com o parceiro e decidiu que “não choraria mais uma gota sequer, decidiu brava” (Abreu, 2018, p. 484).

Vestiu-se, perfumou-se, maquiou-se e, sensualmente calçando os finos e altíssimos saltos vermelhos, foi para um bar onde encontrou três homens, três amigos, desconhecidos os quais trouxe para casa e teve uma tórrida noite de sexo. Foi encontrada de manhã pelo ex-amante que envolto em rosas e chocolates vinha reatar o relacionamento, mas foi expurgado por Adelina: “Vai embora. Acabou!” (Abreu, 2018, p. 471). Finda-se o conto, prospectando-se que noites como essa tornaram-se uma rotina, afinal “há tantas sextas-feiras, tantos luminosos de neon, tantos rapazes solitários e gostosos perdidos nesta cidade suja...”, sendo interrompida apenas quando as varizes começaram a aumentar e “o médico então apalpou-a nas virilhas e depois avisou quê” (Abreu, 2018, p. 472). Assim como as experiências sexuais de Adelina são interrompidas de súbito pela fala do médico, a própria fala e o conto se encerram num brusco corte de seu fluxo.

Novamente, um conto encerra-se com um final aberto, neste caso cortando ao meio uma oração. No entanto, assim como o final de “Sem Ana, blues”, este não deve produzir no enunciatário a sensação de falta, mas cingir-lhe da explicitação de uma conclusão, construída implicativamente pela sucessão de acontecimentos anteriores, gerando certo impacto tônico, um vez que fluxo tensivo esperado foi rompido. O leitor tenderá a encontrar nessa interrupção, não uma inquietante dúvida em busca de resposta, mas a atualização de diferentes possibilidades plausíveis. Terá Adelina engravidado? Ou contraído alguma infecção? Ao que parece, a consequência de sua libertação sexual importa menos que a própria libertação e seu encerramento, pelo menos é o que a supressão do fim da frase parece indicar.

4.1.2 Retrato

Se na seção anterior comentamos sobre contos que se constroem fortemente pelo encadeamento narrativo e que conseguem aproveitar dessa dimensão para produzir efeitos de impacto estético — que, entre outras coisas, garantem o aspecto *fechado* ao texto — os contos dos quais falaremos agora constroem-se, pode-se dizer, em clara oposição a essa técnica. Se o que chamamos de narração marca um estilo de conto calcado na sucessão de transformações, outros textos que compõem *Os dragões...* sustentam-se antes sobre a descrição de estados.

Nesta seção falaremos dos contos que, em vez de apresentarem um encadeamento de cenas a se desenrolarem no tempo e no espaço, focalizam apenas em um acontecimento. Na verdade, menos em um acontecimento e mais em um única cena, uma vez que aquilo que registram não são grandes reviravoltas ou momentos de impacto. São narrativas que deixam em suspenso uma anterioridade e uma posterioridade para desenhar um recorte do cotidiano, um *retrato* da vida comum. Está claro para a semiótica discursiva que todo retrato, todo estado supõe uma transformação que ocorreu ou uma em potência, mas a escrita pode buscar estratégias de relativo apagamento do fluxo narrativo em prol de um estar sem bordas, um esvaziamento do objeto, de fluxos sem direção.

Se ao leitor, que dá vazão ao protocolo de leitura de um romance, essa ausência de continuação narrativa contribui para a criação de possibilidades de conexão entre as partes, o sujeito da prática de leitura do conto encontra nessa delimitação a demarcação de algo que deve produzir um sentido em si mesmo. É assim que se pode ler “O rapaz mais triste do mundo” e satisfazer-se com o encontro fortuito de um homem “de quase quarenta” e um rapaz jovem em um bar qualquer onde passam a noite juntos bebendo e conversando e depois despedem-se, sem que nada tenha mudado na vida de algum dos dois, nem que evento extraordinário ou digno de nota tenha ocorrido. Não só o que ocorre ali parece ser de menor importância, como os próprios personagens sem nome, como que fadados enunciativamente a isso desde a epígrafe do conto: “*São aqueles que vêm do nada e parte para lugar nenhum. Alguém que aparece de repente, que ninguém sabe de onde veio nem para onde vai. A man out of nowhere*” (Peixoto, s/d, *apud* Abreu, 2018, p. 456, itálicos do autor).

Consciente dessa ausência de passado e futuro dos atores que constrói, o narrador dedica-se então sobretudo a descrições dos estados desses sujeitos. Descreve-se um homem de quase quarenta anos “um tanto magro, molhado, meio curvo de magreza, frio e estranhamento” e que porta o “estranhamento típico dos homens de quase quarenta anos vagando pelas noites de cidades que, por terem deixado de ser as deles, tornaram-se ainda

mais desconhecidas que qualquer outra” (Abreu, 2018, p. 456). Cidades também ceifadas de nome em que se encontram bares anônimos que também são descritos. “O bar é igual a um longo corredor polonês. As paredes demarcadas — à direita de quem entra, mas à esquerda de onde contemplo — pelo balcão comprido e, do lado oposto, pela fila indiana de mesinhas ordinárias, fórmica imitando mármore” (Abreu, 2018, p. 457). E retrata-se também um:

rapaz de quase vinte anos, bebendo um pouco demais, não muito, como costumam beber esses rapazes de quase vinte anos que ainda desconhecem os limites e os perigos do jogo, com algumas espinhas, não muitas, sobras de adolescência espalhadas pelo rosto muito branco, entre fios dispersos da barba que ainda não encontrou aquela justa forma definitiva já arquitetada na cara dos homens de quase quarenta anos, como esse que está à frente dele (Abreu, 2018, p. 457).

E gastam-se parágrafos para pouco narrar e muito descrever. A narrativa resume-se à chegada do homem mais velho que compra uma bebida e pelo bar estar lotado senta na mesa em que está o rapaz mais novo. Sentados na mesma mesa ignoram-se durante um tempo até iniciarem uma conversa. Depois despedem-se e encerra-se a noite e o conto. O “corpo” do texto fica por conta de uma descrição que não se restringe a uma visada objetivante, mas envereda pelos fluxos de pensamento dos personagens ao mesmo tempo que tece comentários esteticamente trabalhados aproveitando-se de poéticas construções figurativas e predições do futuro.

Repetem-se várias vezes a mesma descrição figurativa de modo que o tempo do narrado espraia-se demasiadamente, quase congelando, em função do registro de um momento e não de seu encadeamento em uma narrativa.

Pouca coisa acontece durante o conto, não apenas pragmaticamente, mas também na dimensão cognitiva e passional, uma vez que o encontro entre os dois homens não é o suficiente para modificá-los também subjetivamente. Os sujeitos não são construídos como sujeitos da busca, nem mesmo sujeitos da espera: meros sujeitos de estado e do descontentamento. Ainda assim, um descontentamento que parece sustentar-se apenas no não-querer, uma vez que a constatação da ausência de modalidades atualizantes impede o sujeito de alcançar o querer. Dessa configuração modal nasce a grande “apatia” passional que aflige os personagens. Os sujeitos entram e saem do bar — e do conto — sem a desejada conjunção com o amor.

O aspecto fechado do conto é garantido pela partida de um dos personagens que finda o conto, pois, uma vez que estávamos apenas assistindo a uma cena registrada em um único espaço e tempo, não nos é dado acompanhá-lo para fora do bar. Soma-se a isso o

espelhamento do primeiro período do conto, “eles navegam sem me ver, peixes cegos ignorantes de seu caminho inevitável em direção um ao outro e a mim.” (Abreu, 2018, p. 456) nos últimos parágrafos do texto: “peixe cego ignorante de meu caminho inevitável em direção ao outro que contemplo de longe, olhos molhados, sem coragem de tocá-lo” (Abreu, 2018, p. 463), que, ao amarrar as pontas do conto — confirmando seu aspecto fechado — também reforça o caráter de desencontro nas figuras da cegueira e do caminhar sem intenção (inevitável).

Por fim, o fechamento é construído pela despedida do narrador que encerra a narração: “Não, não quero nem preciso nada se você me tocar. Estendo a mão. Depois suspiro, gelado. E te abandono” (Abreu, 2018, p. 463). Esse fechamento sela também esse terceiro personagem — o narrador — no mesmo destino daqueles que observa, enredando todos os envolvidos nessa cena de não conjugação. O mesmo ocorre com nós, leitores, diversas vezes explicitamente instaurados no texto pelo narrador: “Eu sou os dois, eu sou os três, eu sou nós quatro. Esses dois que se encontram, esse três que espia e conta, esse quarto que escuta” (Abreu, 2018, p. 462). Somos deixados em nossa existência suspensa ao findar-se o conto: “Aqui de onde resto, sei que continuamos sendo três e quatro. Eu pai deles, eu filho deles, eu eles próprios, mais você: nós quatro, um único homem perdido na noite, afundado nesse aquário de águas sujas refletindo o brilho de neon.” (Abreu, 2018, p. 463). São finais ditos abertos, como esse e outros que compõem o livro, são na verdade fechados. Finais que justamente por nos lançarem de volta ao início, nos enredam inescapavelmente ao texto. É a abertura que prende...

Outros dois contos do livro utilizam esse estilo de constituir-se como um “retrato”. Em “Linda, uma história horrível”, temos acesso à visita de um filho à casa da mãe no interior e muito pouco acontece e é dito. Percebe-se nos interditos o desejo do filho de contar à mãe que está infectado pelo HIV, mas nem isso se realiza ao fim do conto, que se encerra na mais franca atenuação. No entanto, deixamos para tratar melhor dessa parte do livro no capítulo seguinte, “Do espaço”.

Além desses dois, “Saudade de Audrey Hepburn” aposta em um parco desenvolvimento narrativo, privilegiando a dimensão temático-figurativa. O conto acompanha um personagem em uma festa descrevendo os outros frequentadores do ambiente. Esse contexto ameaça se perder para o leitor muitas vezes no conto, dado o fluxo de pensamento que vai passando pelas ideias sem muito engate. Vem daí a impressão de não haver um objeto definido e, sem ele, também não há transformação no horizonte. Trechos como “Foi então que

viu...” (Abreu, 2018, p. 451) parecem apontar para uma retomada narrativa, mas novamente nada acontece.

As pessoas se apresentam tipificadas: “a Pantera Loura Disposta a Tudo Por um Status Mais Elevado, a Lésbica Publicamente Assumida e o Patriarca Meio Sórdido Fugido Das Páginas de Satyricon” (Abreu, 2018, p. 450) e “a Psicanalista Conflituosa Com O Elitismo Da Própria Profissão [...] o Estudante De Pós-Graduação Indeciso Em Assumir Sua Evidente Homossexualidade [...] o Escritor Que Conseguiu Mais Sucesso Na Itália Que No Brasil” (Abreu, 2018, p. 451). E essa tipificação associada ao formato de lista sugere a pouca adesão do narrador/sujeito a esses potenciais objetos. *Flashbacks* e projeções de futuro se entremeiam e sugerem uma conjunção no passado e sua disjunção, mas sua colocação no meio do fluxo deixa o leitor sem ancoragem para formar de fato uma imagem clara do encadeamento narrativo.

4.1.3 Confissão

Nós nomeamos o terceiro tipo de conto presente no livro de “confissão”, pois ele se baseia em um discurso debreado enunciativamente. Os contos desse tipo abusam de estratégias textuais como o fluxo de consciência e o monólogo ou mesmo diálogos que só apresentam a fala de um interlocutor de modo a parecerem monólogos. Esse é o caso de “Dama da noite”, que se aproveita dessa estratégia para garantir seu aspecto fechado.

O conto constrói-se como um diálogo entre dois personagens em um bar — sim, novamente dois desconhecidos que conversam em um bar. A voz do seu interlocutor, o qual ela chama apenas de “boy”, só é sentida faticamente por meio de operações de catálise a partir das respostas que a Dama da noite fornece. A ausência da expressão de um dos lados do diálogo é também uma estratégia de acentuação do domínio dessa mulher na interação. Não à toa, quando no parágrafo derradeiro do conto, a narradora anuncia que vai sair do bar em que estava, o diálogo que constitui o texto não poderá mais ser continuado. A interrupção da conversa entre a Dama da noite e seu interlocutor, o boy, indica um senso de fim para o conto.

Além disso, essa parte do livro também apresenta em seus parágrafos finais revelações que podem produzir impactos dignos de um *grand-finale* ou de um *plot twist*. Durante todo o conto, acompanhamos a Dama da noite falar de forma desiludida sobre sua vida e a sociedade, denunciando um destinador social calcado nas aparências (o qual ela chama de “A roda”) que delega àqueles que não cumprem com seus deveres um lugar de marginalização. Ao final do texto, a narradora revela que a única coisa que faz com que ela

ainda persista no meio das adversidades provenientes do abandono geral que enfrenta é a esperança de encontrar um amor verdadeiro. A revelação ganha um caráter concessivo tendo em vista todo o discurso crítico e desiludido construído até então. A própria Dama da noite, assume a controvérsia com a qual sua esperança será encarada, “Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro o *verdadeiro amor*” (Abreu, 2018, p. 484, grifos nossos).

Esse impacto concessivo é ainda reforçado pela frase que fecha a narrativa. Nela a narradora revela uma face que entra em contradição com a imagem que vinha construindo para si. De “pateta ridícula porra-louca solitária venenosa”, ela passa a se qualificar, em suas últimas palavras, como “uma criança assustada” (Abreu, 2018, p. 485). Vale ainda notar que a revelação da esperança de um amor verdadeiro como força motriz do sujeito atua também na construção de um sentido de completude, de coerência interna para o conto, uma vez que ele justifica retrospectivamente toda a fala da narradora até então.

Outro conto que constrói essa estrutura “confessional” é “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, que alterna entre um simulacro epistolar e a narração em primeira pessoa que se dirige a um enunciatário marcado textualmente. Como este conto servirá de fio condutor para toda a argumentação do próximo capítulo, reservamo-nos a possibilidade de não tecer maiores comentários sobre ele neste momento. O livro possui ainda dois outros contos que se enquadram nesse estilo de confissão. “À beira do mar aberto” inicia com uma sequência de pontos finais que ganha feições de uma extensa reticências, como se muita coisa houvesse antes da primeira frase do texto. Essa sensação é reforçada pela primeira palavra do conto a conjunção “e” em letras minúsculas, indicando que a narração que inicia-se é na verdade recortada de um período maior ao qual não temos acesso. Segue-se a conjunção mais um reforço nessa direção: “de novo me vens e me contas do mar aberto das costas da tua terra [...]” (Abreu, 2018, p. 441). Instaura-se textualmente um narratário ao qual se dirige a voz do narrador, denunciado pela conjugação na segunda pessoa do singular dos verbos “vir” e “contar”. Essa performance do tu ao qual o texto se destina é ainda caracterizada aspectualmente como iterativa pelo “de novo”, acentuando mais ainda a existência de algo precede a enunciação do conto.

Essa construção de uma anterioridade que se marca, mas a qual o enunciatário não tem acesso, une-se a outras para simulação de um fala pura, fluída, ininterrupta, expressa pela ausência de pontos finais, iniciais maiúsculas, períodos e parágrafos. Os sintagmas, ao molde dos pensamentos, se encadeiam sem pausas. Assume-se de vez o texto como decalque da consciência.

Tão colada ao pensamento se pretende essa fala que ela acompanha as inconsistências da reflexão interna livre. O texto é marcado por constantes e abruptas trocas de pontos de vista. Se em um momento os sujeitos se amam e regozijam-se em sua união, no seguinte o enunciador coloca em dúvida a razão do relacionamento. Em um instante o narrador queixa-se do desencontro do olhar do narratário “raramente teu olho bate em mim e logo se desvia, como se em minhas pupilas houvesse uma faca, uma pedra, um gume” (Abreu, 2018, p. 441), poucas linhas depois utilizar o mesmo olhar para denunciar sua propriedade sobre o outro sujeito:

[...] mas é quando a pedra ou a faca no fundo do meu olho afasta o teu é que te olho detalhado, e nunca saberás quanto e como já conheço cada milímetro da tua pele, esses vincos cada vez mais fundos circundando as sobrancelhas que se erguem súbitas para depois diluírem-se em pelos cada vez mais ralos, até a região onde os raspos quase sempre mal, e conheço também esses tocos de pelos duros e secretos, escondidos sob teu lábio inferior, levemente partido ao meio, e tão dissimulado te espio que nunca me percebes assim, te devassando como se através de cada fiapo, de cada poro, pudesse chegar a esse mais dentro que me escondes sutil, obstinado, através de histórias como essa, do mar [...]” (Abreu, 2018, p. 441).

Desvelam-se as dores e os conflitos da relação, “e escapo brusco para que percebas que mal suporte a tua presença, veneno veneno, às vezes digo coisas ácidas e de alguma forma quero te fazer compreender que não é assim, que tenho um medo cada vez maior do que vou sentindo em todos esses meses e não se soluciona” (Abreu, 2018, p. 442), para logo em seguida o narratário derramar-se em súplicas e elogios ao amado ouvinte, “mas volto e volto sempre, então me invades outra vez com o mesmo jogo e embora supondo conhecer as regras, me deixo tomar inteiro por tuas estranhas liturgias” (Abreu, 2018, p. 442). Questiona-se se os sujeitos não estão apenas tentando suprir os vazios de si mesmos por meio de projeções no outro, “[...] e nos usamos honestamente assim [...] e na solidão de cada um sei que tecemos nossa próxima mentira, tão bem urdida que na manhã seguinte será como verdade pura e sorriremos amenos [...]” (Abreu, 2018, p. 443).

Em meio a esse fluxo incansável e inconstante, o texto apega-se a determinadas construções figurativas como bases isotópicas que permitem que certa coesão seja mantida durante todo o desabafo do narratário. As menções ao mar, o conflito entre os olhares que fogem das pedras e lâminas do olhar do outro, a contação de histórias do narratário são algumas figuras que se repetem incessantemente em diferentes variações durante o texto. A progressão sem fim da simulação de um pensamento em ato é equilibrada por essas repetições e variações que atuam como uma *força centrípeta* que impõe ao texto também um regime de

circularidade (Lemos, 2019) que caracteriza tanto o aspecto fechado dos contos, como a mente angustiada de um sujeito passionalmente inquieto pelo amor.

O conto termina mais com uma interrupção do que com um final. Além dos pontos finais que novamente reproduzem um extensa reticências a indicar que aquele fluxo continua para muito além do final do enunciado, o texto constrói uma espécie de metacomentário. O narrador indica que o narratário continuará a contar-lhes suas histórias que “como esta que acabaria aqui, agora, assim, se outra vez não viesses e me cegasses e me afogasses nesse mar aberto que sabemos não acaba nem assim nem agora nem aqui.....[...]” (Abreu, 2018, p. 443). E ao indicar que a histórias contadas não terminarão “aqui, agora, assim”, o narrador estende a negação do fim para o relacionamento e para a própria enunciação.

Por fim, “A outra voz” que também propomos classificar enquanto uma “confissão” difere dos outros contos do tipo por apresentar não apenas uma, mas duas vozes em um diálogo. O protagonista que está recluso, não se sabe muito bem onde, se em um apartamento, um hospital ou um hospício... recebe todos os dias no mesmo horário a ligação de uma mesma pessoa, a outra voz. Conforme o diálogo progride e é entrecortado por cenas em itálico que talvez remetam ao passado dos personagens, aprendemos mais do estado cognitivo e passional possivelmente perturbado do sujeito confinado e sua ligação com a pessoa do outro lado da linha. Esta atua como seu último vínculo, como única ponte, com o mundo exterior. No trato entre os personagens, na espera e entrega entre eles percebemos que ali também se instaura um tipo de amor.

4.1.4 Mestiçagem

Por fim, reservamos um local para o último conto, homônimo ao livro, uma vez que ele parece não se acomodar satisfatoriamente em nenhuma das três classificações de estilo que propomos. O que “Os dragões não conhecem o paraíso” faz, na verdade, é mesclar esses três estilos mais gerais que qualificam os outros textos do livro. Essa característica parece ser acentuada e ganhar contornos de intencionalidade enunciativa quando conjugada ao fato deste ser o último conto do livro e possuir o mesmo título da totalidade.

O conto, assim como os que denominamos de “confissão”, constrói-se em uma debreagem enunciativa, marcada textualmente por um narrador em primeira pessoa que convoca expressamente um interlocutor na segunda pessoa do singular. Além disso, o texto está repleto de operadores fáticos, como interrogações, por exemplo, e figurativamente

desenvolve-se em tom confessorial, de um sujeito que abre seu coração. Ao mesmo tempo, o conto aproveita-se das estratégias utilizadas nos contos do tipo “retrato” de descrição do ambiente, da cena e dos ânimos dos sujeitos. O conto dedica-se largamente a construir e constatar a identidade de dois atores-tipos — quase papéis temáticos improvisados — os dragões e as pessoas banais. No entanto, nesse caso parece se equilibrar o enfoque dado às transformações e aos estados juntivos. O narrador, para explicar como são esses dragões que não conhecem o paraíso, relata sua experiência de convivência com um deles. O relato assume, em alguma medida, as clássicas demandas de uma “narração” que culmina num derradeiro clímax. Como esse conto/capítulo servirá de mote para a construção do capítulo sete, “Dos dragões”, deixaremos para desenvolver comentários e análises de seu conteúdo nessa oportunidade.

4.2 O livro de contos

Após observar como as das grandes partes de *Os dragões não conhecem o paraíso* podem ser lidas como contos, é preciso atrair nosso olhar para a totalidade que a união dessas partes constrói, afinal, como semioticistas, estamos sempre atrelados ao corolário de que o todo excede a soma das partes. No entanto, antes de nos determos em algumas especificidades dessa leitura, é propício observar que essa relevância do discurso da totalidade de livros de contos não se resume a essa obra em específico. Para tanto, não é preciso ir muito longe, lancemos vista apenas nas outras obras de Caio Fernando Abreu.

O escritor gaúcho parece ser exímio em imprimir sentido na reunião de seus contos em totalidades. Seus livros do gênero não são apenas coletâneas, mas — aos moldes dos álbuns conceituais (Mafra, 2019) — construídos explicitamente como totalidades de sentido. Desde *O inventário do ir-remediável* [1970], o autor desponta na organização mereológica de seus livros. Sua obra de estreia é dividida em quatro seções temáticas compostas, cada uma, por seis contos, com exceção da última que possui um conto a mais. No entanto, este último é homônimo ao livro, o que pode lhe garantir um estatuto privilegiado, uma vez que, aproveitando-se da capacidade expressiva de sua posição derradeira, ele condensaria os temas desenvolvidos nas quatro seções do livro. Ao serem intituladas como inventários “da morte”, “do amor”, “da solidão”, “do espanto”, as seções reúnem textos que tratam do mesmo tema em *séries*. Ao mesmo tempo, esses títulos funcionam como desencadeadores isotópicos que condicionam o leitor da totalidade a buscar ou tonificar esses

temas, que poderiam não ser, necessariamente, colocados em relevo pelo leitor de apenas uma das partes.

Todos os outros livros de contos do autor exploram, em alguma medida, as possibilidades da dimensão mereológica do gênero. Em alguns deles, a divisão em seções pode ter um papel mais átono no desencadeamento de sentidos. É o que ocorre no segundo livro de contos do autor, *O ovo apunhalado* [1975], em que as seções são nomeadas como letras gregas, “alfa”, “beta” e “gama”, o que reduz a participação “pré-textual” da triagem dos contos, reservando ao processo de leitura e à retrospectiva, em vez da prospecção, o papel de buscar recorrências ou complementaridades de sentido que justifiquem a união dos contos de uma seção. No entanto, devemos salientar que uma isotopia é formada entre os títulos das seções, a de “letras gregas”, garantindo minimamente uma intimidade superior à *incoerência* de uma coletânea injustificada.

Outros livros atenuam ainda mais a carga semântica dos títulos de seções, como no terceiro livro de contos do autor, *Pedras de Calcutá* [1977], em que os textos são divididos apenas em “Parte I” e “Parte II”. Por outro lado, como falamos, Abreu parece ser versado em explorar as possibilidades da ideia de reunir textos ou de compor um texto de outros textos, de modo que mesmo nesse caso ele aproveita da divisão em partes para produzir sentidos. Dessa vez, ele conecta as duas partes em uma espécie de *aglomerado* iniciando cada uma delas com contos com basicamente o mesmo título, “Mergulho I” e “Mergulho II”. Além disso, como nas duas obras anteriores, o último conto possui o mesmo título da totalidade.

Como o livro de contos lançado em seguida pelo autor é *Morangos mofados* [1982], sobre o qual já comentamos em outros capítulos, e o posterior é *Os dragões não conhecem o paraíso* [1988], ao qual se dedica toda esta dissertação, não nos custa muito — algumas linhas apenas — falar do sexto e último livro do gênero do autor. *Ovelhas negras* [1995] se inicia com uma “Introdução” em que o “autor-pastor”, como ele assina, explica que o *conceito* do livro é reunir contos que, escritos durante todo o tempo de produção do escritor, não foram publicados por um motivo ou outro.⁴³ A apresentação dos textos como “marginais”, “bastardos”, “deserdados”, já incute no leitor expectativas e sentidos anteriores à leitura dos contos, mas além disso cada conto possui uma pequena introdução explicando sua história de escrita e seus motivos para não ser publicado, o que guia ainda mais a leitura em direção a determinados sentidos.

⁴³ Abreu nesse momento confessa o que estamos tentando aqui construir como característica para ele, a “unidade temática ou/e formal que sempre ambicionei em meus livros de contos” (Abreu, 2019, p. 532)

Para fechar esse passeio bibliográfico pela mereologia da produção de narrativas curtas de Caio Fernando Abreu, fazemos menção honrosa ao livro *Triângulo das águas* [1983], que reúne três novelas, e em seu texto introdutório faz uma bela justificativa da união dos textos sob a égide dos três signos astrológicos do elemento água — câncer, escorpião e peixes — propondo um reflexo das características das pessoas desses signos em cada novela correspondente.

Se essas informações transcendentais auxiliam o leitor a crer na potência significativa da leitura de um livro de contos para além de mera reunião de textos díspares, muito bem, valeram a pena os últimos parágrafos. Se não, voltemos então à imanência e vejamos como a construção do livro de contos é explorada em *Os dragões não conhecem o paraíso*.

Além das expectativas criadas pela indicação do gênero conto e da independência entre as histórias, a “Nota do autor” caracteriza as narrativas como “girando em torno de um mesmo tema: amor” que é relacionado a outros elementos temáticos, produzindo diferentes variações do mesmo tema: “amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura” (Abreu, 2018, p. 424). Dessa forma, esse elemento pré-textual é capaz de “guiar” a leitura dos contos, desencadeando neles de antemão a isotopia temática do amor ou, pelo menos, deixando o leitor mais sensível, atento, à busca desses temas em cada um dos textos.

Se falamos em um autor mais atento ao tema ou que busca encontrá-lo em cada um dos contos, o fazemos pois o grau de presença ou explicitação do amor não é o mesmo em todos. É claro que nessa leitura o amor sempre assume um local de centralidade na rede temática dos textos, em contos como “Pequeno monstro” e “Mel & girassóis” encontramos narrativas mais próximas daquilo que convencionalmente aprendemos a chamar de “história de amor”, pois relatam o encontro e aproximação entre duas pessoas que se apaixonam e compartilham as benesses afetivas de paixões a dois regidas pelo *eros*. Os outros contos, por sua vez, tornam saliente o tema do amor trabalhando em cima do sentimento e sua ausência, como é o caso de “Sem Ana, blues” e “Dama da noite”, seja comentando, respectivamente, o amor que se foi ou o que nunca chegou, e até mesmo aquele que se vai sem nunca ter chegado em “O destino desfolhou”.

Ao mesmo tempo, outros contos não tornam o amor tão explícito. Isso acontece quando, por exemplo, determinados contos desenvolvem o tema à tangente da visão prototípica que compartilhamos dele. É o que acontece como a cena de um difícil amor maternal retratada em “Linda, uma história horrível” e com o retrato de dois — ou quatro —

homens que não se enxergam merecedores de amor e o encontram momentaneamente, de alguma forma, um com o outro em um bar em “O rapaz mais triste do mundo”. Também é, quer queira, quer não, o amor que move a protagonista de “Os sapatinhos vermelhos”, seja a dor que um amor anterior causou, seja a expressão de um amor — próprio? — que a protagonista encontrou no sexo, na noite, nas roupas, no salto alto vermelho. Mas esse esforço em busca do amor nos contos ocorre também pela construção estética de alguns textos que dificultam a apreensão inteligível do que trata o texto por parte do enunciatário, é o que acontece no intenso fluxo de consciência de “À beira do mar aberto”, no lacunar discurso de “A outra voz” e no profuso relato de “Saudade de Audrey Hepburn”. Essa pluralidade de experiência e criações literárias com o amor promove uma representação diversa por parte do enunciatário do livro daquilo que é e daquilo que roda — seus prazeres, suas dores, suas angústias e consequências — o amor.

Voltando ao papel mereológico do amor, parece-nos então que o tema do amor atua como conector na formação de uma *série* composta por todas as partes do livro. Lembremos que, segundo Fontanille (1999), essa forma de totalidade é construída por um mesmo elemento ou característica compartilhada por todas as partes. Assim, não só as características genéricas do conto, como também uma mesma isotopia temática, são elementos que correspondem a certas expectativas a se fazerem presentes em cada uma das partes. O próprio Fontanille (1999) indica que esse tipo de totalidade induz esperas no leitor.⁴⁴

Se a temática do amor funciona como um elo comum a todas as partes da coletânea de contos, funcionando como uma *série*, os outros temas sugeridos pelo autor como possíveis de serem conjugados à temática principal podem ser conectores de outras formas de totalidade. Algo que nos parece merecedor de atenção é a quantidade de combinações temáticas apresentadas na nota do autor, sete, que é menor que a quantidade de partes do livro, treze. Essa diferença numérica pode sugestionar ao leitor que a lista de temas não é exaustiva e que existem nos contos outros grandes temas que podem ser conjugados ao amor e que não foram indicados pelo autor, ou seja, haveria uma temática oito, nove, dez...

Outra possibilidade é que as combinações previstas pela nota podem se repetir entre os contos. O leitor poderia seguir a segunda opção e buscar, por exemplo, pares de contos que trabalhem com a mesma dupla de temas, reservando ao último conto, por ser homônimo ao livro, um estatuto diferenciado e uma temática única. Ou ainda, construir uma totalidade do tipo *família* em que não se fazem grupos estanques mas que determinado conto possui os temas um e três, outro conto, os temas três e cinco, e ainda um conto com os temas

⁴⁴ Retomamos aqui a última citação da seção “2.2 A composição”.

um e cinco, em outros estariam presentes os temas três e sete, ou mesmo um conto com os temas um, três e sete... e assim por diante.

Há ainda a possibilidade de atribuir ao último conto, devido ao seu aspecto *terminativo* e por compartilhar o mesmo título da totalidade, um caráter de condensação ou resumo dos conteúdos apresentados nas partes anteriores; um conector de isotopias temáticas?⁴⁵ Nesse caso, estaríamos diante de um *aglomerado*, uma vez que os contos se reúnem em torno de uma parte exemplar ou reunidora.

O último conto do livro também nos ilumina para a possibilidade de composições mereológicas tomando como base as características estilísticas das partes do livro. “Os dragões não conhecem o paraíso” enquanto um conto híbrido que mistura os três estilos de escrita presentes no livro, funcionaria como o conector de um aglomerado estilístico — ou da forma literária? — ao mesmo tempo que os contos poderiam ser ligados em três séries diferentes, como fizemos em nossa análise em “narrações”, “retratos” e “confissões”.

De uma forma ou de outra, é latente que a possibilidade de dois (ou mais) contos trabalharem com a mesma variação temática do amor, permite a construção de *famílias* dentro do livro. Nessa leitura, contos como “Sem Ana, blues” e “Dama da noite”, por exemplo, podem fazer parte de uma mesma *família* ligada pela temática do “Amor e abandono”. Se no primeiro o narrador é abandonado por um ator específico, Ana, no segundo o abandono é generalizado, uma vez que o local marginalizado ao qual a protagonista é relegada demonstra um abandono por parte de uma sociedade inteira, a roda. Outras correspondências entre as duas partes poderiam ser construídas. No entanto, parece-nos que o contrato enunciativo selado entre o leitor e o autor, por meio da nota, leva aquele que escolher encarar a obra como um livro de contos a direcionar sua atenção aos aspectos temáticos que podem conectar as partes e justificar a totalidade.

A presença constante do tema do amor em todos os contos seria a principal responsável pela *criação de uma unidade* para a totalidade do texto. Essa isotopia temática central, assim como seus possíveis desdobramentos na produção de família, atuariam na *criação de uma ponte* (Carmo Jr., 2009) entre os contos. Esse procedimento estabelece entre as partes do livro uma conexão íntima que de certa maneira as coloca em contato. A intimidade entre as partes não chega, no entanto, a borrar as fronteiras entre elas, uma vez que

⁴⁵ Essas possibilidades de leitura do último conto do livro como promotor de um sentido particular derivado de sua posição e de seu título são hipóteses a serem confirmadas na análise integral da obra. No entanto, acreditamos que a presença de contos homônimos em coletâneas de contos e seu posicionamento sintagmático, muitas vezes como o texto de abertura ou fechamento do livro, é um elemento que deve ser melhor analisado para a compreensão das possibilidades de sentido advindas da configuração mereológica desse tipo de texto.

cada conto guarda seu aspecto fechado e assim garante sua autonomia. Sendo assim, é possível afirmar que a leitura como coletânea de contos é sustentada/produtora de um grau de intimidade equivalente à *aderência*.

5 DO ESPAÇO

o espaço de modo algum é um receptáculo imóvel que recolhe as “coisas” prontas e acabadas, representando, ao invés, um conjunto de funções ideais que se complementam e determinam mutuamente para formar um resultado unificado.

Cassirer

Vejam agora como as partes podem ser lidas como capítulos de um romance. Nessa possibilidade de leitura, assim como na anterior, um caminho de análise que nos parece produtivo é partir da nota do autor como uma espécie de desencadeador isotópico “pré-textual”. Dessa forma, é preciso atentar primeiramente para a caracterização que o enunciador faz do romance, apresentando-o como *móvil* e desmontável. Essa qualificação engaja o leitor na criação de expectativas quanto ao sequenciamento das partes. Se costumeiramente os romances são marcados pela disposição de capítulos em uma ordem que deve ser seguida na leitura, para que o texto alcance um encadeamento coerente, sobretudo na dimensão narrativa, o caráter desmontável oferecido na nota possibilita ao enunciatário experimentar ordens de leitura diferentes das propostas na impressão.⁴⁶

A referência ao *móvil* parece indicar uma estrutura em que as partes se movem. Para além, de uma liberdade na ordenação dos capítulos, essa alcunha parece sugerir releituras das partes. Acreditamos ser digno de nota que essas releituras seriam mais livres do que o costumeiro retorno à parte recém lida em busca de sanar lacunas da primeira leitura, assim como do que a releitura de todas as partes (ou de uma parte em específico) após a leitura integral da totalidade. O termo sugestiona ainda que não é uma questão de reler as partes em um nova sequência após o fim do livro, como em *O jogo da amarelinha* (Cortázar, 2019 [1963]), mas de retroleituras “desordenadas” que se interpelam à sequência de leitura das partes determinada pelo leitor, em sua coincidência ou não com a disposta pelo enunciador.

Frente a essa flexibilidade de sequenciamento dos capítulos, *Os dragões não conhecem o paraíso*, quando lido como romance, indica não basear sua significação em um encadeamento de acontecimentos narrativos que se desenrolam no tempo. Nossa aposta é que não sendo a dimensão temporal que assume um papel coadunador na organização do discurso da totalidade, essa função é assumida pela construção espacial.

⁴⁶ Essa não seria uma técnica pioneira, pelo contrário, está presente em clássicos, ao exemplo de *Vidas Secas* (Ramos, 1986 [1938]) e *Capitães de Areia* (Amado, 2009 [1937]).

A utilização do espaço como fio condutor e produtor de sentido é uma estratégia consideravelmente utilizada por textos literários consagrados por explorarem sua dimensão mereológica, como vimos em exemplos anteriores. O papel do espaço nos romances também já foi alvo de análises semióticas clássicas, como na de *Germinal* feita por Bertrand (1985), e continua sendo explorado até hoje em pesquisas semióticas recentes, como a investigação em torno da *Crônica da casa assassinada* feita por Terra (2020).

Quanto ao nosso objeto de análise, recaiu sobre nós certa dúvida de como apresentar a organização do espaço construída pelo livro. A intenção era ressaltar sua relevância não só para a construção de um discurso único para o romance, mas também demonstrando seu impacto na leitura das partes tomadas como capítulos. Poderíamos então seguir a ordem de impressão das partes e simular a construção gradual da espacialidade pelo leitor que escolher essa sequência, mas, como já colocamos antes, essa parece ser apenas mais uma possibilidade de leitura entre outras tantas e, como nossa análise procura demonstrar, os sentidos que vamos descrever a seguir devem poder ser atingidos em qualquer ordem de leitura. Também seria possível simplesmente apresentar uma paradigmática dos quatro grandes espaços que são construídos durante a obra e elencar os valores que a cada um pertencem, mas essa opção nos parece supérflua, para não dizer enfadonha.

Escolhemos então um meio termo, elegemos o capítulo “Uma praiazinha de areia bem clara ali na beira da sanga”, por ser aquele em que os quatro espaços se fazem mais claramente sentir, como fio condutor desse nosso passeio na cartografia construída por Caio Fernando Abreu. Nesse conto/capítulo, acompanhamos, alternando entre duas debreagens enunciativas, um discurso confessional, marcando tanto o enunciador, quanto o enunciatário interpolado pelo vocativo “Dudu”, um relato ainda em primeira pessoa, mas sem se direcionar explicitamente a um interlocutor, retornando, por fim, a quase carta endereçada a Dudu. Deixaremos que a narrativa desse capítulo guie as subseções que se seguirão.

5.1 O interior

“Uma praiazinha de areia bem clara ali na beira da sanga” se inicia, para além do título, com uma referência direta ao espaço. Mais do que isso, o diminuto período que abre essa parte do livro marca exatamente os três elementos — ou quatro — que elegemos para refletir sobre a união das partes da obra: “Hoje faz exatamente sete anos que fugi para sempre do Passo de Guaxuma, Dudu. É setembro, mês do teu aniversário, mas não lembro o dia certo” (Abreu, 2018, p. 472). No entanto, deixemos o tempo e o amor (que, apesar de nesse

instante ainda não estar claro, será incutido na figura de Dudu) de lado e concentremo-nos no espaço, mais especificamente no “Passo de Guanxuma”.

Em *Os dragões não conhecem o paraíso*, a primeira “pista” de que a construção espacial é especialmente significativa é a recorrência de uma cidade fictícia, o “Passo de Guanxuma”, entre as partes do livro. Seja como cenário onde ocorrem as narrativas, seja como referência a um espaço outro, a repetição dessa localidade durante os capítulos é capaz de prover-lhe um ganho de tonicidade a cada vez que adentra o campo de presença do leitor. De figura qualquer, aos poucos, o “Passo de Guanxuma”, ao lado de outras figuras que compõem com ela certa isotopia interiorana, passa a se tornar um elemento pelo qual, em alguma medida, o leitor anseia, calibrando sua leitura para a detecção de qualquer sinal de sua aparição, garantindo-lhe um acento de sentido, por menor que seja sua presença.

Não queremos entrar em méritos interdiscursivos, mas a intuição do papel central dessa figura pode ser confirmada por um relato do autor que antecede o texto “Introdução ao Passo de Guanxuma” presente no livro *Ovelhas Negras*:

A primeira vez que a cidade imaginária de Passo da Guanxuma apareceu num conto meu foi em ‘Uma praiazinha de areia clara, ali, na beira da sanga’, escrito em 1984 e incluído no livro *Os dragões não conhecem o paraíso*. [...] Em outras histórias, voltou a aparecer o Passo, até que assumi a cidade, um pouco como a Santa Maria de Juan Carlos Onetti. Esse texto, de 1990, pretendia ser o primeiro capítulo de um romance inteiro sobre o Passo, tão ambicioso e caudaloso que talvez eu jamais venha a escrevê-lo. De qualquer forma, acho que tem vida própria, com o estabelecimento de uma geografia e esses fragmentos de histórias quase sempre terríveis respingados aqui e ali como gotas de sangue entre as palavras (Abreu, 2018, p. 568).

Talvez Caio Fernando Abreu nunca tenha chegado a escrever e publicar um livro sobre o Passo, mas obteve êxito em compor um romance sobre o espaço, centrado na figura de sua cidade fictícia, na escrita de *Os dragões não conhecem o paraíso*. A organização do universo de valores do livro por meio da espacialidade parte então da oposição entre Passo de Guanxuma, uma cidade do interior localizada no Sul do país, e a cidade grande metropolitana, figurativizada sobretudo por São Paulo, mas também por Porto Alegre e cidades fora do Brasil. Dessas recorrências espaciais pode-se depreender uma distribuição geográfica das axiologias.

Os valores que imperam e circulam no interior são opostos aos da cidade grande, de forma que é o contraste entre esses dois polos que vai orientando o adensamento paradigmático de cada um deles. Poderíamos partir justamente desse conflito e apresentar os dois primeiros espaços unidos, mas por motivos de clareza optamos por focalizar um de cada

vez. No entanto, fica o alerta ao leitor de que é o colocar em relação esses espaços que os constrói como parte da totalidade.

Na maior parte do livro, Abreu se aproveita da oposição culturalmente cristalizada entre interior e capital para construir uma imagem do Passo marcada pela desaceleração, pela contenção e pela furtividade dos valores lá socialmente disforizados. Mas em “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da sanga”, a cidade fictícia é apresentada pelo ponto de vista de um saudosista. Nesse capítulo do romance, temos acesso à localidade pelos olhos de um narrador que saiu fugido da terra natal e em auto-exílio engrandece as qualidades da pátria querida em face das agruras do local de que agora se recente:

Quando olhei me veio esse peso no coração, essa lembrança do Passo, de setembro e de você. Quando pensei setembro, pensei também numa coisa meio babaca, tipo borboletinhas esvoaçando, florzinhas arrebatando a terra, ventanias, céu azul como se fosse pintado a mão. Tanta besteirada tinha naquela cidade, meu Deus. Ainda terá? (Abreu, 2018, p. 473, itálicos do autor, negritos nossos)

O Passo de Guanxuma é apresentado por esse narrador de maneira bucólica, como muitas vezes se pensam cidades do interior, com figuras ligadas à natureza revestidas de um olhar quase inocente (“coisas babacas”, “tanta besteirada”) o que garante a esse espaço semas como o da /pureza/ e o da /clareza/. Aspectos que são reforçados, no mesmo capítulo, pela comparação com o céu que se pode entrever por edifícios na metrópole paulista de onde o narrador enuncia: “fica sempre um **ar cinzento** preso naquele espaço. Um **ar grosso, engordurado** [...] Feito uma **capa grossa de fuligem** jogada sobre esta cidade tão longe aí do **Passo e de tudo que é claro, mesmo meio babaca**” (Abreu, 2018, p. 473, itálicos do autor, negritos nossos).

Também por comparação à realidade urbana, dessa vez em relação à comida, o sema /natural/ do Passo é reforçado: “Peguei ainda a mania de comprar **comida na rua**, naqueles **pratinhos de papel metálico** [...] Arroz, omelete, maionese, pizza — essas **comidas de plástico** que a gente come aqui, **nada de costela gorda com farinha, como aí no Passo.**” (Abreu, 2018, p. 474, itálicos do autor, negritos nossos). O que se come na cidade é então artificial, plástico, não tem a força e o viço daquilo que segue a ordem da natureza, como os alimentos que se consomem no interior.

Esses semas se refletem também no próprio corpo do narrador que faz questão de reforçar ao seu interlocutor, Dudu, que, apesar de ter adquirido um ou outro hábito “porco” da cidade grande (comer na cama, por exemplo), continua “um cara bem limpinho” como é esperado de uma pessoa do Passo de Guanxuma. Não só o céu e as águas são puras no Passo,

como também as pessoas. Por sinal, nessa “água limpa” o narrador costumava nadar cotidianamente completamente nu, ou seja, em conjunção com a natureza. Atividade que lhe rendia no corpo os semas da /força/ e da /dureza/ que na cidade grande passam a se esvaír: “*Deve ser por isso que, embaixo desses pêlos todos, os **músculos são muito duros**. Ou eram. Tenho ficado tanto tempo deitado que **eles estão amolecendo**”* (Abreu, 2018, p. 475, itálicos do autor, negritos nossos).

Ainda sobre o corpo, o narrador se queixa da brancura da pele na cidade grande em comparação com o bronzeado que imperava no interior. Se no Passo, o sema /clareza/ reveste o espaço, na metrópole ele é atribuído ao corpo em decorrência da caracterização espacial pela /escuridão/. A pele é bronzeada no interior, pois lá é o sol e o dia que ganham relevo, ou seja a /clareza/, enquanto que São Paulo, como exemplificaremos na seção seguinte, é retratada pelo ocaso, pela noite e pela madrugada, em outras palavras, pela /escuridão/.

Os mesmos semas ultrapassam as descrições físicas e permeiam também os valores morais que governam a comunidade do Passo. Para exemplificar, vamos deixar um pouco de lado o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e acompanhar mais de perto um sujeito em situação diametralmente oposta. Se o interlocutor de Dudu parte, ou como veremos, foge da pequena cidade do interior, encontrando exílio na metrópole, o protagonista de “Linda, uma história horrível” retorna ao Passo depois de um longo período na cidade grande.

O retorno ocorre tarde da noite, ou de madrugada, como é de se esperar daquele que volta imbuído dos valores da capital. Foi “só depois de apertar muitas vezes a campainha” que ele “sentiu a luz acesa do interior da casa” (Abreu, 2018, p. 425) e encontrou uma mãe velha que o mandou dormir por ser “muito tarde”. Já na recepção da matriarca encontramos o sema da /dureza/ no trato amargo de uma mãe que recebe o filho a muito distante com um seco “tu não avisou que vinha” (Abreu, 2018, p. 425). Mesmo que ele, com o tempo, tenha aprendido a traduzir o “velho jeito azedo” dela em um carinho inábil, como o de quem diz “que-saudade, seja-bem-vindo, que-bom-ver-você ou qualquer coisa assim”, a dureza continua presente no abraço “desajeitado” e na constatação de que aquilo “não era um hábito, contatos, afagos” (Abreu, 2018, p. 425).

No diálogo do filho que retorna com a mãe que não quer partir de seu lar por ser uma figura, não só de um tempo, de uma geração, mas também de um lugar, somos expostos à face reprovável — principalmente pela axiologia que governa globalmente o livro — do Passo. A /clareza/ valorizada na natureza é também buscada nas pessoas, como se percebe no

racismo do discurso da velha. Ela, quando questionada sobre mudar-se para a casa da filha, rejeita de pronto a possibilidade, pois iria ter que se “esconder no dia das visitas” e “deus me livre” se tornar “a megera socada no quartinho da empregada, *feito uma negra*” (Abreu, 2018, p. 428, grifos nossos).

A orientação axiológica do /claro/ como eufórico, em detrimento do /escuro/ como disfórico, fica ainda mais saliente com outras falas da personagem. Ao falar da velhice, do esquecimento, a mãe confessa que já se pegou chamando pela “Cândida”, uma “negrinha boa” que “até parecia branca”, mas que já morreu, esfaqueada “que nem um porco” (Abreu, 2018, p. 428). Se o tratamento no diminutivo, “negrinha”, que demarca uma pretensa superioridade social e racial, e a comparação com um animal, morta que nem porco — não qualquer animal, mas um que é criado para o abate e que carrega o sema /sujo/ —, já não deflagram suficientemente o racismo dessa axiologia, o alçamento de Cândida à uma posição mais elevada é feito incutindo-lhe uma aproximação com o branco, com a /clareza/. Não à toa, o próprio nome da personagem denuncia essa cruel ironia; cândido é aquilo que é marcado por sua grande alvura.

Essa última forma de construção do racismo no discurso da velha permite também chamar atenção para outra característica do conjunto de valores que orientam o espaço do Passo de Guanxuma: a importância do *parecer-ser*. Lá, certas práticas e características que são rechaçadas encontram tolerância desde que permaneçam em surdina, em *segredo*, ou seja, que apesar de *serem*, *não o pareçam ser*. É o caso do sexo, por exemplo.

A pureza está presente também no ideal de puritanismo, de castidade, do espaço interiorano. Em “O destino desfolhou” os dois protagonistas são perturbados pelos seus desejos sexuais e amorosos. Ele, que ainda não se chamava Dante, em meio aos valores repressivos do Passo — seria coincidência a presença de figuras da isotopia cristã (“a missa”, “a igreja”...) no cenário dessa narrativa? — luta contra suas pulsões sexuais, contra essa “coisa densa, meio suja, entupindo ele por dentro” (Abreu, 2018, p. 434). O sentimento de repulsa aos desejos íntimos da puberdade é compartilhado pelo garoto de “Pequeno monstro”, o qual será melhor apresentado mais à frente, que entende — ou, justamente, desentende porque “não sabia quase nada dessas coisas” — o seu desejo como “coisas meio nojentas” (Abreu, 2018, p. 509). Se esse desconforto é em parte comum à idade, não coincidentemente é figurativizado como “sujo”, “denso”, “nojento”, por habitantes do Passo Guanxuma. São semas disfóricos no Passo e que se atrelam aos valores sexuais que, como veremos, são atribuídos ao espaço da metrópole no desenho global da obra.

A outra protagonista de “O destino desfolhou”, que se chamava Beatriz e era objeto da paixão de Dante, acostumada desde pequena com as fofocas sobre sua doença, encontra nessa prática da “boa-vizinhança” a sanção por violar as *interdições* (Greimas, 2014a, p. 90) que imperam na cidade pequena. O diagnóstico da morte certa e próxima, unido à mudança para capital, livra-lhe aparentemente da axiologia do interior e ela se permite experimentar o sexo “descaradamente”. Por sua vez, as mães do Passo da Guaxuma, fiéis aos seus valores, continuam sancionando-a negativamente por deixar aparente seus comportamentos interditos:

- E a filha da Lucy, tu já soube?
- Quem, a Beatriz?
- E a Lucy tinha outra filha, criatura?
- Perguntei por perguntar. Que aconteceu?
- Pois diz que morreu, em *Porto Alegre*.
- Mas não me conta, criatura. Quando?
- Ontem, tresantem. Não sei direito. Vão enterrar lá mesmo.
- Que barbaridade. Tão novinha.
- Pois é. Mas *uma perdida. Não tinha nem dezesseis anos*.
- Um guria bonitinha. Meio espevitada, mas jeitosinha.
- *Diz que morreu grávida*.
- Pelo amor de Deus, não me conta.
- Que *sabia que ia morrer. Ai deu um desgosto, emputeceu de repente*.
- *Mas quem era o pai?*
- *Deus é que sabe. Só aqui no Passo, retoçou com todos*. O Cacá da Zulma, o Luizão da Lia, o Eira do Otaviano. *Fora os de lá, que ninguém sabe*.
- Que coisa de louco.
- Diz que a cabeça rachou toda antes de morrer.
- Como, rachou?
- Pois rachou, ué. Que nem porongo no sol. A tal da doença.
- Mas a pobre da Lucy. Primeiro o marido, depois a filha.
- *Cada vivente com a sua sina*.
- A pobre da Beatriz.
- *Que Deus a tenha*.
- Escuta, teu filho não tinha um rabicho por ela? (Abreu, 2018, p. 438, grifos nossos)

O diálogo é revestido da axiologia do Passo e deixa ver claramente a repressão sexual e o caráter religioso (“Deus”, “sina”) que domina a região. Traz à tona também o conflito com a axiologia rival de outro espaço, da capital, da metrópole, figurativizada aqui em *Porto Alegre*. Além disso, evidencia o papel central do *parecer* para essa comunidade. Os olhares atentos e as bocas rápidas da cidade acompanham tudo o que ali decorre, sabem todo o histórico de sofrimentos de uma família, assim como todos os parceiros sexuais com quem alguém se deita. Como veremos, essa é mais uma característica que opõe o interior à capital, onde as pessoas podem ser anônimas — ou onde as identidades se diluem e os sujeitos perdem o *poder* de serem únicos.

A fofoca é também um correlato da repressão típica desse espaço, ao passo que se sustenta sobre a furtividade, sobre o interdito, o *não-poder-dizer*. A sanção que é feita entre cochichos não é escancarada, pois o assunto é tão reprimido que não pode ser tratado, nem mesmo para ser rechaçado, às claras. Isso faz com que o protagonista de “O destino desfolhou” cresça aprendendo um “jeito de se confundir com as sombras, sem que o notassem”, tornando-se ele mesmo “uma sombra à espreita do que nunca era dito claramente, à beira do momento em que não haveria mais nenhum segredo a descobrir”, à espera das noites de verão em que as pessoas sentavam-se nas calçadas e “falavam de tudo que não costumavam falar durante o dia” (Abreu, 2018, p. 438). E mais uma vez o sema da /clareza/ é associado no Passo ao que se deve parecer, ao *permitido*, ao que é euforizado, enquanto o sema da /escuridão/ recobre o que é disforizado, o *interdito*, o que não se pode parecer. Delineia-se uma dinâmica em que a noite, não só esconde — mesmo em sua revelação, na fofoca — os segredos e as escapatórias que não podem ser assumidos a luz do dia, como também atua quase como uma infiltração dos valores da metrópole por meio da escuridão.

Se o sexo, de maneira geral, é algo que se esconde, que não se deixa parecer, sua interdição pode ganhar contornos ainda mais delimitados quando se está em jogo a homossexualidade. As práticas sexuais desviantes do sentido de pureza do Passo, quando heterossexuais, ainda encontram tolerância, por exemplo, na “casa da Marocha”, o bordel da região — que, é claro, fica distante da cidade e escondida dos olhos da comunidade — onde o protagonista de “O destino desfolhou” se entrega aos desejos carnavais, após saber da morte da sua amada, Beatriz.⁴⁷ Se não isso, ao menos se fala explicitamente no assunto (sexo heterossexual), mesmo que em fofocas.

O mesmo não ocorre com as relações homossexuais. O retorno do protagonista de “Linda, uma história horrível” e o diálogo com a mãe giram em torno justamente desse tema. No entanto, antes de desenvolvê-lo devemos abrir um parêntese. A maternidade parece ser mais um dos valores que compõem a axiologia do interior. Todas as cinco mães que aparecem no livro são do Passo de Guanxuma: as duas mães de “O destino desfolhou”, a mãe de “Linda, uma história horrível”, a do “Pequeno monstro” e a do narrador de “Sem Ana, Blues”, que liga do Sul. Sobre essa última, a pergunta feita por ela também contribui para a construção da axiologia, afinal questionar sobre o clima em comparação aos assuntos das ligações de pessoas situadas na cidade grande (ir ao cinema, cheirar pó e ver uma atriz alemã nua) reforça o caráter de lentidão e contenção do Sul.

⁴⁷ Como diz Caio, no conto de outro livro, “Introdução ao Passo de Guanxuma”, “no Passo amor e sexo correm tão separados que até as estradas refletem isso” (Abreu, 2018, p. 570).

Fechado o parêntese, retornemos ao tema da conversa de “Linda, uma história horrível”. Tema do qual não se fala e que a ausência sentida enche o momento de silêncios desconfortáveis que amedrontam o sujeito; “de repente, então, enquanto nem ele nem ela diziam nada, quis fugir” (Abreu, 2018, p. 426). Ambos querem fugir, a mãe que manda o filho dormir e o filho que desconversa o motivo da visita: “Nada, mãe. Não foi nada. Deu saudade, só isso. De repente, me deu tanta saudade. Da senhora, de tudo” (Abreu, 2018, p. 427).

A tensão, o nervosismo, enfim, o medo de falar, deixa-se sentir no discurso interno do protagonista que, relutantemente, toda vez que ensaia falar daquilo que veio falar, desiste e tenta disfarçar a ânsia por revelar algo em palavras:

Ele pensou: *é agora, nesta contramão**. Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarenta e a trouxe até o colo.
— Mas vai tudo bem?
— Tudo, mãe. (Abreu, 2018, p. 428, grifos do autor)

O medo justifica-se pelo discurso da mãe que revela a homofobia que compõe a axiologia do Passo de Guanxuma. Em uma, quase clássica, cena que essa homofobia “branda” — *à brasileira?* materna quase? — proporciona, a velha pergunta, de repente, sobre um grande amigo do filho, o Beto, que ela havia conhecido numa visita à cidade grande. Após receber um “Tá lá, mãe. Vivendo a vida dele”, ela passa então a rememorar a visita e a elogiar o rapaz: “*Tão atencioso, o Beto. Me levou pra jantar, abriu a porta do carro pra mim. Parecia coisa de cinema*” (Abreu, 2018, p. 429, grifos nossos). O filho, nostálgico, acompanha a mãe nas recordações, lembrando-a do nome do restaurante: “— Casserole, mãe. La Casserole. — *Quase sorriu, ele tinha uns olhos de menino, lembrou. — Foi boa aquela noite, não foi?*” (Abreu, 2018, p. 430, grifos nossos).

Vale lembrar que todo o diálogo é entrecortado por desconfortos, por desvios de olhar, “Ela voltou a olhar o teto” (Abreu, 2018, p. 429), e por quase-ações inibidas pela dureza das relações parentais no Passo que parece ser recrudescida pela homofobia velada entre os dois sujeitos: “— Foi — ela concordou. — Tão boa, parecia filme. — *Estendeu a mão por sobre a mesa, quase tocou na mão dele.* Ele abriu os dedos, certa ânsia. Saudade, saudade. *Então ela recuou, afundou os dedos na cabeça pelada da cadela*” (Abreu, 2018, p. 430, grifos nossos). A mãe deixa entrever certo desejo de conjugação maior com o filho, um *querer-poder-fazer* diferente, mas é impedida por um *não-saber-fazer* ou mesmo um *crer-não-poder-fazer*, frutos da axiologia do Passo que, como um destinador, paira sobre mãe e filho durante toda a conversa.

A tensão produzida pelo comportamento da mãe, “Voltou a olhar dentro dos olhos dele”, e a escolha figurativa de sua fala, “*Isso é que é amigo, meu filho. Até meio parecido contigo, eu fiquei pensando. Parecem irmãos. Mesma altura, mesmo jeito, mesmo*”, sugestionam que ela está modalizada com um *saber* em torno da sexualidade do filho. No entanto, são também essas figuras que carregam a *interdição* (dever-não-fazer) à homossexualidade e, sobretudo, a *prescrição* ou *necessidade* do dever-parecer ser hetero (Greimas, 2014b). “Irmão” e “amigo” são culturalmente figura utilizadas para disfarçar companheiros amoroso do mesmo gênero, isotopia que é reforçada pela figura do “mesmo jeito”, que não assume a característica em comum de que se fala, mas pode se ligar aos *trejeitos* que estereotipizam os gays; quase como um não-dito que paira a enunciação. É a busca da mãe por uma escapatória do que paira entre eles e que, mesmo sem ser dito, deixa-se sentir em silenciamento, em tabu. Ela procura justificativas outras para as circunstâncias que não seja assumir a sexualidade do filho, ao mesmo tempo que informa-lhe, em uma espécie de *ajustamento* tácito, que ele também não o deve fazer. Sua homossexualidade no contexto preconceituoso do interior se manifesta como uma distância intransponível entre mãe e filho.

Esse momento da conversa cria a impressão de dois sujeitos relutando em meio a conflitos modais e axiológicos. A mãe que provavelmente sabe da sexualidade do filho e talvez até o sancione positivamente — em sua axiologia pessoal? — mas que não pode investir isso na aparência para não ferir o contrato com o destinador social do Passo. O filho que, em alguma medida, liberto da *impossibilidade* (dever-não-ser) de ser gay, uma vez que abandona os valores da cidade do interior se mudando para a metrópole, onde adquire o *poder* de ser quem é, não consegue sê-lo na casa da mãe, por temor à sanção dos valores que ela veicula. As contenções de ambos os lados, afastam os sujeitos do toque um do outro, criando uma distância intransponível nos gestos interrompidos. As fronteiras e barreiras do espaço cognitivo são feitas em limites no espaço pragmático

Ao fim, é a axiologia do Passo de Guanxuma que vence a da cidade grande na disputa interna do protagonista. Ele deixa escapar mais uma oportunidade de trazer a *verdade* para a conversa quando a mãe o questiona do motivo de ele e Beto já não se verem mais. Com a voz trêmula, o filho apenas diz “Mãe, é tão difícil” (Abreu, 2018, p. 430) e se cala em seguida. Esse é o fim do diálogo. A mãe manda-o dormir dizendo que o quarto continua igual e que de manhã cedo no dia seguinte haverá feira. Os valores do interior imperam novamente na lentidão e retenção do quarto imutável e na clareza da manhã. No entanto, a mãe desafia minimamente o destinador do Passo e “fez uma coisa que não faria, antigamente. Segurou-o pelas duas orelhas para beijá-lo não na testa, mas nas duas faces. Quase demorada” (Abreu,

2018, p. 431). A demonstração de afeto, não só vai contra a dureza típica das relações parentais da cidade, mas também representa uma mínima sanção à sexualidade do filho dentro daquilo que ali não é permitido; enfim a transposição da distância que se instaurou entre mãe e filho. A velha senhora segue os passos do filho e ultrapassa em alguma medida as fronteiras do Passo.

A descrição final do capítulo do que o protagonista faz na sala sozinho insinua mais fortemente o motivo da vinda e o mote da conversa. O reflexo no espelho mostra “a sombra de um homem magro demais, cabelos quase raspados, olhos assustados feito os de uma criança” que ao desabotoar a camisa revela “as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada [...] espalhadas embaixo dos pêlos do peito” (Abreu, 2018, p. 451). A intuição da mãe de que o filho está doente, ao vê-lo magro, com perda de cabelo e tossindo — que ele procura justificar pelo cigarro e pela *poluição*, em mais uma tentativa de encontrar outra saída qualquer que não a assunção da homossexualidade, mas dessa vez por parte do filho — se mostra certa. O que como conto ficaria apenas sugestionado, na leitura do romance parece ser mais concreto: o filho vem contar à mãe que está com aids. Os sintomas e o estigma dos homossexuais é reforçado pela vinda do personagem da metrópole que, como veremos, é marcada pela enfermidade. Além disso, a fala da mãe de que se “Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes” é reforçada pela personagem de outro capítulo que deixa claro qual a nova doença que é alertada na televisão. No entanto, esse é assunto para a próxima seção.

Antes é preciso fechar o retrato do Passo de Guanxuma. Todas essas *interdições* e *prescrições* constroem a cidade do interior com um ar repressivo. Essa atmosfera é ainda reforçada pelo tamanho diminuto do espaço, “O Passo de Guanxuma acabava logo: só restavam quatro estradas de terra vermelha poeirenta batida, perdidas até o horizonte” (Abreu, 2018, p. 437). Não apenas geograficamente, mas por toda sua figurativização, a reclusão do interior é construída. A extensão das figuras que compõem o Passo é pequena em comparação com a profusão, quase caleidoscópica, que marca as grandes metrópoles. O fechamento espacial se une à contenção axiológica em direção aos valores de *absoluto* (Zilberberg, 2011) criando um estado de repressão em que é difícil viver.

Em decorrência disso, os sujeitos parecem não aguentar durante muito tempo essa realidade e o Passo torna-se também o espaço de onde os sujeitos fogem. É o que acontece com os dois protagonistas de “O destino desfolhou”. Beatriz parte da cidade pequena para *Porto Alegre* tendo como objeto de valor *a vida*, seja afirmando no tratamento médico ou vivenciando experiências proibidas no interior. O rapaz que por ela era apaixonado sonha em

levá-la dali para cidades distantes e depois da morte da garota foge em direção ao bordel da Marocha. O protagonista de “Linda, uma história horrível” foi viver na capital, para onde quer voltar durante sua pequena estadia no Passo, pois lá pode ser ele mesmo. O menino de “Pequeno monstro” inicialmente vislumbra o horizonte pensando em lugares distantes para os quais poderia partir e posteriormente fica conjecturando sobre sua ida para Porto Alegre onde encontrará o primo e não se sentirá mais monstruoso e indesejado.

E não podemos esquecer do Dudu e de seu interlocutor, o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga”, que também *querem e/ou devem* escapar dos valores repressivos do Passo, seja nas sangas escondidas ou na suja São Paulo. Esse parece ser o gancho que esperávamos para retomar a narrativa desse capítulo.

5.2 A metrópole

Voltemos então ao olhar daquele que fugiu do Passo de Guanxuma sobre a metrópole paulistana em que se exila agora o amigo do Dudu. Perante esses olhos, São Paulo é a reunião dos semas opostos àqueles que caracterizam a beleza de um cidade do interior, a saber, a /clareza/, a /pureza/, a /natureza/ e a /dureza/. Esse contraste é exposto na descrição das impressões desse sujeito a um outro, Dudu, que nunca saiu, nem sairá, do Passo. Se lá, ao olhar para cima via-se o céu azul límpido em que passeiam borboletas e outras “bobagens”, na capital paulista a vista é tomada pelos:

fundos de outro edifício, fica sempre um *ar cinzento preso* naquele espaço. Um ar *grosso, engordurado*. Se você estivesse aqui e olhasse para a frente, veria *uma porção de janelinhas de banheiro, tão pequenas que nem dá para espiar o monte de sacanagens que devem acontecer por trás delas*. Se você olhasse para baixo, veria aquelas *latas de lixo todas amontoadas no térreo*. Só quando olhasse para cima, poderia ver um pedacinho do céu (Abreu, 2018, p. 473, grifos nossos).

A descrição física do ambiente parece, mais uma vez, ser uma oportuna porta de entrada para nossa construção do paradigma axiológico desse espaço. A falta de clareza e mesmo a /escuridão/ são esboçadas na cor cinza do ar, que é pintado nessa tonalidade justamente por também não possuir /pureza/, mas sim o sema da /sujeira/.

Não só o ar é “grosso” e “engordurado”, mas também se compartilha o espaço com um amontoado de latas de lixo. Até mesmo a falta de /pureza/ moral já se faz presente pela isotopia sexual. O sexo não é só retratado pelo “monte de sacangens”, mas é construído como tentação marcada no desejo do sujeito de espiar o que acontece por atrás das janelinhas

— que, é claro, não é amor, nem mesmo sexo, mas “sacanagem” —. Além disso, a “porção de janelinhas” e as “latas de lixo amontoadas” fazem parte de uma isotopia do muito, do exagero, da mistura que, veremos, aponta para valores de *universo*. No entanto, talvez estejamos nos apressando — será a insígnia da aceleração urbana imperando sobre nós? —, quando devemos acompanhar com mais calma a construção dos valores nesse espaço.

As habitações pequenas e apertadas parecem ser propícias à sujeira. O remetente de Dudu reclama que “os lençóis estão imundos”, pois a dona que “aluga este quarto só troca de duas em duas semanas” (Abreu, 2018, p. 474), mas não é só ele que atribui semas disfóricos à descrição dos apartamentos. Para o narrador de “Sem Ana, blues”, as noites de bebedeira, no auge de seu luto pela partida da amada, faziam “o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade.” (Abreu, 2018, p. 446). O sema da /sujeira/ fica por conta do que ele encontra no final do corredor onde o ex-companheiro de Ana, motivado pela carência — e pela solidão que, veremos, assola as pessoas dessas capitais — se “abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado” e “enfia devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta, até que quase toda a vodca, junto com uns restos de sanduíches que comera durante o dia [...] e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca dentro do vaso” (Abreu, 2018, p. 446).

Outro apartamento que reforça essa atribuição ao espaço da capital é o que aparece em “Os sapatinhos vermelhos”. Após uma madrugada de sexo — com direito a um *foursome*, coisa que só é pensável em um ambiente “despudorado” como o que o livro constrói para São Paulo — e ser acordada de ressaca pela campainha, a protagonista se depara com uma residência caótica. O relato é que “havia um cheiro de cigarro e bebida e gozo entranhado pelos cantos do apartamento” e que o caráter sujo é *incrementado* pelas rosas vermelhas e “pedaços de chocolate de ovo espatifados na sala” depois que o amante da dona dos sapatinhos vermelhos joga-os na cara dela revoltado com suas depravações da noite anterior.

Aproveitemos como gancho a isotopia alimentícia instaurada pela descrição dos gostos refluxos do vômito e pelos pedaços de ovo de chocolate. Como vimos, o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” investe de disforia as comidas da cidade grande com seu caráter plástico, “Arroz, omelete, maionese, pizza” (Abreu, 2018, p. 474), e que não são como a boa comida do Passo. O mesmo tipo de comida que a mãe de “Linda, uma história horrível” come no avião e da qual ela reclama: “Cruz credo. Comida congelada, Deus me livre. Parece plástico” (Abreu, 2018, p. 429). O mesmo valor está investido nos sanduíches, que são a única coisa que o narrador de “Sem Ana, blues” consegue

comer por causa da tristeza, no ovo de chocolate de “Os sapatinhos vermelhos”, nos canapés servido na festa que é narrada em “Saudade de Audrey Hepburn” e no tira gosto frio no bar de “Dama da noite”. Todos são alimentos esvaziados de semas como /sustância/, /força/ e /saúde/ presentes na “costela gorda com farinha” do Passo.

Descrição nada estranha quando colocada frente ao que o texto nos faz esperar *implicativamente* dos sujeitos que circulam pelo espaço metropolitano: sujeitos descritos como dominados por estados passionais, tais quais o desespero e a tristeza, e que estão mais interessados em afogar suas mágoas nas bebidas alcoólicas do que na busca por saúde. O consumo de álcool está presente em basicamente todos os capítulos que se passam no espaço da metrópole. São diversas as figuras ligadas à isotopia alcoólica da cidade grande espalhadas pelo livro: vodka, cerveja, whisky, vinho, quentão... Mais uma vez a capital desponta como um grande operador da *mistura* reunindo uma grande quantidade de figuras diversas numa mesma isotopia.

A descrição de espaços sujos, por sua vez, não fica restrita aos lares dos personagens, mas se espraia pelos outros cenários da cidade. Já que falávamos em bebidas alcoólicas, o bar parece representar, quase metonimicamente, a cidade grande. “O Bar”, assim com inicial maiúscula e acompanhado de pronome definido, é um dos locais centrais para a estada do protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali na beira da Sanga” em São Paulo, como também essencial para o desenvolvimento narrativo desse capítulo. Em uma noite, “descendo a rua Augusta” — clara referência à capital paulista que vai se tornar recorrente entre os capítulos — ele estranhamente vê Dudu e segue-o até o bar onde se perde “numas salas *cheias de fumaça e gente estranha, gente falando muito e muito alto*” (Abreu, 2018, p. 478, grifos nossos).

Antes de olharmos com atenção para essa descrição figurativa do “Bar”, aproveitemos a ancoragem espacial na “rua Augusta” e façamos um interlúdio em torno das referências icônicas a bairros e ruas de São Paulo que se espalham pelo livro. A “rua Augusta” é uma das mais recorrentes, o que não parece ser isento de sentidos conotados. Mesmo se ignorarmos os valores que culturalmente estão atrelados a essa rua, como ser conhecida por suas boates, bares, festas, enfim, pela vida noturna, e por estar ligada a um reduto da comunidade LGBT no Baixo Augusta, as construções internas do romance atribuem-lhe também esses valores. O narrador de “Sem Ana, blues”, em sua busca por afogar as mágoas do amor que abandonou, vai em busca de sexo casual, entre outras, com as “garotas *ousadas da rua Augusta*” (Abreu, 2018, p. 448, grifos nossos). Para além da

referência à cidade de São Paulo, construções como essa atrelam a esse espaço valores como o da “ousadia”, da “devassidão” e da “prostituição”.

Em “Sem Ana, blues”, outra referência feita à capital paulista é ao “sol atrás dos *edifícios*, nos lados de *Pinheiros*” (Abreu, 2018, p. 445, grifos nossos). Mais uma vez, essa utilização não apenas situa a narrativa no polo espacial da metrópole figurativizada em São Paulo, mas garante-lhe valores que vão compondo sua axiologia. O leitor que conhece um pouco das especificidades geográfico-sociais da terra da garoa pode recuperar o sema /boêmio/ associado à região, principalmente à Vila Madalena, e que se repete na rua Augusta e é recorrente, de maneira geral, na construção da metrópole. Ao mesmo tempo, esse leitor pode reconhecer na referência ao bairro valores ligados à classe média intelectual e artística que, por sua vez, também são recorrentes no espaço da cidade grande, como um todo, na numerosa e constante presença de figuras ligadas às mais diversas isotopias culturais: filosofias, misticismos, livros, filmes, canções...

O caráter cosmopolita desse ambiente é ainda reforçado pela escolha de figuras como *edifícios* e *apartamentos*. Esse tipo de habitação é tipicamente associado ao desenvolvimento urbano e ao crescimento das cidades, reforçando a ideia de grandeza e *abertura* presente na metrópole em oposição ao *fechamento* do interior. Por outro lado, o que pode parecer uma contradição, devido ao tamanho diminuto dos apartamentos, justifica-se pela grande demanda habitacional desse espaço. Reduzem-se as dimensões das moradias, para que haja cada vez mais moradores misturados e convivendo no mesmo espaço populacionalmente inflado em que se chocam e convivem as diferenças. Essa imagem funciona quase como metáfora do substrato figural que organiza essa oposição topológica: no interior o espaço geográfico é amplo, mas muito pouco ocupado devido a concentração do espaço cognitivo, enquanto na metrópole o espaço físico se mostra pequeno, apertado, para o contingente figurativo que abriga, em reflexo da expansão do espaço cognitivo.

Nessa ordem, outro bairro de São Paulo marca presença no livro. Os protagonistas de “Mel & girassóis”, em algum momento do tempo em que estiveram juntos, “combinaram vagamente um sushi na Liberdade” (Abreu, 2018, p. 494). Mais uma vez, a referência a um bairro não apenas faz uma ancoragem icônica à capital paulista, mas também agrega sentidos à cartografia axiológica do romance — poderíamos até questionar se o “vagamente” marca a incerteza urbana ou a despreocupação praieira que, como veremos, é característica do espaço litorâneo em que decorre esse capítulo —. Conhecido por ser o reduto da comunidade japonesa paulistana, o que é reforçado textualmente pela figura do sushi, a presença figurativa da Liberdade é mais uma sugestão ao caráter de *universo* do espaço da metrópole. É a *mistura*

desenfreada do diverso, nesse caso, de culturas, em que tudo parece encontrar lugar e poder coexistir, que vem caracterizando esse polo do mapa de *Os dragões não conhecem o paraíso*.

No mesmo capítulo, um dos protagonistas fala que “estava com saudade da Avenida Paulista, pique, buzina, relógio digital” (Abreu, 2018, p. 494). A famosa avenida de São Paulo aparece aqui acompanhada de figuras que reforçam a isotopia urbana em torno do barulho, da pressa e da modernidade. Em termos mais abstratos, poderíamos dizer que o sujeito sente falta do *andamento acelerado* e da *alta intensidade* com os quais os objetos circulam na cidade grande.

É essa *urgência* e essa necessidade do *cada vez mais* que ordenam a troca de valores metropolitana. Há uma profusão figurativa que impera no discurso em torno desse espaço. São diversas as localidades referenciadas e não se limitam a ruas e bairros paulistanos. O protagonista de “Pequeno monstro” sonha com sua ida para Porto Alegre que:

ia ser que nem filme, andar de bonde sozinho do centro até o tal de Partenon, onde ele falou que morava, e eu ia lá todo domingo de tardezinha, ficava no quarto dele ouvindo na eletrola aqueles discos que ele disse que ia me mostrar, eu com a minha calça lee igualzinha à dele (Abreu, 2018, p. 515, grifos nossos).

A cidade grande está atrelada para esse sujeito aos valores que se esperam de um filme. Daí a presença de figuras que para ele são modernas e cosmopolitas e que não estão presentes onde ele mora, no Passo de Guanxuma: o cinema, os discos que nunca ouviu, a calça lee e o primo, que nesse capítulo é imbuído dos valores sexuais e representa para o menino a conjunção com os objetos de desejo que na terra natal fazem com que ele se sinta um monstro. A metrópole, em sua profusão figurativa, oferece ao sujeito uma exuberante oferta de objetos para que se inscrevam os valores buscados. O ex-companheiro de Ana, em suas tentativas de esquecê-la, experimenta, quase sem critério, desde novos móveis, comprando um “Kutka e um Gregório, um forno microondas, fitas de vídeo, duas dúzias de copos de cristal” (Abreu, 2018, p. 447) até os mais excêntricos ciclos de renovação:

veio o ciclo das anunciações, do I Ching, dos búzios, cartas de Tarot, pêndulos, vidências, números e axés [...] e veio então o ciclo das terapias de grupo, dos psicodramas, dos sonhos junguianos, workshops transacionais, e veio ainda o ciclo da humildade, com promessas à Santo Antônio, velas de sete dias, novenas de Santa Rita, donativos para as pobres criancinhas e velhinhos desamparados, e veio depois o ciclo do novo corte de cabelos, da outra armação para os óculos, guarda-roupa mais jovem, Zoomp, Mister Wonderful, musculação, alongamento, yoga, natação, tai-chi, halteres, cooper (Abreu, 2018, p. 448).

O que esse transbordamento de figuras díspares reunidas tão próximas umas das outras parece indicar também é a superficialidade com a qual elas são apreendidas e a

facilidade com a qual são trocadas. Novamente é uma *aceleração* que parece imperar nas relações objetais e em suas coberturas figurativas. É o efeito produzido, por exemplo, pela extensa lista de mulheres com que o narrador de “Sem Ana, blues” tem relações sexuais para esquecer a partida da amada. Tantos nomes apresentados um após o outro fazem com que cada um deles perca um tanto de seu impacto para o sujeito e para o enunciatário.

Por sinal, nossa descrição até pode estar criando uma imagem amplamente disfórica em nosso leitor. No entanto, tanto o espaço do interior, quanto o da capital, escapam a um maniqueísmo simplista e apresentam seus lados positivos e negativos. Se assim não fosse, um sujeito não sentiria saudades da avenida Paulista e de sua confusão cosmopolita, nem da cidade interiorana como “Uma praiazinha de areia bem clara ali na beira da sanga”. Nem todos os locais da metrópole são sujos e carregados de outros semas disforizados. Parecem fugir dessa característica, os escritórios e os locais de trabalho. Só podemos afirmar que parecem, pois os capítulos não dispensam muito tempo descrevendo-os, mas apenas atribuindo-lhes o sema do /enfado/.

Além disso, como esperamos ter sugerido até aqui, o romance constrói a metrópole com um espaço que opera uma *triagem* menos severa que o Passo de Guanxuma. São Paulo, Porto Alegre aparentam ser destinadores sociais que impõem quantidades menores de interdições e obrigações — mas não se enganem, elas continuam pairando sobre os sujeitos —. Os sujeitos gozam de uma liberdade maior para realizar seus desejos, sobretudo sexuais, como fica exposto pela não necessidade de disfarce completo das sexualidades dissidentes. Uma liberdade relativa ainda assim, uma vez que à população LGBT ficam relegados a guetos.

No entanto, de uma forma ou de outra, a cidade grande representa um lugar de recomeço, que acolhe fugitivos de espaços mais repressivos. Afinal, como aponta o narrador de “O rapaz mais triste do mundo”, “as cidades, como as pessoas ocasionais e os apartamentos alugados, foram feitas para serem abandonadas” (Abreu, 2018, p. 456). É para lá que o narrador de “Linda, uma história horrível” quer ir, quando pensa em ir para “longe do Passo da Guanxuma, até a outra vida de onde vinha. *Anônima, sem laços nem passado*” (Abreu, 2018, p. 428, grifos nossos). Onde o narrador de “Sem Ana, blues” pode tentar diversas vezes iniciar uma nova vida sem Ana. E onde o narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” se refugia, após ceder às tentações de seus desejos homoafetivos. Isso nos faz lembrar que este interlúdio já se estendeu demasiadamente e que devemos voltar ao bar em que esse mesmo narrador foi em busca de Dudu.

Para não exigir demais das capacidades mnemônicas do nosso enunciatário, reproduzimos a descrição do bar: “numas salas cheias de fumaça e gente estranha, gente falando muito e muito alto” (Abreu, 2018, p. 478, grifos nossos). Essa pequena descrição do ambiente do bar condensa mais alguns dos valores atrelados ao espaço urbano. A fumaça recupera, mais uma vez, o sema da /escuridão/, reforçando a falta de /clareza/ na cidade grande. Há também uma incidência do *exagero*, do *muito*, do qual vimos falando no aspecto cheio das salas e na fala excessiva em quantidade e intensidade. Barulho do qual reclama a mãe de “Linda, uma história horrível”, “Coisa de louco, aquela barulheira. *Nem parece coisa de gente*, como é que tu agüenta?” (Abreu, 2018, p. 429), atribuindo-lhe um valor de *não-humanidade* que parece se refletir nas pessoas desse espaço. Há certa estranheza que marca os frequentadores desse tipo de ambiente e que pode ser estendida, de maneira geral, aos sujeitos que circulam na capital.

A narradora de “Dama da noite” entrega um retrato vívido desses atores. No diálogo com o rapaz com quem divide uma mesa, aponta que “pelo menos dois terços do bar veste preto e tem cabelo arrepiadinho, inclusive nós” (Abreu, 2018, p. 481). A cor preta das vestimentas também marca as pessoas da cidade grande em “Mel & girassóis”, como a protagonista “urbana fiel ao preto” (Abreu, 2018, p. 487). Mas essa coloração não apenas reforça o sema da /escuridão/ presente na noite paulistana, mas também desenha certos anseios dos sujeitos que se espalham por ela: “*preto absorve vibração negativa*, eu pensava. O contrário de branco, branco reflete. Mas acho que *essa moçada tá mais a fim mesmo é de absorver, chupar até o fundo do mal*” (Abreu, 2018, p. 481, grifos nossos). O preto que atrai o mal é um contraponto à pureza pregada no Passo de Guanxuma.

O retrato dos atores que habitam a cidade grande ganha mais corpo com as imputações que a Dama da noite faz ao seu interlocutor. O jovem com o qual ela conversa é, aos olhos dela, mais um desses tantos que “nasceu dentro de um apartamento, vendo tevê” e que “não sabe nada, fora essas coisas de vídeo, performance, high-tech, punk, dark, computador, heavy-metal e o caralho” (Abreu, 2018, p. 482). Os personagens de “O rapaz mais triste do mundo” também caminham entre pessoas desse tipo e em “pleno inverno gelado, agosto e madrugada na esquina da loja funerária eles navegam entre punks, mendigos, neons, prostitutas e gemidos de sintetizador eletrônico” (Abreu, 2018, p. 456) e acabam se encontrando num *bar* qualquer ao lado de uma funerária — ao avizinhar estabelecimentos de ordens tão distintas, reforçam-se ainda mais a mistura e os valores de universo.

Interessante notar como esses dois capítulos são exemplos de como a leitura da totalidade influi significativamente nas partes. A construção neles ocorre de maneira mais

sugestionada ou menos explícita. Não há uma demarcação geográfica clara de onde está situado o bar. Não é dito se em São Paulo, Porto Alegre, ou mesmo em uma grande metrópole genérica. O espaço se faz presente em poucas figuras icônicas. Em “Dama da noite”, por exemplo, a ancoragem na dinâmica geográfica do romance se insinua primeiro pela simples utilização de uma expressão regionalista pela protagonista, “Você fala qualquer coisa tipo *bá*, por exemplo” (Abreu, 2018, p. 480, grifos nossos). A expressão gaúcha identifica-a como alguém de origem sulista, o que não necessariamente situa o enunciado no Rio Grande do Sul. Na verdade, outra figura aproxima a narrativa do polo cosmopolita do mapa do livro. A Dama faz menção a uma praia do litoral paulista quando se refere a possíveis relações homossexuais do seu interlocutor: “não me venha com aquela história tipo sabe, uma noite, na casa de um pessoal em *Boiçucanga*, tive que dormir na mesma cama com um carinha” (Abreu, 2018, p. 481, grifos nossos).

Por catálise, o leitor pode ver no contraste entre a Dama e o boy com o qual ela conversa, a oposição espaço-axiológica basilar que vem sendo construída pela totalidade do livro: o interior, na figura da região Sul, em contraste com a metrópole, figurativizada por São Paulo. Mais do que isso, a leitura como romance parece autorizar que o leitor veja na Dama da noite a realização de um movimento que é recorrente entre os capítulos: a imigração da cidadezinha do interior sulista, para cidade grande cosmopolita paulistana. Isso não é orientado apenas por ser uma personagem que linguisticamente pode ser identificada como de origem gaúcha conversando com outro personagem que circula pelo litoral paulista; nem tão pouco se deve apenas porque a narrativa é ambientada em um bar, figura que metonimicamente representa a cidade grande; nem pelas pessoas que frequentam esse espaço serem descritas com as características das que vivem nas cidades grandes. A isso tudo se une a clara identificação, no discurso da personagem, dos valores atribuídos ao polo metropolitano pelo desenho geral do espaço no romance.

A Dama fala com liberdade de temas que são evitados no Passo, como a prostituição, “se eu tô tesuda e você anda duro e eu precisar de cacete, compro o teu, pago o teu” (Abreu, 2018, p. 481). A própria alcunha “Dama da noite” é utilizada para referir-se a mulheres profissionais do sexo. Ela fala também livremente sobre homossexualidade e aids: “[HIV] pega até de ficar do lado, beber do mesmo copo. Já pensou se eu tivesse? Eu, que já dei pra meia cidade e ainda por cima adoro veado” (Abreu, 2018, p. 482)

O processo de identificação da Dama como alguém do interior que vai para São Paulo é ainda reforçado pela recorrente construção desse espaço como sendo povoado por pessoas-tipo, por estereótipos. Essas descrições genéricas são diversas e espalhadas pelos

capítulos, mais uma vez refletindo a pluralidade figurativa desse espaço, como “as mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas.” (Abreu, 2018, p. 484). Aparecem também com as palavras ligadas por hífen, ressaltando a recorrência dessas combinações, como o “homem-quase-maduro-que-já-foi-marcado-por-um-grande-amor-perdido” (Abreu, 2018, p. 448).

Aparecem ainda com as iniciais de cada palavra em letra maiúscula. O protagonista de “Saudade de Audrey Hepburn”, por exemplo, beijou “a Psicanalista Conflituada Com O Elitismo Da Própria Profissão, mas só apertou a mão, sem mais envolvimento, do Estudante de Pós-Graduação Indeciso Em Assumir Sua Evidente Homossexualidade, trocou duas ou três palavras, bastante amáveis, com o Escritor Que Conseguiu Mais Sucesso Na Itália Que No Brasil” (Abreu, 2018, p. 451). Por sua vez os próprios protagonistas de “Mel & girassóis” se identificam dessa forma; ela como uma “Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente Incompreendida E Aceitava A Solidão Inevitável”, ela como um “Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor” (Abreu, 2018, p. 492). No mesmo resort em que os dois passam férias, somos apresentados a outro estereótipo: os “Gays Fugindo Da Paranoia Urbana Da Aids” (Abreu, 2018, p. 491).

Essa última alcunha traz à cena outra característica atribuída ao espaço da metrópole que já vinha sendo delineada na nossa descrição. Há uma recorrência de menções ao adoecimento na cidade grande — o que não surpreende no local em que as pessoas convivem com comidas plásticas, poluição e exageros alcoólicos e sexuais —. Se não são doenças propriamente ditas, os sujeitos são espoliados de suas forças e apresentados como fracos. É o caso do rapaz mais triste do mundo, que revela se enxergar dessa maneira:

eu sou tão magro, vê? Quando abraço uma mina - ele fala assim mesmo, mina, e o homem pisca ligeiramente, discreto, para não sublinhar o abismo de quase vinte anos - fico olhando para os meus braços frágeis incapazes de abraçar com força uma mulher, e fico então imaginando músculos que não tenho, fico inventando forças, porque eu sou tão fraco, porque eu sou tão magro (Abreu, 2018, p. 460).

O protagonista de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” é outro que reclama de como a vida na cidade grande o tornou fisicamente fraco. Diz ele que tem “ficado tanto tempo deitado que eles [os músculos] estão amolecendo” (Abreu, 2018, p. 474). Não esqueçamos também do vômito constante que acompanha o ex-companheiro de

Ana após ser abandonado pela pessoa amada. Mas as doenças propriamente ditas também infestam as ruas das cidades grandes, sobretudo a grande sombra da aids que paira sobre todos. Lembremos das manchas que infestam o corpo do protagonista de “Linda, uma história horrível”, mas observemos também o temor que a doença causa em “Mel & girassóis”: os sujeitos são sexualmente “livres, mas esse maldito vírus impõe prudência” (Abreu, 2018, p. 492). Também como medo virtualizado, a síndrome aparece em “Saudade de Audrey Hepburn”, onde o protagonista pode “deitar-se ao lado de um outro qualquer. Sem medo da morte porque esta quase história pertence àquele tempo em que amor não matava” (Abreu, 2018, p. 450). Em “Dama da noite”, por sua vez, a aids assume papel central no diálogo travado na mesa do bar:

“Que idade você tem, vinte? Tem cara de doze. Já nasceu de camisinha em punho, morrendo de medo de pegar Aids. Vírus que mata neguinho, vírus do amor. Deu a bundinha, comeu cuzinho. pronto: paranóia total. Semana seguinte, nasce uma espinha na cara e salve-se quem puder: baixou Emílio Ribas.⁴⁸ Caganeira, tosse seca, gânglios generalizados” (Abreu, 2018, p. 482).

Para aqueles que frequentam o bar e, por extensão, circulam pela metrópole, o amor é vendido como um anti-objeto: “na tevê também dá, o tempo todo: amor mata amor mata amor mata” (Abreu, 2018, p. 483). Na cidade grande, ao que parece, o problema não está no sexo em si, mas no algo mais, no amor. O narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” reforça essa impressão:

Nem é falta de amor, que te falei da Teresângela, e tem também o Carlão ali da Praça Roosevelt, quando bebo demais, fumo maconha, tomo bola, me esqueço de mim e fico meio mulher [...] Amor *picadinho*, claro, amor *bêbado*, amor de *fim de noite*, amor *de esquina*, amor *com grana*, amor com fissura, chato nos pentelhos e doença [...]. *De qualquer jeito, amor, Dudu, embora não mate a sede da gente. Amor aos montes, por todos os cantos, banheiros e esquinas* (Abreu, 2018, p. 477, grifos nossos).

O que ele insiste em descrever como amor para o Dudu claramente não passa de sexo casual, quando não sexo pago. As relações afetivo-sexuais se multiplicam no mesmo *andamento acelerado* que comanda a profusão figurativa da metrópole e os laços criados por eles se extinguem na mesma velocidade com o qual os objetos são trocados no ritmo caótico das cidades grandes. Os sujeitos que habitam esse espaço carregam então um grande vazio, a falta de um objeto de base para investir o valor do amor. São sujeitos solitários e que têm na solidão uma gênese das doenças do ânimo que os afligem. O amigo do Dudu é um dos que

⁴⁸ Outra referência à cidade de São Paulo, uma vez que o hospital Emílio Ribas é historicamente marcado como um centro de referência no tratamento de doenças infecciosas no município.

percebe que o que lhe faz definhar e adoecer na cidade grande não é apenas físico: “Não tomo nada: nenhum remédio. Não adianta, sei que essa doença não é do corpo” (Abreu, 2018, p. 475).

A solidão também acompanha o protagonista de “Linda, uma história triste”, que, além de uma vida anônima, mora sozinho e sente que “se morresse, ninguém ia ficar sabendo. E não ia dar no jornal” (Abreu, 2018, p. 427). Também são dois solitários cansados de procurar um parceiro amoroso o casal de “Mel & girassóis”, além do ex-companheiro de Ana que foi abandonado pela amada e sofre com isso a ponto de querer se matar — ou ter se matado. Tentação de tirar a própria vida também parece ser comum entre os habitantes da metrópole. O mesmo desejo assoma o menino de “O rapaz mais triste do mundo”. O narrador de “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” confessa ao amigo que já pensou que “bastaria uma corrida rápida da porta até a janela, depois um impulso mínimo para jogar meu corpo por ela e plac! ó, pronto, acabou: moro no décimo andar” (Abreu, 2018, p. 473).

Por sua vez, o papel do amor, que não some do horizonte de sentidos da leitura do livro como romance apenas por ser o fio condutor da leitura dos contos, nessa configuração passional comum aos sujeitos cosmopolitas fica explícito também na esperança de viver um amor verdadeiro que faz com que a Dama da noite resista à dureza da vida:

Nem é você que eu espero, já te falei. Aquele um vai entrar um dia talvez por essa mesma porta, sem avisar. Diferente dessa gente toda vestida de preto, com cabelo arrepiadinho. Se quiser eu piro, e imagino ele de capa de gabardine, chapéu molhado, barba de dois dias, cigarro no canto da boca, bem noir. Mas isso é filme, ele não. Ele é de um jeito que ainda não sei, porque nem vi. Vai olhar direto para mim. Ele vai sentar na minha mesa, me olhar no olho, pegar na minha mão, encostar seu joelho quente na minha coxa fria e dizer: vem comigo. É por ele que eu venho aqui, boy, quase toda noite. Não por você, por outros como você. Pra ele, me guardo. Ria de mim, mas estou aqui parada, bêbada, pateta e ridícula, só porque no meio desse lixo todo procuro o verdadeiro amor. Cuidado comigo: um dia encontro. (Abreu, 2018, p. 484)

5.3 O litoral

O leitor — o meu ou o de Abreu — pode então perguntar: não há espaço para o amor? A resposta é que existe, mas em local outro, para além do campo e da cidade, já anunciado no início de nosso percurso, no título da narrativa que conduz nossa exploração, em “Uma *praiazinha* de areia bem clara ali na beira da sanga”. Em oposição ao dois espaços que vimos sendo construídos até aqui, o litoral ergue-se como lugar de conjunção plena entre sujeitos e objetos amorosos que são, afinal, o tipo de objeto que todos os sujeitos do livro

buscam — lembremos que ainda são treze histórias girando em torno da temática do amor —. No entanto, antes de falar em amor, falemos mais um pouco sobre o sexo.

O modo como a Dama da noite lida com o possível desejo homossexual do seu interlocutor, “Não é vergonha nenhuma: tá nos astros, boy. Ou então é veado mesmo, e tudo bem.” (Abreu, 2018, p. 482), indica uma não completa aceitação da homossexualidade no espaço metropolitano, mesmo que aí se possa falar com certa liberdade sobre o tema. Não à toa, a Dama pressupõe que tenha sido em uma praia em que o “garotão” com o qual conversa tenha experimentado práticas sexuais com alguém do mesmo gênero. É também na praia que o ex-parceiro de Ana se deixa experimentar relações homossexuais. Vejamos como isso decorre.

Em estágio já avançado no processo de restabelecimento do sujeito após a perda do objeto amado, ele *permitted* “que viesse também o ciclo dos fins de semana em Búzios, Guarajá ou Monte Verde”. As duas primeiras localidades são cidade litorâneas em que o sujeito, além de descrever seu estado de modo eufórico, “bonito e renovado e superado e liberado”, que culmina na sua libertação em relação ao seu anti-objeto, “esquecido dos tempos em que Ana ainda não tinha me deixado” (Abreu, 2018, p. 448), ele se permite viver experiências das quais, até então, vinha se privando. A terceira localidade mencionada por ele, apesar de não ser uma praia, mas uma cidade serrana entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, compartilha com as outras duas o caráter de destino de lazer típico da população paulista. Essa configuração parece possibilitar a inclusão de “Monte Verde” na axiologia que vimos construindo para o litoral, senão ao menos aponta para um alargamento desse paradigma (para além da figurativização praieira).

Assim como falamos anteriormente, esse espaço parece marcar a conjunção do sujeito com o objeto que podemos dizer análogo ao “amor”, ou ao menos que faz as vezes de substituí-lo. Mesmo que as relações sexuais que o sujeito experimente, “de repente quem sabe Carla, mulher de Vicente, tão compreensiva e madura, inesperadamente, Mariana, irmã de Vicente, transponível e natural em seu fio dental metálico” (Abreu, 2018, p. 448), não alcancem a intensidade amorosa do vivido com Ana, elas marcam a volta do sujeito a uma normalidade eufórica até então extinguida nas falhas e disfóricas tentativas de sexo desde a partida de Ana.

Além disso, o litoral parece também marcar uma maior abertura à homossexualidade, “por que não, afinal, o próprio Vicente, tão solícito na maneira como colocava pedras de gelo no meu escocês [...] encostando levemente sua musculosa coxa queimada de sol & windsurf na minha” (Abreu, 2018, p. 448). Diferentemente do interior,

onde é completamente disforizado e escondido, e da metrópole, onde mesmo que mais aceita ainda é marginalizado, na praia o homoerotismo é apresentado sem grandes impedimentos.

O litoral desponta também como um terceiro espaço que se distingue dos que analisamos até aqui por apresentar valores que põem em risco a *continuidade* dos outros dois. A praia oferece um local de calmaria, em que as pessoas fogem das preocupações da cidade grande, assim como os gays fogem da epidemia da aids. O mar que, ao mesmo tempo, é tomado como antissujeito do ponto de vista daqueles que têm o Passo de Guanxuma como destinador. A velha mãe em “Linda, uma história horrível” conta como o pai do narrador morre pelo mar antes de ter netos, ou seja, antes de entrar em conjunção com os valores familiares, antes de realizar os quereres e deveres incutidos pelo axiologia do Passo — e que entram em conflito modal com a homossexualidade do filho. “Teu pai morreu só, lembra?” pergunta ela e relembra: “naquele fim de semana que eu fui pra praia. Ele tinha horror ao mar. Uma coisa tão grande que mete medo na gente, ele dizia. [...] E nem um neto, morreu sem um neto nem nada. O que mais ele queria.” (Abreu, 2018, p. 427).

A mãe chega mesmo a comparar o fluido de isqueiro com o mar — algo perigoso como o amor pode ser? — reforçando seu caráter de perigo na visão do Passo de Guanxuma. A comparação parece ser ainda mais fortuita em seu caráter metonímico. Quando o filho vai explicar à matriarca o que é aquilo que ela vê no isqueiro, ele banaliza a questão com um “Sei lá, fluido. Essa coisa que os isqueiros têm. Só que este é transparente, nos outros a gente não vê” (Abreu, 2018, p. 427). A resposta coloca em relevo a dimensão da aparência. O fluido, que estupefata a mãe, está presente em todos os isqueiro, apesar de não ser visível, e só é apreendido tonicamente neste caso por ter seu encobrimento removido. É novamente o desvelamento do *segredo*, a assunção da *imanência* na *aparência* que perturba a retenção do Passo.

Nessa direção, o espaço litorâneo se caracteriza por oferecer aos sujeitos relações conjuntivas que vão além da superficialidade e da brevidade das da cidade grande e da repressividade, do dever parecer ou não-parecer, presente nas do interior. O sujeito que se confessa a um outro em “À beira do mar aberto”, por exemplo, exalta a plenitude da conjunção incentivada pelo mar. Esse mesmo mar em que os sujeitos se perdem — como se perdem no coração de alguns meninos — é lugar de entrega plena:

e depois nos jogasse completamente nus [...] nessa mesma beira de mar das costas da tua terra, e de novo me vens e me chegas e me invades e me tomas e me pedes e me perdes e te derramas com teus olhos sempre fugitivos [...] e outra vez me completo assim, sem urgências (Abreu, 2018, p. 443)

A força veridictória que paira na praia, que vai do *ser* em direção ao *parecer*, é tamanha que atravessa as barreiras do enunciado e é refletida na própria enunciação dos capítulos que retrata, em foco, esse espaço. É o que pode ser sentido na narração de “Pequeno monstro”, em que aos poucos, acompanhando a transformação passional e axiológica do sujeito, o discurso raivoso e auto-depreciativo que retrata quase tudo disforicamente dá lugar a uma visão ingênua e euforicamente exultante de uma paixão infanto-juvenil.

O pequeno monstro, como o narrador se autodeclara, inicia o capítulo retratando o sentimento de não-pertencimento e de inconformidade do sujeito: “Eu tinha horror deles, que achavam que sabiam tudo sobre mim. Sabiam nada, sabiam bosta do meu ódio enorme por um por um de cada um deles”. Ele ressalta sempre figuras disfóricas nos outros atores, “aquelas barrigonas, aqueles peitos suados, pés cheios de calos”, e nele mesmo, “pequeno monstro, seria sempre diferente de todos”. Chega até mesmo a decidir, de antemão, que irá agir como um antissujeito para o primo do qual ele nem lembrava: “Era assim mesmo que ia me comportar com o primo Alex, decidi: pequeno monstro cada vez mais monstro, até ele não agüentar mais um minuto e dar o fora pra sempre” (Abreu, 2018, p. 505).

Conforme a narrativa se desenrola e o protagonista vai se aproximando do primo, a narração se enche de descrições das belezas do litoral. O primeiro contato objetual pragmático que o pequeno monstro tem com Alex é um visão guiada, não por um “cheiro de peido” que ele esperava, mas por “aquele perfume meio enjoativo do jasmineiro ali no pátio ao lado” (Abreu, 2018, p. 507). A descrição do primo também vai se alterando. Fatos que, antes da visão do corpo desnudo e sonolento de Alex, eram utilizados para descrever odiosamente o rapaz passam a ser motivo de abrandamento, uma vez que “o pai dele tinha morrido, ele tinha estudado o ano inteiro e passado no vestibular não sei de quê, lembrei. E não fazia barulho nenhum quando dormia, *coitado*.” (Abreu, 2018, p. 507, grifo nosso). É uma transformação que o próprio sujeito sente:

Não sei por quê, mas de repente todo o meu ódio passou. Ali deitado, olhando pro primo Alex dormindo inteiramente pelado, embaixo daquela lua enorme, o cheiro enjoativo dos jasmims entrando pela janela aberta, me dava uma coisa assim que eu não entendia direito se era tontura, sono, nojo ou quem sabe aquele ódio se transformando devagarzinho em outra coisa que eu ainda não sabia o que era (Abreu, 2018, p. 507).

A assunção de um discurso “encantado” chega ao ápice no auge da conjunção amorosa entre os dois sujeitos. Realmente conjunção *amorosa* e não apenas as aceleradas

conjunções sexuais que pululam pelas ruas escuras da metrópole. A descrição de “Pequeno monstro” coloca em relevo o carinho que pode com calma, *desaceleradamente*, se construir em gestos duradouros: “ele afastou a boca da minha, depois deitou a cabeça no meu ombro. Meu coração batia batia, ele podia ouvir”. O afastamento das bocas após o gozo representaria na cidade o fim da conjunção, na praia é seguido de *deitar* de cabeça, figura carregada de duratividade. Esta é ainda reforçada pela iteração do batimento cardíaco que contribui para o prolongamento aspectual do momento. A descrição ainda reforça a reciprocidade da relação — nada de “amor com grana” da capital — “O suor da gente se misturava. O coração dele batia batia, escutei quando deitei a cabeça no seu ombro. Eu fiquei passando as mãos nas costas dele” (Abreu, 2018, p. 518).

Mas o que parece coroar a incorporação da axiologia litorânea no discurso são escolhas figurativas que seriam impensáveis na descrição dos outros espaços. Na continuação dessa cena, o narrador descreve que as costas do primo “ficaram todas meladas da *água de prata que ele tinha me ensinado a tirar de dentro de mim*” (Abreu, 2018, p. 518, grifos nossos). A “água de prata” e o ensinar carregam o momento com valores como o da pureza e o da infantilidade que não seriam associados ao sexo, nem no interior, nem na cidade grande. Na primeira porque estariam ligados à castidade e à repressão, na segunda porque nela o sexo está ligado ao valor da devassidão e da libertinagem. Essa cena, por sinal, termina com o abandono dos valores do Passo de Guanxuma, mais exatamente a castidade e a homofobia (dever-não-fazer-sexo e o dever-não-ser-gay), por parte do narrador: “Ele não se importava de ficar melado da água de mim. Eu também não me importava de ficar melado da água dele. *Nojo nenhum, eu sentia*” (Abreu, 2018, p. 518, grifos nossos). Esse movimento fica ainda mais demarcado no final do capítulo quando, como vimos, o protagonista deixa de se ver como uma monstruosidade.

Essa disputa axiológica nem sempre é tão fácil, mas mesmo sujeitos mais experientes e já desiludidos do amor são (con)vencidos pela praia. É o que acontece com os protagonistas de “Mel & girassóis”, que vão passar férias num resort. Não estão completamente limpos, esvaziados dos valores urbanos de São Paulo, mas carregando marcas deles. Eles têm medo da Aids, por exemplo, pois estão “livres, mas esse maldito vírus impõe prudência” (Abreu, 2018, p. 492) e retarda a entrega sexual entre eles. Tampouco a entrega amorosa não tinha seus entraves, pelo contrário era embargada pelas experiências passadas que, como traumas, retinham a volição que se projeta entre eles. “Ele tentava esquecer uma mulher chamada Rita” e, conforme o álcool regava a conversa com a mulher que ele conheceu no mar, “Rita misturava-se aos poucos com outra chamada Helena, ele repetia

como-amei-aquela-mulher-nunca-mais-nunca-mais, enquanto ela [a protagonista] sentia algum ódio” (Abreu, 2018, p. 492). Ela também teve suas performances não bem sucedidas e “para espanto dele, ela falou o nome daquele homem de antes, de outros também, Alexandre, Lauro, Marcos Ricardo — ah, os Ricardos: nenhum presta” de modo que “ele também sentiu certo ódio”. No entanto, o ambiente não era propício a grandes disforias, de modo que a situação e o incômodo eram nada graves, ela “não dizia nada, toda madura repetindo isso-passa-questão-de-tempo-tudo-bem” e ele achava “normal, tempos modernos, mero confronto de descornos” (Abreu, 2018, p. 492).

De uma forma ou de outra, a atmosfera da praia toma conta dos sujeitos que por ela passam. O casal de “Mel & girassóis” vive um calmo amor de férias que se estende, despreocupado com o tempo, nos dias longe da metrópole. Se estão libertos do imperativo da aceleração da aceleração urbana, aos poucos vencem os pudores, típicos do ar repressivo do interior, em direção a uma conjunção plena. São sujeitos que conversam olhando dentro dos olhos um do outro, pois anseiam pela verdade do parceiro, diferente do diálogo que ocorre em “Linda, uma história horrível”, no qual os interlocutores desviam os olhares.

Como não poderia ser diferente, nesse capítulo, o clima amoroso e festivo se reflete na enunciação. O narrador de “Mel & girassóis” brinca com a linguagem. Ele inicia o capítulo de forma metalinguística, apontando que “*como naquele conto de Cortázar*” os dois sujeitos “encontraram-se no sétimo ou oitavo dia de bronzeado. Sétimo ou oitavo *porque era mágico e justo encontrarem-se*” (Abreu, 2018, p. 486, grifos nossos). Desde então, está instaurada no capítulo uma isotopia da ficção; foi denunciada a intencionalidade enunciativa que rege o que nele acontece, afastando a narrativa do retrato realista — pois complexo — proposta nos dois outros espaços.

Além disso, o enunciador enche o texto de inversões esteticamente trabalhadas. Se na primeira vez que eles se encontram “ela boiava toda aberta, viajando mais longe que aqueles navios cruzando de tardezinha”, ele “veio, braço após braço, meio tosco, meio selvagem, e de repente [...] tocou sem querer, por isso mesmo meio bruscamente, a coxa dela” (Abreu, 2018, p. 486). No segundo encontro ocorre o oposto. O narrador marca que “desta vez foi diferente”, “Desta vez, foi ela quem esbarrou nele” (Abreu, 2018, p. 486-487). O texto é também recheado de pequenas ironias. E continuam também as referências artísticas. No fim do primeiro encontro, quando “ele nadava para longe dela, uma pedra no meio do caminho, ela pensou, que tinha algumas leituras, sim” (Abreu, 2018, p. 487), referindo-se ao poema de Drummond. Além do gracejo literário que o autor repete, por exemplo, quando inesperadamente insere um trecho de canção, “um barquinho a deslizar no macio azul do mar”

(Abreu, 2018, p. 491) — e o que é mais pleno e litorâneo que a bossa nova? — a referência à pedra drummondiana ressalta o papel do espaço do litoral para a conjunção entre esses dois sujeitos, “uma pedra, supôs, que afastaria com a ponta do sapato, não estivesse de pés nus, afundados na água” (Abreu, 2018, p. 487).

5.4 A praia mentirosa

Neste momento, o leitor pode estar se perguntando como nós podemos ter dito que nosso passeio pelo mapa de *Os dragões não conhecem o paraíso* seria guiado pelo capítulo “Uma praiazinha de areia bem clara, ali, na beira da sanga” e ter finalizado o retrato do litoral sem ter mencionado essa parte do livro. Não, não foi mero deslize e vamos dar uma olhada agora na beira dessa sanga.

O narrador desse capítulo — lembramos — enuncia, durante a maior parte do tempo, como que escrevendo uma epístola ao amigo Dudu, contando-lhe da saudade do Passo de Guanxuma, para onde nunca mais poderá retornar. Relata também o enfraquecimento do corpo e da alma em São Paulo, onde agora se refugia. Chega a falar da imensa solidão que lhe corrói ao ponto de cogitar o suicídio, mesmo que, ele faz questão de frisar, não seja falta de amor, pois na cidade grande ele tem amor aos montes espalhados entre “putas”, “michês” e “travestis”, mas que, como já vimos, não passa de sexo casual. Ele reforça que “não é isso, nem a falta disso. Me roendo por dentro, é outra coisa que só você [Dudu] poderia saber o que é, mas nem você mesmo soube naquele tempo, e agora nem eu sei se saberia explicar a você ou a qualquer outro” (Abreu, 2018, p. 478).

Ele conta ainda de como conheceu “O bar”, espaço que representa a “devassidão” urbana, vendo o amigo Dudu entrar nele, mesmo sabendo que isso era impossível. Desde essa primeira noite no bar, “ele cria a mania de ir lá na esperança de encontrar Dudu, mas nunca o alcança. Confessa então que sente “tanta falta” do amigo e que é a crença *ilusória* no reencontro dos dois que aplaca seus anseios suicidas, mesmo que os guarde em *segredo* até mesmo de Dudu — para quem ele *parece* estar revelando agora — com o qual relembra uma tarde de setembro. Conta de quando eles se estenderam “nus sobre a areia clara das margens da sanga Caraguatatá”, em uma data perto do aniversário de Dudu, em que o céu estava “azul feito alguém tivesse pintado ele” e o cenário paradisíaco era completado por “essas ventanias de primavera secando rápido nossos cabelos molhados”. Tudo isso “enquanto uma borboletinha amarela esvoaçava” entre os dois “para escapar depressa no momento exato em que [...]” e ele relembra o que Dudu fez:

ali do meu lado, você se debruçou na areia para olhar bem fundo dentro dos meus olhos, depois estendeu o braço lentamente, como se quisesse me tocar num lugar tão escondido e perigoso que eu não podia permitir o seu olho nos pêlos crespos do meu corpo, a sua mão na minha pele que naquele tempo não era branca assim, o seu hálito de hortelã quase dentro da minha boca. Foi então que peguei uma daquelas pedras frias da beira d'água e plac! ó, bati de uma só vez na tua cabeça, com toda a força dos meus músculos duros — para que você morresse enfim, e só depois de te matar, Dudu, eu pudesse fugir para sempre de você, de mim, daquele maldito Passo da Guanxuma que eu não consigo esquecer, por mais histórias que invente (Abreu, 2018, p. 479).

E é assim que o capítulo se encerra, revelando o motivo de o narrador ter fugido do Passo e nunca mais poder voltar para lá. É revelado que aquela praiazinha de areia bem clara é uma praia de *mentira*, uma que parece fazer parte do espaço do litoral, mas na realidade pertence ao interior. A mentira constrói-se e se desmancha tanto fisicamente, como axiologicamente. Apesar de o local parecer uma praia, não se pode deixar de lado que o que a areia margeia não é o mar, aquele que é visto como antissujeito pelo Passo de Guanxuma,⁴⁹ mas um rio, uma sanga contida no espaço da cidadezinha do interior. Essa contenção pragmática do espaço se reflete na constituição cognitivo-passional do sujeito, uma vez que o narrador não consegue abandonar a axiologia do Passo, que lhe faz crer que há um lugar “*escondido e perigoso*” do seu corpo que não poderia ser olhado e tocado por outro homem. O dever social se sobrepõe ao querer individual do sujeito que se deixa perceber na descrição atraente do amigo.

Com essa última descrição espacial finalizamos a apresentação global da distribuição espacial das axiologias que se constroem no romance. Reforçamos que é uma construção que se dá na leitura como romance, pois é na busca por essa totalidade que se pode garantir uma intimidade maior entre as partes, em comparação com o livro de contos. Aproveitamos para lembrar que a dissolução de uma ordenação precisa e rígida das partes, em face de um sequenciamento e uma repetição livre dos capítulos, permite-nos abordar as relações estabelecidas dentro da totalidade quase como uma paradigmática. Advertimos que, como analistas, não temos como descrever finamente nesta pesquisa as nuances de sentido advindas de cada arranjo das partes nas muitas combinatórias sintagmáticas possíveis. Restando-nos então reconstruir essa “arqui-totalidade” que conjuga as possibilidades de ordenação dos capítulos do romance.⁵⁰

⁴⁹ Como visto na seção anterior, por exemplo, na morte do pai do protagonista de “Linda, uma história horrível”.

⁵⁰ O que acreditamos ser possível fazer é analisar quando uma parte atua como uma constante, ou seja, como uma leitura necessária, para a realização de um elemento de outro capítulo de maneira tônica.

Assim, a construção espacial promovida pela totalidade estaria para além de cada uma das partes e poderia ser sentida em sua totalidade em cada uma delas, uma vez que o leitor está liberto da ordem de capítulos estabelecida no livro. Ao discutir sobre as formas de organização da consciência, Cassirer lança luz sobre esse ponto de nossa argumentação: “o todo não se origina de suas partes, mas é este todo que as constitui e lhes confere a sua significação essencial” (2001, p. 28). Seu posicionamento parece coadunar ainda mais com o nosso, quando ele o aplica à apreensão da espacialidade, “eis por que, como vimos, em cada segmento limitado do espaço pensamos simultaneamente a totalidade do espaço” (Cassirer, 2001, p. 58).

A totalidade espacial atuaria então como uma espécie de conteúdo que não se faz expressamente presente em sua completude em cada uma das partes, mas que poderia ser atingida por catálise na leitura de qualquer parte dentro do romance. Dada a fragmentação própria desse romance, uma objeção que se poderia fazer é se os três espaços axiológicos que estamos propondo se realizam figurativamente em cada um dos capítulos. No entanto, mesmo que algum dos espaços não se faça perceber *in praesentia* em determinado capítulo, ele se deixa sentir *in absentia* como uma virtualidade, uma vez que os valores e a imagem de um espaço é construído, na totalidade, pela oposição aos outros dois espaços. Ao mesmo tempo, a construção de uma dinâmica dos espaços e das axiologias dispostas entre eles encerra os sentidos construídos pela leitura do romance que não se fariam presentes na leitura das partes em separado. Desse modo, a construção espacial comum pode ser entendida como uma parte do discurso da totalidade que liga suas demais partes (capítulos). Nesse sentido, ela atuaria como o fio condutor de um *aglomerado* segundo a proposta de Fontanille (1999).

6 DOS DRAGÕES



Estúdio Ghibli

O conto/capítulo que, com título homônimo à obra, fecha *Os dragões não conhecem o paraíso* garante, justamente por essas duas características (posição sintagmática e coincidência de título), um caráter particular em relação às demais partes do livro. De um lado, a posição final na ordenação dos grandes segmentos de um volume literário sugere um acento de sentido, seja por ser o ápice (ou as consequências dele nos epílogos) de longas narrativas como as dos romances, seja imbuída da tarefa de produzir no leitor uma impressão final que perdure na memória, que tende a alçá-lo a um estatuto representativo da totalidade. De outro lado, a homonímia soma-se a essa tendência, instaurando mais fortemente esse conto/capítulo como desencadeador de um motivo que garanta coesão a união das partes.

Como vimos no quarto capítulo desta dissertação, “Do amor”, essa parte do livro pode atuar como o elo de um aglomerado estilístico em função do hibridismo das formas literárias que o livro promove, mas outras são as possibilidades de conexões mereológicas que ele instaura. Abre-se assim também, por exemplo, uma chave de leitura que guiará retrospectivamente (ou de fato em releituras) os demais capítulos do livro sobre a égide da dinâmica que se instala entre as pessoas banais, como o narrador dessa história, e os dragões, com um dos quais ele conviveu. O breve comentário que se segue tentará intercalar a análise da natureza dos tipos de personagens apresentados no último capítulo a exemplos de atores de outros capítulos que encontrem correspondência com essa divisão. Com isso, esperamos dar alguma vazão a essa possibilidade de leitura que aparece nas próprias palavras do autor:

Esse livro só ganhou forma quando, estudando mitologia chinesa, me dei conta de que meus personagens eram dragões. Por que? Os dragões não existem, desprezam o poder. Querem sentir. Não querem ler. Todas as minhas personagens estão à procura de uma emoção perdida ou um amor. Num mundo executivo são míticos como os dragões. Por isso não conhecem o paraíso do vídeo-cassete, do forno de microondas, da beleza artificial. Os dragões não só não conhecem, como desprezam esse mundo. Acho que o livro fala sobre o risco da gente perder a alma e transformar-se num estereótipo. Tento alertar contra esse perigo (Abreu, s/d, s/p).⁵¹

⁵¹ Relato disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/os-dragoes-nao-conhecem-o-paraiso/>.

O texto de “Os dragões não conhecem o paraíso” desenrola-se como uma espécie de monólogo com o narrador compartilhando sua experiência vivendo com um dragão, figura metafórica por falta de continuidade isotópica em direção à fantasia. É verdade que, além de dragões, o relato também convoca outros seres míticos, “unicórnio, salamandra, harpia, elfo, hamadriade, sereia ou o ogro”, mas tão brevemente e apenas três vezes que, longe de desencadear uma leitura maravilhosa, somam-se à descrição alusiva. Todas as outras figuras da narrativa apontam para as dimensões semânticas do cotidiano e em uma quantidade tão mais elevada que as poucas menções fantásticas ficam nubladas pelos apartamentos, elevadores, bares e todas as outras coisas da nossa realidade diária. Esse contraste torna-se ainda mais gritante quando da leitura da totalidade da obra, em que menos ainda se faz presente o maravilhoso, o fantástico, o insólito. É verdade que durante o livro são feitas referências a orixás, à astrologia, ao *i-ching*, búzios, rezas... mas apenas enquanto figuras da fé — muito mais realizações do *crer* do que do *fazer* ou do *ser* — inseridas na profusão de outros tantos depósitos de crença “mundanos” dos sujeitos, como terapias, psicanálises, ciências, artes e amores. Não podendo os dragões serem lidos como criaturas mágicas, sejam as bondosas deidades orientais ou ígneas feras aladas europeias, nem como signos de instâncias superiores de crença, o que eles representam?

Essa talvez seja uma das perguntas centrais na cabeça do leitor durante a leitura do capítulo e do livro como um todo. Talvez também seja nesse enevoamento que recobre a tematização por trás de figuras enigmáticas que a obra de Caio Fernando Abreu atinge sua potencialidade estética. Sendo parte integrante do discurso literário característico de ambos os gêneros (romance e livro de contos), essa dinâmica enunciativa não pode ser ignorada em uma análise de sua leitura. Tanto nós enquanto analistas, quanto o leitor, enquanto projeção enunciativa, deve, em alguma medida, estar consciente de que a relação entre o que é dito e o como dito não é direta, mas não somos capazes de discerni-la com precisão. Durante o livro, e sobretudo em seu capítulo derradeiro, enunciação e enunciado não se encontram em estado de decupagem, mas sim, ao mesmo tempo, separados e unidos por uma profundidade figurativa. O adensamento semântico na descrição da natureza dos dragões, por exemplo, gera mais a exclusão de uma possibilidade de leitura (a mística) e menos o fechamento em direção a uma outra isotopia que justifique essas figuras. É claro que é a associação dos dragões como um tipo de pessoa que mais se exacerba no texto, e é sobre ela que nos deteremos em análise — sumária, é preciso confessar — mas outras possibilidades coexistem e, se tivermos sorte nas poucas páginas que se seguem, talvez alguma delas se deixe entrever.

O narrador do capítulo inicia seu relato, em parágrafo de período único, afirmando que “Tenho um dragão que mora comigo”, para logo em seguida retratar-se, em mais um parágrafo de período único, assumindo que “Não, isso não é verdade” — além do que já apontamos sobre a dimensão figurativa do livro, como acreditar que um narrador mentiroso estaria falando sobre dragões reais? — pois ele não possuía dragão algum e “ainda que tivesse ele não moraria comigo nem com ninguém” (Abreu, 2018, p. 520). Narrador que mente e que viveu, enquanto junto de um dragão, a alimentar ilusões, “a ilusão de que meu isolamento para sempre havia acabado”, e agora em seu próprio ato de narrar confessa-se: “Estou me confundindo, estou me dispersando” (Abreu, 2018, p. 520). Mais uma vez, como pode um enunciatário confiar plenamente nele e na veracidade de seus dragões?

E assim, com a confiança no narrador abalada, seguimos lendo a história de sua relação com um dragão. Uma narrativa que encaminha-se para o compartilhamento das conclusões às quais o sujeito que a viveu chegou sobre “as particularidades dos dragões” e “a banalidade das pessoas como eu” (Abreu, 2018, p. 520). Duplo fim de caminho, do narrado e da enunciação, que anuncia-se desde os primeiros parágrafos e funda assim a leitura sobre a expectativa do desdobramento de uma basilar oposição entre dois tipos (de pessoas?): os dragões e as pessoas banais. Dois seres apresentados como inconciliáveis em suas diferenças, de modo que o convívio entre eles produz estragos profundos em um dos dois.

A voz que guia a narração é a do lado mais fraco da relação, ou pelo menos que se enxerga desse modo, o que muito já diz sobre o ser das pessoas banais. São sujeitos que buscam “navegar com o mínimo de dor” e por isso perdem-se de si mesmos quando acaba algo que supunham ser grande, como viver com dragões, e sentem que “não há nada a ser feito a não ser continuar vivendo” (Abreu, 2018, p. 521), como se viver fosse menos que compartilhar da vida de um dragão.

A história entre humanos e feras que o capítulo nos conta poderia ser de um embate, de uma batalha, uma caçada talvez, mas é a do abandono de um banal por uma criatura mística. É mais uma narrativa sobre amor e abandono a compor o conjunto do livro. E como o homem largado por Ana, em “Sem Ana, blues”, o narrador enfrenta a *aridez* da solidão que, aterradora no início, dilui-se nos fatos cotidiano diminuindo em intensidade, ou apenas escondendo sua potência, mas perdura no tempo e no espaço “não mais como uma ferida recente, apenas um pequeno espinho de rosa, coisa assim, que você tenta arrancar da palma da mão com a ponta de uma agulha” (Abreu, 2018, p. 521). Diminuta dor, é verdade, mas sempre ali entranhada no sujeito, quase que já como parte de seu ser.

É a partir desses olhos então que conhecemos os dragões. Olhos apaixonados em sôfrego abandono que desenham as feras aladas como criaturas solitárias, afinal “um dragão jamais pertence a nem mora com alguém”, seja uma pessoa banal como o narrador ou uma daqueles outras figuras fantásticas que mencionamos anteriormente. Solitude aparentemente auto-infligida, ou mais precisamente volitivamente assumida pelos dragões, haja vista sua competência para a sociabilidade, “um dragão sabe ser gentil e submisso como uma gueixa” (Abreu, 2018, p. 522), eles apenas decidem não compartilhar seus hábitos.

E o que poderia ser mais gentil e submisso que a compreensividade da Dama da noite que amedronta quase violentamente os ingênuos boys perdidos em bares que a escutam e se espantam com sua aparência “pateta ridícula porra-louca solitária venenosa [...] darkérrima, modernésima, puro simulacro”, mas ao mesmo tempo se diz tão “maravilhosamente compreensiva e tudo que, se levar você para minha cama agora e amanhã de manhã você tiver me roubado toda a grana, não pense que eu vou achar você um filho da puta” (Abreu, 2018, p. 483-484). No entanto, é preciso cautela ao interagir com dragões, afinal “ninguém é capaz de compreender um” já que “eles jamais revelam o que sentem” (Abreu, 2018, p. 522).

Apesar de às vezes se apresentarem frágeis, a natureza dracônica é perigosa e *volátil*. Quando acordam “sempre batem a cauda três vezes, como se estivessem furiosos, soltando fogo pelas ventas e carbonizando qualquer coisa próxima num raio de mais de cinco metros” (Abreu, 2018, p. 522). E essa violência é marcada nessa possibilidade de explosão figurativizada no fogo guardado que *com certeza* em algum momento escapará deixando-se revelar no despertar da fera, que nunca se sabe quando será já que “pode acontecer a qualquer momento”. Os dragões são incertos, imprevisíveis, sua identidade se apoia na própria *alea* (Landowski, 2014). São sujeitos que “trafegam impunes, deliciosos, no limiar entre essa zona oculta e a mais mundana” o que para pessoas banais é impossível compreender ou “pelo menos aceitar” (Abreu, 2018, p. 522).

Desse modo, então, ao caracterizar os dragões, o narrador caracteriza negativamente a si e às outras pessoas banais como ele. Sujeitos indispostos às surpresas, ao imprevisível, ao “perigoso, excêntrico ou no mínimo mal-educado” (Abreu, 2018, p. 522). São pessoas que valorizam a identidade, mas uma identidade no outro garantida pela repetição. Não há espaço para o diferente na vida e na sociedade. Impera uma forte axiologia restritiva sobre as pessoas banais. Façam parte da roda denunciada pela Dama da noite ou habitem o Passo de Guanxuma, como a mãe de “Linda, uma história horrível” ou os fofoqueiros de “O destino desfolhou”, são sujeitos cegos por uma *programação* (Landowski,

2014) da qual não estão conscientes, ou fingem não estar. Só adquirem essa consciência pelo contato com os dragões.

Claramente, como se é de esperar, a interação não é fácil entre as pessoas-tipo a rodar na roda de “Dama da noite”⁵², presentes na festa de “Saudade de Audrey Hepburn”⁵³ ou no resort paradisíaco de “Mel & Girassóis”⁵⁴ e os disruptivos dragões que chocam em sua fuga do programado, como faz a protagonista traída de “Sapatinhos vermelhos” em seu *menage a quatre*. Essa fuga, por vezes, se reflete em uma fuga também do espaço e das pessoas banais como fazem, por exemplo, a jovem Beatriz de “O destino desfolhou”, a Ana que abandona seu ex-companheiro em “Sem Ana, blues” e os gays guanxumenses de “Linda, uma história horrível” e “Uma praiazinha de areia bem clara ali na beira da sanga”.

Por outro lado, “os dragões são invisíveis, você sabe” (Abreu, 2018, p. 522), de modo que são enxergados pelas pessoas banais e relegados ao local da não-visibilidade. É assim com os sujeitos ignorados socialmente: a Dama da noite, os homens que se encontram durante a madrugada num bar qualquer em “O rapaz mais triste do mundo”. Eles não cabem no restrito mundo das pessoas banais, ao ponto de o protagonista de “Pequeno monstro” sentir-se não-pertencente à família e a si mesmo. Mas, em alguma medida, os dragões aceitam sua invisibilidade, pois não estão dispostos a sacrificar parte de si para enquadrar-se na restritiva axiologia que rege as pessoas banais e afirmam que “*quem só acredita no visível tem um mundo pequeno. Os dragões não cabem nesses pequenos mundos de paredes invioláveis para o que não é visível*” (Abreu, 2018, p. 523, grifos do autor).

Reside figuradamente sob os dragões a abertura, a expansão em oposição ao fechamento e a restrição sobre os quais se sustentam as pessoas banais. Esse embate axiológico e figural não se vence em vias diretas. A banalidade não consegue convencer um dragão a deixar de ser quem é. Bem o sabe o narrador de “Os dragões não conhecem o paraíso” que falhou ao tentar domesticar um dragão a não despertar durante as madrugadas para que não incomodasse “os vizinhos banais do andar de baixo [que] já reclamaram de sua cauda batendo no chão ontem às quatro da madrugada” (Abreu, 2018, p. 523). Não é possível

⁵² “as mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas” (Abreu, 2018, p. 484).

⁵³ “a Psicanalista Conflituada Com O Elitismo Da Própria Profissão, mas só apertou a mão, sem mais envolvimento, do Estudante de Pós-Graduação Indeciso Em Assumir Sua Evidente Homossexualidade, trocou duas ou três palavras, bastante amáveis, com o Escritor Que Conseguiu Mais Sucesso Na Itália Que No Brasil (Abreu, 2018, p. 451).

⁵⁴ Os próprios protagonistas de “Mel & girassóis” se identificam dessa forma; ela como uma “Mulher Totalmente Liberada Porém Profundamente Incompreendida E Aceitava A Solidão Inevitável”, ele como um “Homem Independente Que Não Necessita Mais Dessas Bobagens De Amor” (ABREU, 2018, p. 492). No mesmo resort em que os dois passam férias, somos apresentados a outro estereótipo: os “Gays Fugindo Da Paranoia Urbana Da Aids” (Abreu, 2018, p. 491).

enjaular uma fera mítica por meio de *manipulações*, afinal “um dragão nunca acha que está errado. Na verdade, jamais está”, pois o que as pessoas chamam de erro é a parte de sua natureza que a axiologia banal quer podar. A convivência entre dragões e pessoas banais só pode ser de outra ordem. A dinâmica que se instaura não é clara, mas um *ajustamento* (Landowski, 2014) por meio de “sinais” e “agouros”.

É preciso reforçar mais uma vez que a interação entre esses seres diferentes nunca é impune. Apesar de os dragões desvelarem as aparências que recobrem a *programação* à qual os banais estão presos e esse ser “um jeito do seu mundo ir-se tornando aos poucos mais largo” (Abreu, 2018, p. 523), os dragões não podem permanecer muito tempo com as pessoas, pois precisam de mundos ainda mais largos. Viver em uma sociedade banalizada é perigoso para a natureza de um dragão. Por isso eles precisam fugir e deixam aqueles aos quais eles abriram os olhos de um outro mundo para além das sombras refletidas na parede ainda agrilhoados na caverna.

Mesmo que muitas vezes pareçam seguros de si, independentes e inatingíveis os dragões são amaldiçoados com a impossibilidade de conjunção com o paraíso:

Os dragões não permanecem. Os dragões são apenas anunciações de si próprios. Eles se ensaiam eternamente, jamais estreiam. As cortinas não chegam a se abrir para que eles entrem em cena. Eles se esboçam e se esfumam no ar, não se definem. O aplauso seria insuportável para eles: a confirmação de que sua inadequação é compreendida e aceita e admirada, e portanto — pelo avesso, igual ao direito — incompreendida, rejeitada, desprezada. Os dragões não querem ser aceitos. Eles fogem do paraíso, esse paraíso que nós, as pessoas banais, inventamos [...]. Os dragões não conhecem o paraíso, onde tudo acontece perfeito e nada dói nem cintila ou ofega, numa eterna monotonia de pacífica falsidade. seu paraíso é o conflito, nunca a harmonia (Abreu, 2018, p. 526).

Em contrapartida, as pessoas banais, mesmo quando iluminadas por dragões, continuam frágeis, pequenas em identidade, submetendo-se às destinações da vida banal ou esperando que dragões as resgatem dela. Se antes desconheciam outras possibilidades, outras *formas de vida*, agora conscientes, apesar de saber, não possuem poder algum de mudar sua realidade, são impotentes e ficam presos no abandono amoroso, como o ex-companheiro de Ana, o jovem Dante platonicamente apaixonado por Beatriz em “O destino desfolhou”, o interlocutor privado de voz em “Dama da noite”, o pequeno monstro aguardando o reencontro com o primo que além de paixão juvenil é figura de liberdade...

Os exemplos de personagens de outros capítulos do livro que compartilham as características descritas, sejam dos dragões, sejam das pessoas banais, oferecem a possibilidade para a visualização de uma leitura da obra sustentada na divisão dos

personagens entre esses dois papéis temáticos “improvisados” por Caio Fernando Abreu. Por outro lado, mesmo o leitor deve ter estranhando que um mesmo ator — o pequeno monstro, por exemplo — apareça tanto como exemplo de dragão, quanto de pessoa banal. Isso se deve à baixa densidade sêmica empregada por vezes no processo de figurativização dos atores do livro. O que ao mesmo tempo possibilita que o leitor promova relações e equivalências entre os atores das narrativas, impede que essas equivalências sejam exatas.

A divisão entre pessoas banais e dragões proposta no último capítulo é um convite a esse procedimento. Na dinâmica guiada pela oposição entre dragões e pessoas, essa opção figurativa faz com que o enunciatário não consiga enquadrar perfeitamente os personagens em um dos dois perfis, afinal mesmo no capítulo homônimo a descrição desses dois tipos é, como vimos, muito alusiva e cheia de contradições. Desse modo, mais do que definir este e aquele ator como sendo um dragão privado do paraíso ou uma pessoa perdida em sua banalidade, são estabelecidas relações mais momentâneas entre descrições específicas e um dos dois lados da oposição balizadora dessa leitura. O que se configura como mais um elemento de costura entre os capítulos para que se leia como romance: cada história é sobre uma pessoa diferente, mas muitas vezes podia bem ser a mesma pessoa... Como também poderiam ser os dragões outra coisa que não pessoas: o amor, por exemplo?

7 CONCLUSÃO

Não podendo revelar os mistérios da criação só nos resta valorizá-los, distinguindo cada vez mais daquilo que não tem mistério.

Luiz Tatit

O leitor, ao final de todo nosso percurso, pode ainda ter estranhado que as partes teórica da dissertação estejam um tanto quanto dissociadas das partes analíticas. Explicamos, em parte, as razões dessa composição mereológica — talvez falha (?) — no interlúdio, mas mais um pouco ainda pode ser dito em sua defesa agora.

Como falamos anteriormente, as incursões teóricas que promovemos eram necessárias para justificar nosso objeto de pesquisa, uma vez que sua existência não está dada como “óbvia”. Afinal, estamos propondo, juntamente com Caio Fernando Abreu, que um mesmo livro seja dois, rigorosamente o mesmo livro, podendo ou não variar a ordem de suas partes. A reflexão teórica que construímos sugere que os sentidos mobilizados enfim pela leitura de cada um dos dois livros variam. Cabia a nós verificar *in loco* se esses sentidos realmente variam e como isso ocorre. Para isso empreendemos uma análise do texto, três análises do texto: uma análise para o livro de contos, leitura mais facilmente aceita, e duas para o romance, leitura que exige um pouco mais de afínco ou convencimento do leitor. O texto então três vezes submetido à análise comprova que o objeto que teoricamente delineamos faz sentido como objeto de investigação.

Ao que parece, nossa pesquisa promoveu dois grandes movimentos: um primeiro, de cima pra baixo, da constituição do objeto e um segundo, de baixo pra cima, da comprovação desse objeto como pertinente. Em outras palavras, seguiu-se a um movimento epistemológico, um analítico. Após esse processo, esperamos que ambos os movimentos e partes dessa dissertação comprovem-se intimamente conectados e essenciais para a existência um do outro. Essa relação, queremos acreditar, é sustentada sobre uma reciprocidade mútua e agora somos convidados a fazer mais um movimento, ou melhor, encerrar o segundo movimento, extraindo de nossas análises considerações teóricas sobre a peculiar dinâmica que nos propomos explicar.

Dois níveis de pertinência semiótica parecem ter se revelado imbricados na dinâmica mereológica de produção do sentido que vimos discutindo: os textos-enunciados e as práticas. De modo algum, acreditamos que o impacto das relações parte-todo se limita a esses níveis. O nível dos objetos-suporte deve convocar maior atenção em uma discussão

mais ampla em torno do papel das relações mereológicas na literatura, haja vista questões como as em torno de coleções, séries e compêndios de obras literárias. No entanto, para a análise do *corpus* que propomos, as características da prática de leitura e as propriedades textuais do livro são o centro da pesquisa. Tentemos vislumbrar um processo de produção de sentido que abarque as instâncias das quais falamos.

Partindo do nível dos textos-enunciados, *Os dragões não conhecem o paraíso* se apresenta, no percurso da comunicação (Barros, 2001, p. 137), como um artefato de persuasão de um enunciador, que se deixa marcar explicitamente na “nota do autor”, para um enunciatário pressuposto, mas também marcado na nota. O enunciador oferece ao enunciatário duas possibilidades de leitura da obra. A escolha de um dos dois gêneros pelo qual o livro será lido sela um contrato entre os parceiros da enunciação que guiará a significação do texto no percurso da produção em que as duas instâncias enunciativas são sincretizadas no sujeito da enunciação.

Além da indicação dos gêneros na nota, o texto enunciado precisa fornecer propriedades textuais que possibilitem a identificação, por parte do leitor, da obra com um livro de contos e um romance-móvil. O mesmo com as instruções de leitura indicadas pelo enunciador que precisam ser respaldadas pelas características da obra. Entre as propriedades que permitem a primeira leitura (livro de contos), estão o caráter breve das partes e estratégias textuais como a ciclicidade figurativa, a “conclusão” narrativa e o impacto concessivo final que permitem a apreensão de um aspecto fechado para as partes. Por sua vez, a segunda leitura (romance-móvil) é sustentada pela propriedade da homogeneidade discursiva da totalidade que é garantida por estratégias textuais como a recorrência temático-figurativa entre as partes e a construção de uma dinâmica axiológica baseada na distribuição espacial para a totalidade.

O texto-enunciado também dispõe de estratégias textuais para a construção de distintas formas de totalidade (séries, aglomerados e famílias) que permitem o estabelecimento de diferentes relações mereológicas entre as partes. Como vimos nas análises, as formas de totalidade também atuam como propriedades textuais que viabilizam a leitura do texto-enunciado nos protocolos de leitura suscitados pela escolha de um gênero. O gênero é então alimentado pelas propriedades do texto-enunciado e interfere nas propriedades da prática de leitura que, por sua vez, capta as diferentes formas de totalidade distribuídas pela obra.

As formas de totalidade, assim como as demais estratégias textuais subjacentes a elas, contribuem para a produção de uma intimidade maior ou menor entre as partes do livro.

Acreditamos ainda que essas construções possam ser pensadas em função das dependências (entre constantes e variáveis) que os elementos de uma parte contraem com os de outra parte ou com a totalidade, mas essa possibilidade de análise terá que ser resguardada para oportunidades futuras.

Neste momento, precisamos fazer uma pausa nesse percurso e promover certa mudança de direção. Até aqui vimos tratando de propriedades do texto-enunciado, assim como das estratégias textuais das quais dispôs o enunciador, e da influência no modo de leitura do livro, por meio de integrações crescentes para o nível das práticas. Ao mesmo tempo, o contrato selado entre os parceiros da enunciação para a identificação da obra como um livro de contos independentes girando em torno de um mesmo tema ou como um romance-móvil fragmentado, mas completo, faz com que cada um desses dois possíveis leitores eleja um protocolo de leitura distinto.

Dessa forma, por meio de uma integração decrescente, as características da prática de leitura que cada gênero seleciona, induz e interfere na produção de sentidos do texto-enunciado (de forma mais precisa, na própria produção do texto-enunciado pelo sujeito da enunciação no percurso da produção). Como vimos, o protocolo pedido pelo livro de contos, sob influência das demais indicações da nota do autor, tende a uma leitura que privilegia a busca pela independência das partes, esperando que elas se fechem em si mesmas, e encontra na temática do amor um dos poucos elementos conectores entre as partes. Esse posicionamento parece corresponder a um leitor que encara a leitura da totalidade como a mistura de elementos díspares, sem dar muita relevância, ou mesmo sem apreender, os elos entre as partes.

O protocolo suscitado pela escolha do livro como romance-móvil sugere a atitude contrária. Nesse caso, o enunciatário busca estabelecer as relações entre as partes sugeridas pela nota do autor, atribuindo um sentido de homogeneidade forte para a totalidade como é típico do gênero. O leitor se apresenta então mais atento às conexões e repetições estabelecidas entre as partes, de modo que construções apreendidas de modo átono (ou nem mesmo apreendidas) na outra leitura, passam a ser percebidas como tônicas nesse protocolo. Ou seja, nessa leitura impera uma triagem e uma focalização de elementos comuns entre partes ou relacionados ao discurso da totalidade.

O romance-móvil parece demandar um protocolo de leitura *holística* por meio de uma *estratégia englobante*, uma vez que opera com o intuito de conectar todas as partes umas às outras a partir de uma organização superior. Já o livro de contos possibilita tanto uma leitura *eletiva*, já que as partes podem ser lidas independentemente das outras, ganhando um

valor de *representatividade*, quanto uma leitura *cumulativa*, que produz um sentido para a coletânea de modo largo, baseado na isotopia temática comum, sem buscar focalizar em elementos das partes que concretizem essa totalidade.

Retomando os graus de intimidade, são as propriedades do protocolo de leitura induzido pela escolha do gênero presente na nota do autor que, por meio de uma integração descendente, interferem em quais estratégias textuais serão apreendidas, e de que modo, pelo leitor. Ou seja, o modo como a leitura é feita privilegia ou não determinadas formas de totalidade. Assim, as dependências entre os elementos de diferentes partes podem estar ou não em destaque, de modo a produzir uma maior ou menor quantidade de conexões que guiam o grau de intimidade da totalidade. Dessa forma, o texto-enunciado *denotativo* apresentado pelo enunciador no percurso da comunicação pode dar origem a dois textos *conotativos* diferentes no percurso de produção, de acordo com a escolha do enunciatário por um gênero e um modo de leitura que se deixam perceber sobretudo no grau de intimidade produzido para a totalidade pelas relações mereológicas.

Ao cabo, acreditamos que a análise do livro *Os dragões não conhecem o paraíso* (Abreu, 2018) nos forneceu rica oportunidade para refletir acerca de *entrelugares*, de penumbras onde o farol da semiótica, por vezes, toca, mas normalmente não se demora muito a iluminar. Pudemos vislumbrar a curiosa possibilidade de uma mesma materialidade semiótica dar origem a duas realizações textuais distintas. Fomos convidados a incorporar à semiose a leitura não mais apenas como instância pressuposta — e por isso mesmo um tanto quanto interdita — mas agora enquanto estruturante e por isso analisável. Foi preciso também encarar uma obra inserida no meio da escala de graus de intimidade, ali onde a separação entre os tipos é menos marcada e que nos fez buscar mais definição à articulação mais global das interações entre partes e todos.

Enfim, se esta dissertação tiver alcançado algum mérito, esperamos que seja o de ter conseguido chamar atenção para camadas da significação muitas vezes relegadas a segundo plano, deixadas à margem do próprio sentido. Não podemos esquecer, na nossa busca por cada vez mais compreender o sentido que fazemos, que grande parte daquilo que nos instiga — que é apenas outra palavra ceifada de sentido para “encanta” — é marginal e nos atrai justamente por assim ser. Por ser ainda nublado, incerto, é que nos mobilizamos em direção a esse sentido em uma busca, que sabemos ser sempre infundável, de torná-lo menos marginal, mais significativo, mais nosso.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- AMADO, Jorge. **Capitães de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [1938].
- AMARAL, Olavo. **Dicionário de línguas imaginárias**. São Paulo: Alfaguara, 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.
- ANDRADE, Mário. **Pauliceia desvairada**. Jandira: Principis, 2019 [1922].
- ANTÔNIO, João. **Malaguetas, perus e bacanaço**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1963].
- ARAÚJO, Fernanda Martinez de. Drummond leitor de si mesmo: princípios de organização em sua “antologia poética”. *In*: SEMINÁRIOS INTERNACIONAIS DE ESTUDOS DE LINGUAGENS E DA SEMANA DE LETRAS FAALC/UFMS, 3., 2019, Campo Grande. **Anais [...]** Campo Grande: UFMS, 2020. p. 10-17. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br>. Acesso em: 24 jul. 2021.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019 [1881].
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Contos essenciais de Machado de Assis**. Organização Jean Pierre Chauvin. São Paulo: Martin Claret, 2019.
- AUSTER, Paul. **A trilogia de Nova York**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BADIR, Sémir. **Hjlemslev**. Paris: Les Belles Lettres, 2004.
- BADIR, Sémir. Figures épistémologiques de la fragmentation. *In*: **Des écritures fragmentaires. Questions d'énonciation**. Congrès International de l'Association Française de Sémiotique. Lyon: Association Française de Sémiotique, 2010. Disponível em: <https://orbi.uliege.be>. Acesso em: 07 ago. 2021.
- BALZAC, Honoré de. **A comédia humana: estudos de costumes v. 1**. São Paulo: Globo, 2012.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. 2. ed. São Paulo: Humanitas, 2001.
- BASSO, Danyllo Ferreira Leite. **Semiótica e Bakhtin. Transcendência imanente: álbum de canção e sujeito encarnado**. 2017. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.8.2017.tde-30112017-143740. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 06 ago. 2021.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru: EDUSC, 2003.

BERTRAND, Denis. **L'espace et le sens *Germinal* d'Émile Zola**. Paris-Amsterdam: Hadés-Bejamins, 1985.

BLIXEN, Karen. **Sete narrativas góticas**. São Paulo: SESI-SP, 2018 [1934].

BRAGA, Rubem. Vidas secas. **Teresa**, [S.l.], n. 2, p. 126-129, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa> . Acesso em: 8 ago. 2021.

BRANDT, Per. Aage. Avant-propos. Sur la quantification. **Actes sémiotiques**. Paris, v. 8 , n. 72. p. 3-10, 1986.

BRØNDAL, Viggo. Omnis et totus. **Actes sémiotiques**. Paris, v. 8 , n. 72. p. 11-18, 1986.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOGO, Marc Barreto. O design sensível do livro. **Actes sémiotiques**, Limoges, n. 121, 2018. DOI: <https://doi.org/10.25965/as.6070>. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/6070>. Acesso em: 12 mai 2023.

BOGO, Marc Barreto. Os ritmos da passagem de páginas. **Acta semiotica**, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 180–193, 2022. DOI: 10.23925/2763-700X.2022n3.58404. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/actasemiotica/article/view/58404>. Acesso em: 12 mai. 2023.

BORDRON, Jean-François. Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle). **Langages**. [S.l.], v. 25, n. 103, p. 51-65, 1991.

BORDRON, Jean-François. Rhétorique et économie des images. **Protée**. [S.l.], v. 38, n 1, 2010, p. 27-39. Disponível em: <https://www.erudit.org>. Acesso em: 25 jul. 2021.

BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**: ensaios de literatura. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. **Melodia e prosódia**: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais. 2007. Tese (Doutorado em Semiótica e Lingüística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-12112007-141109. Acesso em: 29 set. 2021.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. Estratégias enunciativas na produção do texto publicitário verbo-visual. *In*: OLIVEIRA, Ana Cláudia; TEIXEIRA, Lucia (org.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. p. 169-184.

CARVALHO, Tobias. **As coisas**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**: I - A linguagem. Tradução Marion Fleischer. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COQUET, Jean-Claude. O um e o todo. *In*: COQUET, Jean-Claude. **A busca do sentido: a linguagem em questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2013. p. 63-74.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1963].

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seu arredores. *In*: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Final do Jogo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CHRISTIE, Agatha. **Os trabalhos de Hércules**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979 [1947].

DEFOE, Daniel **Moll Flanders**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1722].

DETOGNE, K. P. *et al.* O caráter fragmentário nos romances “Vidas Secas” e “Capitães da areia”. **InterSciencePlace**, [S. l.] v. 1, n. 23, p. 25-39, 2015. Disponível em: <http://revista.srvroot.com>. Acesso em: 25 jul. 2021.

DONDERO, Maria Giulia. Les fragments en tant que supports d’expérimentation: l’énunciation visuelle de l’objet scientifique. *In*: Congrès de l’Association Française de Sémiotique: “Ecritures fragmentaires. Questions d’énunciation”, 2010, Lyon. **Anais [...]**, 2011. Lyon: Association Française de Sémiotique, 2011, p. 1-18. Disponível em: <https://orbi.uliege.be>. Acesso em: 25 jul. 2021.

DONDERO, Maria Giulia. The semiotics of design in media visualization. Mereology and observation strategies, **Information Design Journal**. [S. l.], v. 23, n. 2, 2017, p. 208–218. DOI:10.1075/idj.23.2.09don. Disponível em: <https://www.jbe-platform.com>. Acesso em: 25 jul. 2021.

DONDERO, Maria Giulia. La remédiation d’archives visuelles en vue de nouvelles iconographies: le cas de la «Media Visualization» de Lev Manovich. **Interin**, Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, v. 23, n. 1, p. 85-107, 2018. Disponível em: <https://seer.utp.br>. Acesso em: 25 jul. 2021.

DONDERO, Maria Giulia. Les discours syncrétiques. Sur les rapports entre totalité et parties. *In*: BADIR, Sémir. DONDERO, Maria Giulia. PROVENZANO, François. **Les Discours syncrétiques. Poésie visuelle, bande dessinée, graffitis**. Liège: Presses universitaires de Liège, 2019. p. 13-29. Disponível em: <https://www.academia.edu> Acesso em: 25 jul. 2021.

FAÇANHA, Vinícius. O soneto secreto em *Pauliceia desvairada*. **Estudos semióticos**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 162-177, 2023. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.204219. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/204219>. Acesso em: 12 maio. 2023.

FAULKNER, William. **Sartoris**. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1929].

FAULKNER, William. **O som e a fúria**. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1929].

FAULKNER, William. **Absalão, Absalão**. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [1936].

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique et littérature**: Essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008a [1999].

FONTANILLE, Jacques. **Pratiques sémiotiques**. Paris: PUF, 2008b.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas, 2001 [1998].

GOTLIB, Nádía Battella. **A teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix. 1973 [1966].

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. Comment définir les indéfinis?. **Actes sémiotiques**. Paris, v. 8, n. 72. p. 19-34, 1986 [1963].

GREIMAS, Algirdas Julien. **Maupassant**. A semiótica do texto: exercícios práticos. Florianópolis: Ed. UFSC, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014a.

GREIMAS, Algirdas Julien. “Para uma teoria das modalidades” *In: Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2014b, p. 79-101.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II**. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien.; LANDOWSKI, Eric. Análise semiótica de um discurso jurídico: a lei comercial sobre as sociedades e os grupos de sociedades. *In: GREIMAS, A. Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981 [1976].

Grupo μ . **Rhétorique générale**, Paris: Seuil, 1982.

Grupo μ . **Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l’image**, Paris: Seuil. 1992.

HASSAN, Ihab. **The dismemberment of Orpheus**. London: The University of Wisconsin Press, 1982.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HJELMSLEV, Louis. **La categoría de los casos**. Madrid: Gredos, 1978.

JAFFE, Noemi. **Livro dos começos**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das letras, 2018 [1914].

LEMOS, Carolina Lindenberg. **Condições semióticas da repetição**. 2015. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral e Langues et Lettres) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo / Faculté de Philosophie et Lettres, Université de Liège, Liège, 2015. doi:10.11606/T.8.2015.tde-09062015-111352. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 24 jul. 2021.

LEMOS, Carolina Lindenberg. Complexidade da repetição. **Estudos semióticos**, [S. l.], v. 15, 2019, p. 104-121. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/154652>. Acesso em: 21 abr. 2021.

LEMOS, Carolina Lindenberg; MAFRA, Matheus Henrique. A canção na trama do disco: relações de classe e componente. **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, v. 65, p.1, 2023. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br>. Acesso em: 13 ago. 2023.

LEWIS, Clive Staples. **As crônicas de Nárnia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

LANDOWSKI, Eric. **Interações arriscadas**. Tradução Luiza Helena Oliveira da Silva. 1. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019 [1973].

LUCCHESI, Marco. Apresentação à edição brasileira *In*. MATHERS, Edward Powys. **A mandíbula de Caim: torquemada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022 [1934], não paginado.

MACHADO, Joaquim Alcantara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: Melhoramentos, 2014 [1927].

MAFRA, Matheus. Considerações sobre o álbum de canções: uma proposta de delimitação do objeto teórico e um exemplo de análise de sequenciamento de canções. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 28., 2018. Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2018. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais>. Acesso em: 02 ago. 2021.

MAFRA, Matheus Henrique. **Um álbum de canções**: reflexões semióticas sobre *Canções praieiras*. 2019. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.8.2019.tde-03092019-140851. Disponível em: <https://www.teses.usp.br>. Acesso em: 21 jul. 2021.

MAFRA, Matheus Henrique; FERNANDES, Cleyton Vieira. Sobre o uso criativo da aspectualização das faixas nos álbuns de canção: um exemplo em *Canções praieiras*. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019. Pelotas. **Anais** [...]. Pelotas: Associação Nacional

de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019. Disponível em: <https://anppom.com.br>. Acesso em: 2 ago. 2021.

MAFRA, Matheus Henrique. Abordagem semiótica de álbuns: homogeneidade e heterogeneidade em *Canções praieiras e Tropicália ou panis et circencis*. **Estudos semióticos** [online], v. 17, n. 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 347-369. Disponível em: www.revistas.usp.br/esse. Acesso em: 16 abr. 2021.

MAGALHÃES, Luis Antonio Mousinho; ANDRADE, Maria Bevenuta Sales de. A estrutura do enredo em *Vidas Secas*. **Eutomia**. Recife, v. 1, n. 05, p. 1-9, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br>. Acesso em: 25 jul. 2021.

MANCINI, Renata. A tradução enquanto processo. **Cadernos de tradução**. Florianópolis, v. 40, n.3, set./dez. 2020, p. 14-33. DOI: 10.5007/2175-7968.2020v40n3p14. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2020v40n3p14>. Acesso em: 16 jan. 2024.

MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de horror do século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARCONI, Italo **Os cem melhores contos brasileiros do século**. São Paulo: Objetiva, 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **A revoada (o enterro do diabo)**. Rio de Janeiro: Record, 2019 [1955].

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2017 [1967].

MATHERS, Edward Powys. **A mandíbula de Caim: torquemada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2022 [1934]

MITCHELL, David. **Atlas de nuvens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [2004].

OLIVEIRA, Leonardo Erivelto Soares de. **Estratégias enunciativas na literatura brasileira contemporânea: uma análise semiótica do romance *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger**. 2018. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br>. Acesso em: 24 jul. 2022.

PALAHNIUK, Chuck. **Assombro: um romance de histórias**. São Paulo: Leya, 2016 [2005].

PIRANDELLO, Luigi. **40 novelas de Luigi Pirandello**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PORTELA, Jean Cristtus; SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. A noção de gênero em semiótica. In: PORTELA, J.C. et al. **Semiótica: identidade e diálogos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, p. 69-95.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Record, 1986 [1938].

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1956].

SALINGER, Jerome David. **Nove histórias**. São Paulo: Todavia, 2019a [1953].

SALINGER, Jerome David. **Franny & Zooey**. São Paulo: Todavia, 2019b [1961].

SALINGER, Jerome David. **Erguei bem alto a viga, carpinteiros & Seymour: uma introdução**. São Paulo: Todavia, 2020 [1955].

SHIMODA, Lucas Takeo. O conceito de conotação em Greimas. **CASA: Cadernos de semiótica aplicada**. Araraquara: v. 11, n. 2, 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa>. Acesso em: 11 fev. 2022.

SHIMODA, Lucas Takeo. Efeitos de sentido das variações timbrísticas no álbum “Música de Brinquedo”, da banda Pato Fu. **Papéis**. Campo Grande, v. 25, n. 49, p. 119-137, 2021. Disponível em: <https://desafioonline.ufms.br>. Acesso em: 6 ago. 2021.

SOUZA JÚNIOR, Luis Roberto de. **Versões de Mariana: o romance e o livro de contos: uma aproximação**. 2013. Dissertação (Mestrado em letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.

TERRA, Ermani. O discurso da interdição em Crônica da casa assassinada. **Opiniões**, [S. l.], n. 17, p. 365-385, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.169443. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/169443>. Acesso em: 21 nov. 2023.

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZERBINATTI, Bruna Paola. **Os ritmos de Catatau: abordagem tensiva do romance de Paulo Leminski**. 2011. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/D.8.2011.tde-05122011-102122. Acesso em: 11 jan. 2024.

ZILBERBERG, Claude. Rythme et générativité. **Études littéraires**, vol. 29, n. 1, p. 21-38, 1996. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/501144ar>. Acesso em: 15 mai. 2023.

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