

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

FERNANDA VIANA DE SENA

ESTILO EM JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS

**Área de Concentração: Linguística e Semiótica
Linha de Pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos**

**Campo Grande - MS
2023**

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

FERNANDA VIANA DE SENA

ESTILO EM JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS

Tese apresentada ao Programa da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, como exigência para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Linguística e Semiótica

Linha de pesquisa: Práticas e Objetos Semióticos

Orientadora: Profa. Dra. Sueli Maria Ramos da Silva

**Campo Grande - MS
2023**

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sueli Maria Ramos da Silva (UFMS)

Prof.Dr. Geraldo Vicente Martins (UFMS)

Profa. Dra. Angela Maria Guida (UFMS)

Profa. Dra. Aline Sadd Chaves (UEMS)

Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros (UFSCAR)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho às pessoas que amam livros e fazem deles uma via para o(s) sentido(s).

AGRADECIMENTOS

À Trindade - *Pai, Filho e Espírito Santo* - pela graça salvífica, pelo exemplo e pelo consolo em tempos obscuros. “*Não a nós, SENHOR, não a nós, mas ao teu nome...*” (Salmos 115:1).

Aos meus pais Adjalme e Izabel, pela infância memorável. Não era sobre dinheiro e, sim, presença sensível. O que seria de mim sem a criança saltitante n’alma divagante? Aos meus irmãos mais velhos, que fizeram de mim a caçula mais feliz.

Ao Eduardo, pai dos meus filhos, pelo mestre em inventar nomes, misturar personagens, lendo para as crianças, incluindo falas que os personagens não falam. Ao Eduardo, esposo, que me eleva e faz eu me sentir potente. Obrigada pela parceria, renúncia, amizade e amor.

Aos meus filhos Davi e Gustavo, que, em um universo de carros e heróis, reconto a minha história, traçando, na memória, o que nos é importante - *a ficção e a realidade*. À minha filha Maria Eduarda, que compartilho, em sua fase adulta, os gostos pelos enredos românticos.

À professora Dra. Sueli Maria Ramos da Silva, que transborda exímia competência em ser uma mulher no campo científico. Com carisma e com muito conhecimento, conduziu-me a reflexões e questionamentos pertinentes para que esta pesquisa se desenvolvesse da melhor forma. Muito obrigada mesmo!

Aos professores do PPGEI, que contribuíram com minha pesquisa, direta e indiretamente, por meio de aulas maravilhosas. À professora Dra. Ângela Guida e ao professor Dr. Geraldo Vicente Martins, pelas intervenções pertinentes na banca de qualificação.

Aos amigos e familiares que me ajudaram durante o percurso de estudo.

“Cada livro era um mundo em si mesmo e nele eu me refugiava. Embora eu me soubesse incapaz de inventar histórias como as que meus autores favoritos escreviam, achava que minhas opiniões frequentemente coincidiam com as deles. Mais tarde, fui capaz de me dissociar da ficção deles; mas na infância e em boa parte da adolescência, o que os livros me contavam, por mais fantástico que fosse, era verdade o momento da leitura, e tão tangível quanto o material de que o próprio livro era feito.” Alberto Manguel

RESUMO

Esta tese insere-se na práxis científica dos estudos de linguagem e busca trazer uma ampliação dos estudos semióticos em interface com a literatura. Pretendemos aplicar o conceito de estilo de Discini (2004; 2015) nas obras infantojuvenis de José Mauro de Vasconcelos (doravante, JMV). Temos, como fundamentação teórica, a semiótica discursiva (GREIMAS, 1973; 1987; 1993; 2008), os estudos da enunciação (BENVENISTE, 1995; BERTRAND, 2003; FIORIN, 2016), o desdobramento tensivo da teoria (ZILBERBERG, 2011) e os estudos da semiótica plástica (FLOCH, 1994; PIETROFORTE, 2019). Pretendemos mapear o projeto enunciativo de José Mauro de Vasconcelos, a partir das estruturas de textualização que dão corpo ao fazer persuasivo do enunciador em relação ao fazer interpretativo do enunciatário infantojuvenil. Nesse percurso, propomos delinear a dinâmica da sintaxe discursiva e a grade de valores que estão associados aos modos de percepção do mundo, evidenciando os gradientes passionais envolvidos no projeto enunciativo, que constitui as nuances do estilo de JMV. Partimos da análise dos enunciados infantojuvenis, a fim de propor duas totalidades de discurso diferentes: a) de cunho memorialístico - *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) e *Doidão* (1963); e b) de cunho fantasioso - *Rosinha, Minha Canoa* (1962); *O Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); *O Menino Invisível* (1978), de modo a encontrar a coerência entre as unidades (*unus*) constitutivas do *totus* (totalidade). Refletimos, assim, sobre um caminho de leitura possível das obras de JMV e as coerções que advêm das marcas que configuram o efeito de sentido de devaneio que percorre os romances infantojuvenis do autor. Observamos a adequação do discurso a um suposto referente “mundo das coisas” – semiótica do mundo natural, por meio da percepção de um sujeito (MERLEAU-PONTY, 1961), que é impactado sensivelmente de forma mais marcada/tensionada ou não (TATIT, 2019). Colocamos o sujeito como o âmago da pesquisa para mapear os pontos de tensão que deixam entrever o estado de alma do sujeito em uma alternância entre o *pervir* (rotina), que pressupõe o efeito de realidade do sujeito, e o *sobrevir* (acontecimento), no qual o sujeito entra em conjunção com seu objeto-valor (o devaneio). Observamos como a representação dos valores sociais se ancoram e contribuem com o efeito de devaneio resultante daquilo que está posto nos romances de JMV, em uma interação entre o sujeito enunciatário (leitor pressuposto) e o objeto mundo no ato de leitura do enunciado. De acordo com Leão e Farias (2020), JMV é um dos escritores brasileiros mais traduzidos no mundo. As pesquisas em torno dele são desenvolvidas, principalmente, nas áreas dos estudos literários e das ciências sociais, abordando, dentre os temas, a recepção do livro *O Meu Pé de Laranja Lima* e suas adaptações para o cinema. Nos últimos cinco anos, a revisão da literatura em diretórios de pesquisa nacionais e internacionais aponta a existência de pesquisas acadêmicas relacionadas somente ao seu primeiro romance. Logo, percebe-se um apagamento e a falta de uma ampliação de análise literária e linguística de suas outras obras. Diante desse fato, propomos uma pesquisa estilística à luz da semiótica com o objetivo de evidenciar a tipologia da escrita de JMV, bem como contribuir com os estudos acerca

de estilo no âmbito dos estudos semióticos e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens. Em suma, a construção analítica desta pesquisa espera contribuir com a noção de estilo e uma possível correlação com o conceito de representação, podendo caracterizar um ponto de vista na constituição do estilo.

Palavras-chave: Estilo, Memória do Acontecido, Fantasia, Enunciação, José Mauro Vasconcelos.

ABSTRACT

SENA, Fernanda Viana de. **Style in José Mauro de Vasconcelos**. 241 f. Doctoral Thesis - Federal University of Mato Grosso do Sul Foundation (UFMS), 2023.

This thesis is part of the scientific praxis of language studies and seeks to bring an expansion of semiotic studies in interface with the literature. We intend to apply the concept of style of Discini (2004; 2015) in the children's works of José Mauro de Vasconcelos (hereinafter, JMV). We have, as a theoretical foundation, the discursive semiotics (GREIMAS, 1973; 1987; 1993; 2008), the studies of enunciation (BENVENISTE, 1995; BERTRAND, 2003; FIORIN, 2016), the tensive unfolding of theory (ZILBERBERG, 2011) and the studies of plastic semiotics (FLOCH, 1994; PIETROFORTE, 2019). We intend to map the enunciative project of José Mauro de Vasconcelos, from the structures of textualization that give body to the persuasive making of the enunciator in relation to the interpretative making of the children's enunciative. In this route, we propose to outline the dynamics of the discursive syntax and the grid of values that are associated with the modes of perception of the world, evidencing the passionate gradients involved in the enunciative project, which constitutes the nuances of the JMV style. We start from the analysis of children's statements, in order to propose two different totalities of discourse: a) of a memorialistic nature - *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) and *Doidão* (1963); and b) of a fanciful nature - *Rosinha*, *Minha Canoa* (1962); *O Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); *O Menino Invisível* (1978), in order to find coherence between the units (unus) constitutive of the totus (totality). We reflect, thus, on a possible way of reading the works of JMV and the coercions that come from the marks that configure the effect of sense of daydreaming that runs through the author's children's novels. We observe the adequacy of the discourse to a supposed referent "world of things" - semiotics of the natural world, through the perception of a subject (MERLEAU-PONTY, 1961), who is impacted appreciably in a more marked/tensioned way or not (TATIT, 2019). We place the subject as the core of the research to map the points of tension that allow us to glimpse the state of soul of the subject in an alternation between the pervir (routine), which presupposes the effect of reality of the subject, and the surcoming (event), in which the subject enters into conjunction with his object-value (the daydream). We observe how the representation of social values are anchored and contribute to the effect of daydreaming resulting from what is put in the JMV novels, in an interaction between the enunciation subject (presupposed reader) and the world object in the act of reading the utterance. According to Leão and Farias (2020), JMV is one of the most translated Brazilian writers in the world. The research around it is developed, mainly, in the areas of literary studies and social sciences, addressing, among the themes, the reception of the book *O Meu Pé de Laranja Lima* and its adaptations for the cinema. In the last five years, the literature review in national and international research directories points to the existence of academic research related only to his first novel. Therefore, it is perceived a deletion and the lack of an expansion of literary and linguistic analysis of his other works. Given this fact, we propose a stylistic research in the light of semiotics with the objective of highlighting the typology of JMV writing, as well as contributing to the studies about style in the context of semiotic studies and the Graduate Program in Language Studies. In short, the analytical construction of this research hopes to contribute to the notion of style and a possible correlation with the concept of representation, being able to characterize a point of view in the constitution of the style.

Keywords: Style, Memory of the Event, Fantasy, Enunciation, José Mauro Vasconcelos.

TABELA DE FIGURAS

Figura 1 - *O Árabe Contador de Histórias*, de Émile Jean Horace Vernet (1789-1863).....37

Figura 2 - O Quadrado Semiótico.....	62
Figura 3 - Áreas Tensivas.....	84
Figura 4 - Os níveis de análise do discurso autobiográfico.....	86
Figura 5 - O Acontecimento e o Exercício.....	87
Figura 6 - Capa de <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (1968).....	95
Figura 7 - Categoria Topológica das figuras.....	97
Figura 8 - Cromatismo do ator do enunciado.....	99
Figura 9 - Capa de <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (2009).....	101
Figura 10 - Categoria Topológica das figuras.....	102
Figura 11 - Capa de <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (2019).....	104
Figura 12 - Categoria Topológica.....	105
Figura 13 - Dedicatória em <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (2019).....	107
Figura 14 - Os primeiros movimentos da tonicidade na dedicatória.....	109
Figura 15 - Efeito de identidade entre o enunciador, o narrador e o protagonista..	113
Figura 16 - Quadro de veridicção.....	118
Figura 17 - Arco tensivo em direção descendente.....	124
Figura 18 - Os afetos no corpo.....	126
Figura 19 - Esquema processual de sensorialidade.....	127
Figura 20 - Capa <i>Vamos Aquecer o Sol</i> , de 1974	130
Figura 21 - Categoria Topológica.....	132
Figura 22 - Capa <i>Vamos Aquecer o Sol</i> , de 2002	133
Figura 23 - Categoria Topológica.....	134
Figura 24 - Capa <i>Vamos Aquecer o Sol</i> , 2018.....	135
Figura 25 - Categoria Topológica.....	136
Figura 26 - Dedicatória em <i>Vamos Aquecer o Sol</i>	138
Figura 27 - Sumário de <i>Vamos Aquecer o Sol</i>	140
Figura 28 - Efeito de identidade entre o enunciador, o narrador e o protagonista..	142
Figura 29 - Quadro de veridicção.....	144
Figura 30 - Capa <i>Doidão</i> , de 1963	147
Figura 31 - Escultura de Davi.....	147
Figura 32 - Categoria Topológica da ilustração.....	148
Figura 33 - Capa <i>Doidão</i> , de 2011.....	149
Figura 34 - Capa <i>Doidão</i> , de 2018.....	150
Figura 35 - Ilustração do interior do livro de 1963.....	151

Figura 36 - Efeito de identidade entre o enunciador, o narrador e o protagonista.	154
Figura 37 - Arco tensivo da totalidade memorialística.....	160
Figura 38 - Capa Rosinha, Minha Canoa, de 1962.....	164
Figura 39 - Capa Rosinha, Minha Canoa, de 2011.....	165
Figura 40 - Capa Rosinha, Minha Canoa, de 2019.....	167
Figura 41 - Categoria Topológica.....	168
Figura 42 - Arco tensivo de direção descendente.....	171
Figura 43 - Quadro de veridicção.....	173
Figura 44 - Capa de Coração de Vidro, de 1964.....	177
Figura 45 - Categoria Topológica.....	178
Figura 46 - Quadro de veridicção.....	179
Figura 47 - Capa de Coração de Vidro, de 2011.....	180
Figura 48 - Capa de Coração de Vidro, de 2019.....	181
Figura 49 - Categoria Topológica.....	182
Figura 50 - Capa de O Palácio Japonês, de 1969.....	189
Figura 51 - Categoria Topológica.....	190
Figura 52 - Capa de O Palácio Japonês, de 2011.....	191
Figura 53 - Capa de O Palácio Japonês, de 2018.....	193
Figura 54 - Categoria Topológica.....	193
Figura 55 - Capa O Veleiro de Cristal, de 1973.....	200
Figura 56 - Categoria Topológica.....	201
Figura 57 - Capa O Veleiro de Cristal, de 2011.....	202
Figura 58 - Releitura das capas.....	203
Figura 59 - Capa O Veleiro de Cristal, de 2019.....	204
Figura 60 - Arco tensivo da fantasia – O Veleiro de Cristal.....	207
Figura 61 - Capa de O Menino Invisível, de 1978.....	211
Figura 62 - Capa de O Menino Invisível, de 2021.....	212
Figura 63 - Comparação entre as capas de 1978 e 2021.....	213
Figura 64 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(1).....	214
Figura 65 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(2).....	215
Figura 66 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(3).....	216
Figura 67 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(4).....	217
Figura 68 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(5).....	218

Figura 69 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(6).....	219
Figura 70 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(7).....	220
Figura 71 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(8).....	221
Figura 72 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(9).....	222
Figura 73 - <i>O Menino Invisível</i> , de 2021 – Imagem(10).....	223

TABELA DE QUADROS

Quadro 1 – Efeitos de sentido dos níveis de autobiografia.....	87
---	----

Quadro 2 - Relação semissimbólica da capa de 1968.....	102
Quadro 3 - Demonstração da escolha lexical.....	120
Quadro 4 - Semas para a Antropomorfização.....	124
Quadro 5 - Demonstração da Sensorialidade.....	127
Quadro 6 - Projetos gráficos da totalidade memorialística.....	159
Quadro 7 - Relação semissimbólica da ilustração – Imagem (1).....	217
Quadro 8 - Organização do discurso na totalidade fantasiosa.....	228

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
CAPÍTULO I. EXPERIÊNCIAS DE LEITURA: FEITOS E AFETOS DA NARRATIVA	29
1.1 Reflexões sobre a Leitura	32
1.2 A Reconstituição do Passado	41
1.3 Literatura Infantojuvenil	44
1.4 Narrativa de Fantasia	47
1.5 José Mauro de Vasconcelos	51
1.6 Apresentação das Obras	52
1.7 Paratextos Editoriais	54
CAPÍTULO II. ESTILO E SEMIÓTICA	57
2.1 Fundamentos Epistemológicos da Semiótica Discursiva	63
2.2 O Percorso Gerativo de Sentido	66
2.3 Reflexões sobre o Simulacro	68
2.4 O Simulacro e o Estilo	70
2.5 O Estilo Semiótico	74
2.6 As Vias Sensíveis da Enunciação	82
2.7 O Acontecimento e a Memória	88
2.8 Figuratividade como Caminho Sensível	90
2.9 Semiótica Plástica	92
CAPÍTULO III. A MEMÓRIA	93
3.1 <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (1968)	95
3.1.1 Sincretismo e sentido nas capas de <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i>	106
3.1.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>O Meu Pé de Laranja Lima</i> (1968)	128
3.2 <i>Vamos Aquecer o Sol</i> (1974)	130
3.2.1 Sincretismo e sentido em <i>Vamos Aquecer o Sol</i>	137
3.2.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>Vamos Aquecer o Sol</i> (1974)	145
3.3 <i>Doidão</i> (1963)	146
3.3.1 Sincretismo e sentido em <i>Doidão</i>	152
3.3.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>Doidão</i> (1963)	

3.4 Estilo: A Identidade Discursiva de José Mauro de Vasconcelos na Totalidade Autobiográfica.....	155
CAPÍTULO IV. O DEVANEIO.....	162
4.1 <i>Rosinha, Minha Canoa</i> (1962).....	163
4.1.1 Sincretismo e sentido em <i>Rosinha, Minha Canoa</i>	164
4.1.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>Rosinha, Minha Canoa</i> (1962).....	169
4.2 <i>Coração de Vidro</i> (1964).....	175
4.2.1 Sincretismo e sentido em <i>Coração de Vidro</i>	177
4.2.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>Coração de Vidro</i> (1964).....	182
4.3 <i>O Palácio Japonês</i> (1969).....	188
4.3.1 Sincretismo e sentido em <i>O Palácio Japonês</i>	189
4.3.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>O Palácio Japonês</i> (1969).....	194
4.4 <i>O Veleiro de Cristal</i> (1973).....	199
4.4.1 Sincretismo e sentido em <i>O Veleiro de Cristal</i>	200
4.4.2 Análise do Plano do Conteúdo em <i>O Veleiro de Cristal</i> (1973).....	205
4.5 <i>O Menino Invisível</i> (1978).....	210
4.5.1 Sincretismo e sentido em <i>O Menino Invisível</i>	211
4.6 Estilo: A Identidade Discursiva de José Mauro de Vasconcelos na Totalidade Fantásiosa.....	224
CONCLUSÕES.....	230
REFERÊNCIAS	234

INTRODUÇÃO

A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa, ou melhor, que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens. Barthes (2013 [1977])

Ao iniciarmos esta tese com o pensamento barthesiano a respeito da literatura, refletimos sobre a representação das coisas do mundo presente nos textos ficcionais. À vista disso, a epígrafe procura definir o propósito da literatura, indicando o que ela pode ser, sobretudo, do que ela pode tratar –“*sabe algo das coisas*” e essa manifestação diz *muito sobre os homens*.

A partir desse prisma subjetivo sobre a literatura, podemos pressupor que os sujeitos estão, de alguma forma, discursivamente materializados no *locus* literário, pois “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1995, p. 286). Referimo-nos ao termo “homem”, associando-o à ideia de “sujeito” como “grandeza observável, suscetível de receber as determinações que o discurso lhe atribui” (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.487). Nesse sentido, o que está representado na literatura pode dizer muito sobre os sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário), que compartilham as suas paixões e as suas percepções sobre as coisas do mundo.

Segundo Bertrand (2003), a literatura cria representações da realidade, estabelecendo a correlação entre o homem e a linguagem. Por essa característica, refletimos sobre a importância de considerar a literatura como um modo de conhecimento do mundo, já que “não se concebem coisas ou ideias que vêm ao mundo sem palavras” (MERLEAU-PONTY, 2018, p. 21).

Levando em consideração o pensamento barthesiano de que a força da literatura vem da representação (BARTHES, 2013), associamos o ato de representar ao de enunciar, considerando os textos literários objetos semióticos, analisáveis e acessíveis pelas marcas da enunciação deixadas no enunciado. Assim, a partir da conexão imanente entre o homem e a linguagem, pensamos no sujeito e como a sua constituição pode estar atrelada à atividade mimética.

Sem alargar as definições que o termo mimese suscita pela dificuldade de tradução (Ricoeur, 1994), detemo-nos no entendimento de ela pode ser entendida

como representação, produto de um processo de construção do efeito de sentido¹ produzido pelo sujeito da enunciação. Ao estabelecer a relação entre mimese e representação, resgatamos os primeiros movimentos sobre o estudo de representação em Aristóteles (2017), para quem

a ação de mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas **primeiras formas de aprendizagem**, e **todos se comprazem** com as mimesis realizadas” (ARISTÓTELES, 2017, p.57- grifos nossos).

Em um primeiro momento, o filósofo expõe que, ao representar as coisas do mundo, o homem desenvolve, desde muito cedo, suas primeiras formas de aprendizagem, implicando, nesse ponto, o (re)conhecimento das coisas inteligíveis e sensíveis, a partir das quais notam-se as paixões humanas, fenomenologicamente, perceptivas. Sobre o ato de conhecer, Aristóteles (2017) mostra que “conhecer apraz não apenas aos filósofos, mas, de modo semelhante, também aos outros homens, ainda que participem disso em menor grau” (ARISTÓTELES, 2017, p.57).

De acordo com Ricoeur (1994, p.71), “o prazer de reconhecimento pressupõe um conceito prospectivo de verdade, segundo o qual inventar é redescobrir”. A outra questão implicada nas palavras de Aristóteles (2017) mostra que o prazer proveniente da ação de representar não particulariza determinado sujeito, pois o sentimento de deleite e de contentamento é experimentado por todos, “todos se comprazem” da representação realizada. Nesse ponto, consideramos “todos”, no sentido de sujeitos que participam da produção da semiose².

Ao relacionar essa forma de constituição dos sujeitos pela ação de representar, podemos nos referir aos *sujeitos da enunciação* (BENVENISTE, 1995) que, engajados em uma relação de pressuposição recíproca, ao mesmo tempo em que o enunciador (autor³ - pressuposto) se constrói, um enunciatário (leitor-pressuposto) é construído com a capacidade de participar do processo de significação do mundo. Nessa relação

¹ Segundo Greimas (2020, p.155), efeito de sentido é “a impressão de ‘realidade’ produzida pelos nossos sentidos, quando entram em contato com o sentido, isto é, subjacente. Pode-se dizer, por exemplo, que o mundo do senso comum é o efeito de sentido produzido pelo encontro do sujeito humano com o objeto-mundo”.

² Semiose é “a passagem da visão natural, modelada por um crivo cultural de leitura do mundo, para o reconhecimento das formas figurativas” (BERTRAND, 2003, p.157).

³ Não estamos falando de autor e leitor de “carne e osso”, mas de feixe de expectativa pressuposta.

entre esses sujeitos, o enunciatário é também um “centro do discurso, que constrói, interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações” (BERTRAND, 2003, p.24).

Com o objetivo de trazer à luz o sujeito no texto, que percebe o mundo de acordo com os valores apresentados e envolvidos no processo de significação, temos, como objetivo, a aplicação do conceito de estilo às totalidades discursivas de JMV, a fim de encontrar o efeito de identidade construída pelo modo próprio dele enunciar. Buscamos, dessa maneira, construir um ponto de vista sobre o estilo na esteira da semiótica discursiva. Nesse sentido, entendemos

o estilo, como modo de presença de um sujeito dado no ato de enunciar pressuposto a uma totalidade de enunciados, remete a um sujeito discursivo, que deixa rastros de uma identidade naquilo que diz, por meio de um modo próprio de dizer, o que supõe peculiaridades éticas e afetivas na relação com o mundo (DISCINI, 2015, p. 87).

Ao ancorar a análise no estudo do estilo, esperamos encontrar o modo de presença do ator da enunciação, posto em uma posição implícita (FIORIN, 2016), nos enunciados e, por conseguinte, os valores que participam do seu modo particular de representar as coisas do mundo.

Partimos da análise dos enunciados infantojuvenis de JMV a fim de propor duas totalidades de discurso diferentes: a) de cunho memorialístico - *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) e *Doidão* (1963); e b) de cunho fantasioso *Rosinha*, *Minha Canoa* (1962); *O Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); *O Menino Invisível* (1978), encontrando a coerência entre as unidades (*unus*)⁴ constitutivas do *totus* (totalidade).

Com a proposta de aplicação analítica da semiótica discursiva no texto literário, resgatamos o conceito de mimese⁵ em Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.), de onde surgiu o conceito de representação e suas releituras na cultura ocidental (RICOEUR, 1994; AUERBACH, 2021).

⁴ Herdados de Brondal (1986), as grandezas *unus* e *totus* foram incorporadas ao estudo semiótico do estilo, desenvolvido por Discini (2004). A primeira *diz respeito* a uma unidade com sentido único, ou efeito de individualização; a segunda, o conjunto de discursos, pressuposto à unidade (DISCINI, 2004).

⁵ Adotamos a tradução mimese do termo grego *mímēsis* assim como Paulo Pinheiro dispõe com a justificativa da proximidade fonética e por certo aportuguesamento (PINHEIRO, 2017, in. ARISTÓTELES, p.9).

Contamos com a fundamentação teórica da semiótica discursiva (GREIMAS, 1973; 1987; 1993; 2020), os pressupostos acerca do estilo (DISCINI, 2004; 2015), os estudos da enunciação (BENVENISTE, 1995; BERTRAND, 2003; FIORIN, 2016) o desdobramento tensivo da teoria semiótica (ZILBERBERG, 2011; TATIT, 2019; MANCINI, 2020) e a semiótica plástica (FLOCH, 1994; PIETROFORTE, 2019).

Por intermédio dessas perspectivas teóricas, buscamos analisar a(s) forma(s) de adesão do enunciatário frente às coerções, advindas das marcas enunciativas que configuram o efeito de sentido de devaneio presente nas duas totalidades discursivas de JMV. Pretendemos, por escolha analítica, observar o interdiscurso do devaneio que se materializa de formas distintas em cada obra.

Propomos o resgate epistemológico da representação com o objetivo de relacionarmos aos modos de percepção do sujeito que enuncia, levando em consideração a enunciação passional e as figuras do devaneio nas obras infantojuvenis de JMV.

Partimos dos estudos de Discini (2004; 2015), que traz uma ampla reflexão sobre o estilo em interface com a retórica e não esgota as possibilidades de intersecção do estudo estilístico com outras áreas, no caso, a semiótica discursiva. A proposta da semioticista é trazer “algo novo para o conceito de estilo, (...) para aumentar a inteligibilidade do próprio estilo” a partir de perspectivas estilísticas já existentes (DISCINI, 2004, p.12). Pautamo-nos nesse movimento de resgate de conceitos fundadores e atualização deles, materializados em objetos diferentes, no caso desta análise, nas duas totalidades por nós delineadas.

Dentre as implicações que podem resultar da relação entre a representação e o estilo, uma delas é a identidade narrativa, destacando o modo como o discurso é posto, deixando marcas do estilo do enunciador, entendendo que a representação aristotélica diz respeito aos modos de composição de narrativas (AUERBACH, 2021).

Para a semiótica discursiva, a noção de estilo é construída a partir da operacionalização do *éthos*⁶ evidenciado pelas marcas discursivas recorrentes no enunciado. Nesse processo de construção de unidade discursiva, cria-se, portanto, o perfil discursivo de quem “diz” (MANCINI, 2020).

⁶*Éthos* é a “imagem de quem diz dada por um modo sistematizado de dizer e depreensível de uma totalidade de enunciados, vincula-se à concretização discursiva de um estilo” (DISCINI, 2015, p. 23).

A proposta de interface entre o estilo e a representação aristotélica, fundamentalmente, baseia-se no fato de que esta traz mecanismos basilares da atividade mimética da narrativa, entendendo-a como um processo dinâmico da ação humana. Ricoeur (1994) considera a representação, disposta em *A Poética*, de Aristóteles, como uma atividade criadora do real, a partir das estruturas internas do texto, das quais podemos observar o agir e o padecer humanos. Logo, relacionando esse fato ao modo de dizer do sujeito que enuncia, podemos analisar como acontece o processo mimético nas obras infantojuvenis de JMV, isto é, como o ator da enunciação cria o efeito de realidade e de devaneio nos romances infantojuvenis.

Essa questão da mimese apontada por Bertrand (2003) permeia o nível discursivo do percurso gerativo do sentido, estabelecendo que as figuras semânticas correspondem ao mundo do enunciatário (leitor implícito). Nesse sentido, consideramos que as escolhas lexicais, por exemplo, correspondem ao mundo mimetizado dos sujeitos da enunciação e, da totalidade dos enunciados, é possível observar um corpo discursivo, um *éthos*, que convoca os valores inscritos nas narrativas.

A fim de visualizar os valores inscritos nas obras de José Mauro de Vasconcelos e como eles contribuem com o efeito de identidade, consideramos cada obra como uma unidade significativa no ato de leitura, em um processo de interação entre o leitor e o texto literário. O termo “valores” aqui utilizado tem um horizonte figurativo do crer perceptivo, de ordens de crença, de cunho intersubjetivo e intrassubjetivo, respectivamente, crer doxológico e dóxico (BERTRAND, 2003). Em contato com a leitura, entramos, de modo indireto, em um mundo construído pela linguagem e apresentado por figuras do mundo natural. Ao mesmo tempo que o sujeito (re)cria as coisas do mundo natural, ele delimita o real e afasta o que é imediato.

Partimos da hipótese de que as duas totalidades discursivas de JMV são construídas por meio de simulacro⁷ de enunciação passional, na qual, são projetados nos enunciados simulacros de fantasia, da ordem do devaneio. Dessa maneira, a partir de debreagens, o enunciador, desempenhando papéis actanciais, confere ao discurso um simulacro de efeito de realidade e de efeito de fantasia. Por esses feixes

⁷“Simulacro é, em princípio, construção; imagem, construída e trocada entre enunciador e enunciatário, no processo de manipulação, intersubjetiva, que fundamenta a comunicação. (...) uma estereotipia figurativa, relativa aos actantes da enunciação, mantém-se implícita e em suspensão, na virtualidade de sentido acolhida pela totalidade de discursos enunciados” (DISCINI, 2004, p. 72).

de sentido, procuramos encontrar o fluxo eufórico e disfórico que orienta o fazer interpretativo das totalidades de JMV. Por essas condições, seria um simulacro de enunciatário do padecimento, do sofrer?

Nessa construção enunciativa, a figura de enunciatário está sendo criada de modo a chegar a um fazer interpretativo que leve, por meio dos mecanismos da enunciação passional, ao efeito de sentido de leitura passional. Mediante a fundamentação da semiótica discursiva, buscamos observar as estratégias enunciativas e figurativas que constituem o corpo do ator da enunciação, fundando o estilo de JMV. Propomos o resgate epistemológico do corpo do ator da enunciação a partir dos elementos figurativos e enunciativos relacionados às modulações tensivas, tendo por base a noção de estilo enquanto corpo-actante.

Por meio dessas reflexões que trouxemos, pensamos nas seguintes problematizações: De que maneira o leitor (enunciatário) percebe o estilo do ator da enunciação? Em outras palavras, mesmo delimitando as instâncias de uma análise semiótica e compreendendo os seus níveis de pertinência, é possível mapear os impactos sofridos pelo sujeito, simulados pelo autor de papel que relembra os acontecimentos do passado? De que maneira é possível perceber o interdiscurso presente nas obras de José Mauro de Vasconcelos, que representa o modo de presença fantasioso e deixa porosa a sua identidade, marcada pela fuga da dor e pelo sofrimento?

A partir da hipótese de que uma das totalidades diz respeito ao efeito de memória e a outra, ao efeito de fantasia, buscamos entender os elementos que orientam a constituição dessas vertentes literárias. Dessa forma, apresentamos os pontos de vista da teoria literária e da semiótica discursiva sobre esses aspectos relacionados aos gêneros.

Como ponto de partida, buscamos encontrar a relação do efeito do “irreal”, com as determinações dos gêneros que reúnem os aspectos da irrealidade. Em Todorov (2013), encontramos a definição de fantástico, que é da ordem do sobrenatural, estabelecido pelo efeito de hesitação, considerado o elemento desencadeador do fantástico. Após esse entendimento, houve uma efervescência dos estudos em torno da literatura fantástica como forma de definir e recuperar os mecanismos operados no imaginário do séc. XIX e no modo de fazer literatura fantástica. Surgiram problemas quanto à qualificação do fantástico como um modo específico e autônomo, já que

pode ser possível defini-lo como uma categoria geral, sinônimo de irrealidade, ficção ou imaginário. Em Bachelard (2018 [1962]), a “irrealidade” como um fenômeno de devaneio infantil, está relacionada a um tipo de fantasia, que envolve o processo imaginativo e fantasioso da criança.

Sem fazer longas observações sobre os pontos de vista em relação à concepção de “irrealidade”, focamos em observar o efeito de sentido produzido nos discursos fantasiosos, atentando-nos em mapear os modos de presença sensível que o discurso da fantasia pode propor aos enunciados de JMV.

Em relação à memória, que é o nosso segundo horizonte de pesquisa, notamos também que há pontos de vistas diferentes sobre o objeto autobiográfico. Para a tradição clássica literária, a autobiografia é um conceito que traz a ideia da escrita de si, representada de várias formas. Lejeune (1975) apresenta a noção de *pacto autobiográfico*, que é a evidência do mesmo nome do autor, do narrador e do protagonista, fato que parece deixar mais evidente a constituição da autobiografia. Não se pode deixar de mencionar que, em torno da definição e da história do gênero, circunscreve-se a problemática da própria noção de autobiografia, que alguns críticos franceses tratam como um “arquigênero”, no qual se assentam diversas manifestações (DUQUE-ESTRADA, 2009).

No tocante ao nosso intuito de nos atermos, também, ao efeito de sentido de memória, a semiótica discursiva mantém o seu interesse na “realidade do objeto textual” e se detém na análise textual a partir de estratégias enunciativas das quais “o autor é sempre inevitavelmente relegado a uma posição implícita” (BERTRAND, 2003, p.83).

Por esses motivos, resgatamos os estudos semióticos de Barros (2006, 2011, 2016) sobre autobiografia literária em prosa, os quais tratam o gênero autobiográfico como efeito de sentido, construído no discurso sem a pretensão de buscar a “verdade” dos acontecimentos. Como ponto de partida, buscamos observar os modos de organização da narrativa que conferem ao discurso um efeito de identidade entre o enunciador, o narrador e o personagem.

Esses dois elementos mencionados anteriormente, nas obras de JMV, alicerçam as suas narrativas de forma proeminente. Em sua trilogia memorialística, o escritor apresenta a história de sua infância, de sua adolescência e de sua juventude. O aspecto fantasioso, desenvolvido, de modo recorrente, por meio de figuras, é

concebido como um efeito de imaginação e linguagem infantil, que carrega questões sociais importantes, como a violência, a morte, as relações parentais, entre outros temas.

As pesquisas realizadas em torno de JMV têm como corpus o romance *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968). Buscamos, em nossa pesquisa, uma ampliação analítica aos outros romances de JMV que compõem a totalidade infantojuvenil. Por nossa visada profissional, cujo trabalho envolve leitura de romances infantojuvenis em sala de aula, consideramos necessário o tratamento científico, pautando-nos na experiência observada nos contextos de leitura. Vemos que a adesão dos enunciatários aos romances amplia os modos de percepção das “coisas do mundo”. Dessa forma, propomos estabelecer uma tipologia dos discursos de JMV, por meio da operacionalização da semiótica discursiva, relacionando-a à forma de constituição do enunciatário infantojuvenil.

A partir dos estudos da enunciação, pensamos na relação da memória com a afetividade, trazendo, no recorte autobiográfico, o efeito lembrança, que marca o ator do enunciado. Além dessa vertente memorialística, mapeamos o projeto enunciativo nas obras fantasiosas e as direções tensivas emanadas pelos intervalos passionais do corpo discursivizado e afetado de modo estésico (GREIMAS, 2002), a valência máxima da afetividade (ZILBERBERG, 2011).

Cada uma das obras corresponde a uma unidade, *unus*, a qual remetemos o conjunto das obras, *totus* (totalidade). A partir do estilo do enunciador, visualizamos como os valores sociais e as relações intrassubjetivas se ancoram e se regulam com um modelo teórico passional e contribuem com o efeito de identidade resultante daquilo que está posto no texto literário, em uma interação do sujeito enunciatário com o objeto mundo no ato de leitura. Visamos a uma tipologia das obras de JMV, estabelecendo um modelo de gradação tensiva, que evidencia o corpo-actante mais ou menos impactado pela hesitação, resultante da fantasia.

Propomos também a análise dos projetos gráficos (capas dos livros), a fim de observar o fazer persuasivo, que direciona o leitor a partir de elementos figurativos e estéticos e um romance, temos acesso ao aspecto sensível conduzido pelas emoções e sensações do enunciador (autor/designer/editora). Partimos da hipótese de que os enunciados sincréticos podem apresentar traços de determinada época ou cultura e,

além disso, conduz a um fazer persuasivo que direciona os valores afetivos envolvidos no enunciado.

Nos projetos gráficos dos romances, encontramos um fazer persuasivo, que busca atrair, emocionalmente e sensivelmente, o leitor/enunciatário por meio dos formantes cromáticos, eidéticos e topológicos dos sistemas semióticos verbal e visual. Nesse sentido, o enunciatário pode perceber o aspecto sensível que conduz a narrativa e, em algumas vezes, a antecipação do conteúdo dela. Logo, podemos entender a capa como um enunciado em que seja possível resgatar a enunciação passional, pela qual o enunciatário sanciona a tonicidade por intermédio do plano do conteúdo e da expressão.

Na proposição da tipologia memorialística, a noção de passado materializa-se pelo uso pretérito recriado textualmente. Com o estudo dessa temporalidade, os modos de funcionamento da memória configuram-se pelo nível da narração e do narrado. De acordo com Barros (2016), a *memória do acontecido* é da ordem do inteligível, à medida que as estratégias discursivas levam o enunciatário a crer nos fatos como legítimos; e a *memória-acontecimento*, da ordem do sensível, apresenta um forte apelo aos sentidos.

Ao apresentar um modo de narrativa memorialística, a escrita de JMV define-se por características particulares do discurso e invariáveis, como o efeito de identidade entre o enunciadador, narrador, personagem; relato retrospectivo em prosa; temática da vida pessoal; relação entre duas temporalidades (tempo da narração e tempo do narrado).

Nas duas totalidades discursivas de JMV, refletimos sobre a noção de percepção sensível vinculada às paixões que orientam o convencimento do enunciatário. Pautamo-nos no entendimento de que enunciação é “uma instância linguística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 166), no qual o enunciadador e enunciatário são valores inscritos dentro do enunciado (BERTRAND, 2003).

Pensamos na engrenagem que configura a enunciação passional de JMV, que é construída sensivelmente. Constitui-se, nesse ajustamento passional, o fazer persuasivo do enunciadador e o fazer interpretativo do leitor construído no enunciado. Essas questões suscitam o modo como se observa a relação entre o enunciatário (leitor) e o enunciado (livro) e como surge a interação que permeia essa atividade

fundamental da humanidade. Trata-se, portanto, de uma dimensão sensível e afetiva da significação, uma experiência estética, o sentido “sentido”.

Em um primeiro desdobramento da pesquisa, em interface com a abordagem plástica da semiótica, buscamos investigar as relações de sentido entre o visual e o verbal. Ao analisar os projetos gráficos, também, buscamos evidenciar o efeito de identidade produzido por meio do nome do enunciador, que compactua com o simulacro de memória dentro do projeto enunciativo que vai das capas dos livros até chegar à narrativa em si.

Tomamos os elementos paratextuais⁸ das obras a fim de chegar à totalidade de sentido que constrói o estilo do autor brasileiro nas duas vertentes analisadas: memória e fantasia, considerando esses elementos como um modo de existência nos universos das narrativas. Em seguida, observamos as recorrências figurativas que perpassam a temática da fantasia. Visamos, também, ao efeito de memória presente em alguns de seus livros. Amparados pela semiótica discursiva, e pelo quadro de veridicção, buscamos não a realidade das coisas, mas o efeito de sentido de verdade.

A segunda parte da análise também leva em conta alguns elementos paratextuais das obras, começando pelas capas para evidenciar o aspecto fantasioso a partir dos valores sociais e as relações intrassubjetivas (BERTRAND, 2003).

De modo geral, em um primeiro momento, destacamos os recortes autobiográficos para demonstrar a identidade narrativa, a partir do estilo de José Mauro de Vasconcelos, fundado pelo corpo afetado pelas coisas lembradas. Procuramos perceber de que maneira a fantasia potencializa esse corpo, que descreve uma memória de dor e sofrimento.

Em segundo plano, os recortes do aspecto fantasioso mostram como essa identidade narrativa do ator da enunciação se mantém em outras obras não-autobiográficas, mas que permanece em um interdiscurso de insatisfação, deixando saliências fantasiosas que se inscrevem no corpo-actante a partir do seu tom de voz e o seu *éthos*.

A fim de determinar de que maneira as reflexões são postas, apresentamos a estrutura da tese.

⁸ Elemento paratextual “é aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2009, p.9).

No capítulo primeiro, apresentamos reflexões literárias e filosóficas sobre a leitura. Discorremos sobre os aspectos que subjazem ao discurso de JMV, como a noção de gênero autobiográfico e suas reconfigurações a partir da teoria literária e da semiótica, bem como os pontos de vista sobre a narrativa fantasiosa. Apresentamos a biografia de José Mauro de Vasconcelos, apresentando as suas obras.

No segundo capítulo, são revisitados os arcabouços teóricos que fundam a semiótica discursiva e o avanço da teoria no decorrer dos anos. Além disso, definimos a representação segundo Aristóteles, relacionando-a aos desdobramentos da semiótica discursiva. Destacamos os estudos da subjetividade, como base para a enunciação, presença sensível, figuratividade e a semiótica tensiva para fundamentar a análise do corpo do ator da enunciação, mapeando, por conseguinte, o estilo de JMV em uma tensividade.

Apresentamos, também, a concepção de contrato de veridicção⁹ para conduzir o entendimento dos efeitos de fantasia nas obras autobiográficas e fantasiosas do autor. Intitulado *Estilo e Semiótica*, trouxemos, em um primeiro momento, as bases que fundam a teoria semiótica e, em segundo plano, a noção de enunciatário, que faz parte do processo de significação (BERTRAND, 2003). A segunda parte do capítulo desenvolve o conceito de figuratividade, estesia e percepção sensível, em uma abordagem fenomenológica da teoria que contribui para a apreensão do sentido em uma relação do sujeito com as coisas do mundo percebidas por ele.

O terceiro capítulo tem o título *A Memória*. Nele, destacamos a análise das obras que compõem a primeira totalidade de discurso de JMV, de cunho memorialístico. Nele estão presentes as análises das seguintes obras: *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) e *Doidão* (1963). Aplicamos os fundamentos da teoria semiótica discursiva nas recorrências sensíveis que impactam o sujeito em gradientes mais ou menos tônicos do aspectos memorialístico das obras.

Ao final do capítulo, por meio da seção *Estilo: a Identidade Discursiva de José Mauro de Vasconcelos na Totalidade Autobiográfica*, destacamos os resultados analíticos evidenciados pela hipótese do corpo do ator da enunciação afetado em grau

⁹ A veridicção é constituída pela colocação em relação de dois esquemas: *parecer / não parecer* é chamado de manifestação, o ser / não ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o 'jogo de verdade': estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser" (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.533).

máximo de sensibilidade, entrando, assim, em um momento estésico, como propunha Greimas (1987).

O quarto capítulo tem o título *O Devaneio*. Nele, destacamos a análise das obras que compõem a segunda totalidade do discurso de JMV, de cunho fantasioso. Nele, estão presentes a análise das seguintes obras: *Rosinha, Minha Canoa* (1962); *Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); *O Menino Invisível* (1978).

Também há a aplicabilidade do viés tensivo da semiótica discursiva para observar os modos de existência sensível do ator da enunciação e os modos de operação perceptiva do sujeito. Ao final do capítulo, por meio da seção *Estilo: A Identidade Discursiva de José Mauro de Vasconcelos na Totalidade Fantasiada*, destacamos os resultados analíticos evidenciados pela hipótese do corpo do ator da enunciação afetado em grau máximo de sensibilidade.

Como conclusões da pesquisa, retomamos a proposta de aplicação do conceito de estilo às obras de JMV. Nessa parte, sintetizamos os resultados analíticos das duas totalidades discursivas e apresentamos as especificidades do estilo do ator da enunciação com traços realistas e fantasiosos. A conclusão também conta com a síntese dos resultados dos recortes, evidenciando as naturezas diferentes do devaneio em cada obra que denominados fantasiosa.

Por fim, as referências bibliográficas apresentam as obras que fundamentam a pesquisa desenvolvida. De visada teórica, aplicada e filosófica, buscamos o embasamento necessário que alicerça a reflexão sobre os textos literários, bem como o quadro teórico no qual pautamos o enfoque analítico do objeto literário.

CAPÍTULO I

EXPERIÊNCIAS DE LEITURA: FEITOS E AFETOS DA NARRATIVA

A leitura é um afrontamento entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha palavra e a do autor. (Merleau-Ponty, 1974)

Levando em consideração o entendimento sobre a leitura, a epígrafe faz-nos pensar na estreita relação entre os sujeitos no ato de linguagem, que são responsáveis pela semiose, cujo propósito é correlacionar um conteúdo a uma expressão. Para essa performance, é necessária a competência do enunciatário (leitor) que contribui com a produção do sentido (GREIMAS e COURTÉS, 2020). Assim, a relação entre os sujeitos - enunciador e enunciatário - no ato de linguagem leva em consideração os modos de adesão, de crença e de valores, que, por vias figurativas, condicionam uma via de leitura. Dessa maneira, o “afrontamento” diz respeito ao papel de reciprocidade que se tem quando esses sujeitos estão discursivamente envolvidos e a “palavra” refere-se ao ato comunicativo.

Sobre o termo “palavra”, Greimas e Courtés (2020, p.356) consideram a dificuldade de definição do termo, mostrando que os linguistas sempre tentaram considerá-la, como “dado evidente das línguas naturais”, “portadora de marcas de categorias gramaticais”, “elemento de base das combinações sintáticas” e, de forma mais operatória, “lexia”, dentre outras possíveis concepções. Merleau-Ponty (1961[1908]) considera ainda que a palavra se insere em uma rede de significações que se manifestam de diversos modos e inesperadamente. De forma geral, considerando a sua apreensão no interior de determinada língua natural, é em sua aplicação sobre o mundo que conseguimos ter acesso à semiótica do mundo natural, “um conjunto de qualidades sensíveis” (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.324) organizado em estrutura discursiva - o enunciado.

E como lemos o mundo? Em uma breve reflexão sobre o surgimento da leitura, levamos em consideração a capacidade de linguagem. Partindo do pressuposto de que o ser humano é constituído por linguagem. O homem foi capaz de viver em comunidade, organizando-se em grupos sociais, foram criadas “técnicas” capazes de registrar as primeiras impressões do pensamento humano. Para Kristeva (1969), a linguagem dá acesso às suas próprias leis de organização e à ordem social. Por meio

de práticas de linguagem, é possível entender o comportamento humano no decorrer dos tempos.

A faculdade da linguagem e o seu surgimento, por exemplo, ainda são incógnitas e temas de discussões acadêmicas atuais. Juntamente com essa inequação, a arte de contar histórias acompanha a humanidade desde os seus primórdios, sem se saber a origem e o porquê dessa necessidade de fabular. Sabemos que essa singularidade fez com que o imaginário coletivo dos povos fosse preservado.

Levando em consideração que a literatura coloca as ações e condutas do sujeito em uma organização discursiva do sentido (BERTRAND, 2003). É, desse modo, que a linguagem, em sua multiplicidade, concebe significados sob o olhar do leitor dentro de um jogo persuasivo, conduzido pelo autor/enunciador e interpretativo, assumido pelo leitor/enunciatário.

A leitura, nesse sentido, leva em consideração o jogo enunciativo da língua em uso, em uma engrenagem concatenada e harmônica. As redes enunciativas colocam o nosso pensamento em movimento, fazendo com que haja relações entre a narrativa e as coisas do mundo natural. Sobre esse tipo de ligação, a mimese aristotélica diz respeito à capacidade do homem de representar as “coisas do mundo”.

Com a invenção da escrita, os registros passaram a ser um importante instrumento para relatar a constituição das estruturas sociedades em um processo histórico de estabelecimento e de domínio. Para esse tipo de aquisição, Chartier (1999) chama *revolução*, a partir da qual reconfigurou-se o modo de existência dos escritos e, ao longo da história, transformações foram ocorrendo à medida que uma técnica suplantava a outra. A reprodução de textos por meio de cópias à mão, na década de 1450, por exemplo, foi substituída pela técnica de prensa, que modificou a relação do homem com a cultura escrita. Atualmente, a reconfiguração da expressão do livro leva em consideração a tecnologia, os livros eletrônicos, os aplicativos de leitura são um exemplo da revolução. Chartier (2002) considera que a reformulação do instrumento de expressão leva em consideração as práticas políticas e ideológicas imbricadas na cultura industrial.

Observando a escrita como uma forma de materialidade da linguagem, observamos inúmeras possibilidades de objetos e práticas. O alcance atende propósitos diversos: estabelece aliança, revela pensamentos, expõe opiniões, mostra

a capacidade de fabular, entre outros fins. Nesse sentido, o caráter social da linguagem faz-nos pensar nesse sujeito que comunica as coisas que sente e como ele percebe as coisas à sua volta. E de que maneira faz isso? Figurativizando as coisas que vê e sente, sugere semelhança, representação e imitação do mundo pela disposição das formas em uma superfície, produzindo e restituindo, parcialmente, as significações análogas às experiências perceptivas mais concretas (BERTRAND, 2003). É por meio da materialidade do discurso que temos acesso à significação das coisas representadas.

Rancière (2009, p. 10), ao demonstrar que as formulações de Freud estão atreladas à arte, aponta que a relevância na análise crítica é “certa presença de um pensamento na materialidade sensível”. É nesse empenho sensível que a semiótica discursiva descreve os modos de manifestação da linguagem, para ter acesso à construção de sentidos e, por conseguinte, às visões de mundo dos textos. Para a semiótica discursiva, isso é possível:

apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação, etc.) reflete uma atitude teórica que ordena, a seu modo, o conjunto dos “fatos semióticos” (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.257).

A partir do início dos anos sessenta, multiplicaram-se os estatutos de teorias sobre a leitura, ampliando os modos de se conceber a figura do sujeito-leitor: sujeitos da enunciação enunciada, focalizadores, vozes, leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, leitores projetados, leitores implícitos, entre outros (ECO, 1994). Esses papéis não dizem respeito aos acontecimentos empíricos da leitura, mas a função de (des)construção do texto, levando em consideração a atribuição do leitor, que compreende, atualiza, interpreta e, por conseguinte, prevê a sua participação. À luz da semiótica discursiva, a partir de regularidades funcionais - semânticas, narrativas, passionais ou culturais (BERTRAND, 2003), o enunciatário (leitor) está em condição ativa no enunciado e participa da significação (GREIMAS e COURTÉS, 2020). É nessa instância de interação no enunciado que a tese considera a leitura como uma construção da semiose.

Visando à exposição de experiências de leitura e as maneiras como os textos impactam a humanidade, apresentamos uma reflexão sobre como a ficção se conecta

a saberes originários, herdados de outras narrativas, em um processo cíclico e ressignificativo da realidade discursiva do homem. É o que está posto a seguir.

1.1 REFLEXÕES SOBRE A LEITURA

Aventurar-se pelos caminhos da ficção é uma forma de desbravar, com os sentidos, lugares preciosos, onde habitam a identidade narrativa do outro e o mundo construído por ele. É no trajeto elementar do conhecimento que encontramos sujeitos (re)criados pelo universo da linguagem. Nesse processo de significação, a mola propulsora da narrativa é o sujeito, “uma grandeza observável, suscetível de receber as determinações que o discurso lhe atribui” (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.178).

Para Ricoeur (2014), a pessoa é a referência identificadora com a qual individualizamos aspectos gerais da linguagem, comportando, assim, mecanismos enunciativos dentro do discurso. Dessa forma, o enunciatário é conduzido por um caminho de leitura que é construído, dentre outras marcas, pelo narrador, investido na função de impulsionar os modos de re(criação) dos objetos.

Ao dispor sobre as práticas de leitura, que permeiam a vida do homem, as narrativas parecem acompanhar a humanidade em diversos momentos e delineiam a sua história. Observa-se, por conseguinte, que, por meio dos registros de narrativas e fatos históricos, é possível tomar conhecimento da constituição das civilizações e do imaginário coletivo dos povos. Assim, nessa perspectiva diacrônica, a literatura, de forma mais ampla, desempenha um relevante papel na consolidação e perpetuação dos acontecimentos no tempo e no espaço.

Um modo de se observar essa perpetuação, em uma tradição literária, como o registro de acontecimentos em uma determinada época, é por meio dos textos de informação¹⁰, que tratam da condição colonial do Brasil (CHAUI, 2000). Um exemplo dessa produção literária é a descrição do processo de domínio português sob o território brasileiro, que teve, dentre os escritores, Pero Vaz de Caminha. Pode-se notar, nesse período, portanto, as primeiras condições do fenômeno da palavra-arte que está presente, esteticamente europeia, nas produções vindouras. Nessa perspectiva, o tema da natureza, obliquamente ou não, perpassou narrativas,

¹⁰ Para os estudos literários, a literatura de informação faz parte do primeiro movimento literário no Brasil - o Quinhentismo - em que viajantes europeus escreveram sobre a natureza e o homem brasileiro.

estabelecendo-se como aquilo que se destaca na literatura brasileira e, conseqüentemente, acompanhando a constituição de nossa civilização ao longo dos anos.

Os textos ficcionais carregam em si vivências de sujeitos cuja constituição literária pode estar atrelada a forças de liberdade inventiva inerente ao homem, constituídas “pelo jogo das palavras que ela [a literatura] é o teatro” (BARTHES, 2013, p.17). Diante dessa atribuição fabular do ser humano, refletimos sobre alguns aspectos das narrativas: o que elas revelam sobre o pensamento humano e o que (re)produzem.

A partir da imanente característica criativa do espírito humano, podemos supor que as narrativas congregam saberes implícitos, capazes de expandir uma ideia, um senso comum, valores humanísticos ou um conhecimento científico. Sobre esse assunto, Manguel (1997, p. 195) aborda que, para o poeta Walt Whitman, os livros são “um meio para ver toda a humanidade, um centro em torno do qual todo conhecimento, toda experiência, toda ciência, todo o ideal, bem como tudo o que é prático em nossa natureza, pode reunir-se”.

Com essa mesma ideia, Barthes (2013) afirma que o texto faz girar os saberes, dando-lhes um lugar indireto precioso. Nesse sentido, há de se pensar também em um conjunto de crenças e obras que compõem o imaginário dos povos, que são as concepções pré-científicas, crenças religiosas, ficções, mitos, entre outros (WUNENBURGER, 2007). Diante da recursividade, vemos a oportunidade de investigação linguística dessas narrativas e a contribuição delas para o pensamento humano no decorrer do tempo.

Ao tratar das primeiras experiências de contato do homem com as narrativas e o caráter humanístico e linguístico delas, Algirdas Julien Greimas, o precursor da semiótica discursiva, viu essa oportunidade de sistematização na obra *Sobre o Sentido: ensaios semióticos* (1975) e apresentou uma reflexão sobre o estudo do mito, em que a narrativa mitológica funciona como uma superestrutura recorrente, capaz de estar em outras narrativas. Além disso, publicou a obra *Des dieux et des hommes. Etudes de mythologie lithuanian* (1985). De acordo com o autor, os mitos “podem servir de modelo ao estudo das superestruturas e à descrição das ideologias sociais” (GREIMAS, 1975, p. 110).

Para Wunenburger (2007), os mitos constituem uma das formas mais elaboradas de imaginário, funcionando como um encadeamento sintagmático, que apresenta uma recorrência de unidades significativas, ligadas por traços paradigmáticos. Observamos que uma das formas de manifestação mitológica é percebida por meio da construção do conceito de herói presente em algumas narrativas, que reproduzem o fazer de um sujeito que sai em busca de um objeto-valor. A partir de feitos realizados por um ser personificado, esse sujeito lança mão de suas limitações pessoais, alcançando uma dimensão que ultrapassa a condição humana.

Ao refletir um pouco mais sobre o sujeito do fazer que sai de seu lugar de origem em busca de um objeto de valor, a análise de Propp (2006) dispõe sobre o poder constitutivo de elucidar o ser humano em sua plenitude em histórias clássicas e da força mítica universal. Foi a partir dos estudos sistemáticos aplicados aos contos de magia que Propp passou a investigar a narratividade com o mesmo rigor do exame da morfologia das plantas.

A proposta foi fazer uma descrição morfológica, deixando de lado a investigação genética que girava em torno de enredos, categorias e motivos dos contos. O pesquisador, numa reflexão pré-científica, acreditava não ter um método para se chegar ao âmago do conto. Assim, numa análise estrutural accidental, Propp consegue explicar a riquíssima variedade dos contos e sua uniformidade. Ele não estava preocupado com a dicotomia variante *versus* invariante. A questão era a dos conteúdos universais que subjazem a formas diversas de sua apresentação. Embora haja semelhanças entre o método adotado em sua análise do conto maravilhoso e o que seria adotado de uma perspectiva estruturalista, Propp (2006) elabora sua obra antes do estruturalismo acontecer de fato.

Dentro de sua pesquisa, o analista observa as sete funções universais definidas como preparação da intriga do conto. Em seguida, são apresentadas as outras funções, que se configuram como uma forma canônica dos contos maravilhosos – trinta e uma funções narrativas, que foram fonte para Greimas desenvolver o esquema narrativo (GREIMAS; COURTÉS, 2020). Os estudos das estruturas narrativas avançaram para problematizar as condições das atividades humanas e as possibilidades nas interações entre sujeitos, o estatuto passional dessas relações, os valores e conotações envolvidas. As definições de Propp sobre a

universalidade das narrativas categorizam um inventário e se chegaram aos actantes, constituídos como “sujeito” e “objeto”, principalmente.

Por um viés contemporâneo, Fiorin (2016), em análise sobre a origem da linguagem, resgata a particularidade de a mitologia ser uma influência para diversas civilizações e aponta que o mito foi um dos primeiros modos de experiência de narrativa que os homens experimentaram. De acordo com o autor, no início da história da humanidade, os saberes ontológicos¹¹ expandiram-se a partir da disseminação oral de verdades embutidas em narrativas de caráter simbólico no/pelo tempo. Na introdução da obra *Astúcias da Enunciação* (2016), ele desenvolve a ideia do mito como a origem das coisas, apresentando a dificuldade de a ciência não assegurar o espírito inventivo do homem. O semioticista traça uma investigação dentro da narrativa bíblica da queda do homem, destacando elementos invariantes das ações humanas, mostrando que tudo acontece dentro de um espaço e de um tempo e que isso coloca o homem dentro da história.

Observamos que as narrativas mitológicas, além de pertencer ao imaginário coletivo dos povos, podem subsidiar os estudos científicos. Um romance, por exemplo, pode abordar questões científicas emergentes ou elucidar um pensamento filosófico que reflete a complexidade humana. Mais do que revelar a unidade identificadora do enunciador pode também representar uma cultura, um povo ou um grupo, pois “o caráter dialetal dos textos individuais não nos permite esquecer o aspecto eminentemente social da comunicação humana” (GREIMAS, 1975, p.125).

A partir dessas exposições, consideramos a narrativa mitológica uma estrutura originária que fundamenta um percurso ideal, construído no imaginário de um povo em determinada época, trazendo um saber preambular, presente em outras narrativas. Levando em consideração a importância da literatura para a constituição dos saberes, chega ser inimaginável pensar em como seria o mundo sem a literatura ou se as narrativas ficassem apenas na modalidade oral e não tivessem sido escritas. A história dos impérios e nações, por exemplo, seria diferente da que se sabe hoje; a maior parte das ideias filosóficas não teria existido ou ficaria no esquecimento; e as crenças religiosas desapareceriam junto com seus principais líderes (PUCHNER, 2019).

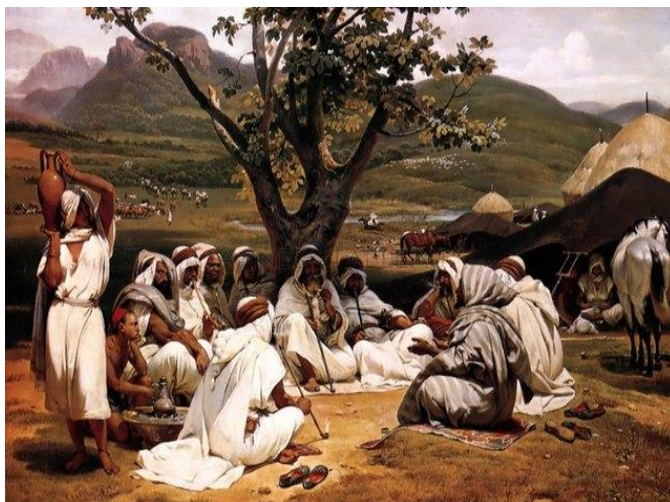
¹¹ De acordo com o dicionário Houaiss, os saberes ontológicos são propriedades mais gerais do ser. Um conceito filosófico que busca a explicação da verdade.

Vale ressaltar o valor da relação do homem com os textos. O contato com as fabulações, de certa forma, constrói e integra, nele, inconscientemente, a sua visão do mundo e das coisas. Tanto uma sociedade primitiva como uma mais avançada têm a necessidade universal de fabular.

Ao tratar dessa questão sobre as narrativas primeiras que eram veiculadas, antes da invenção da escrita, vemos que a Bíblia é um exemplo que reúne os livros mais antigos e mais conhecidos da história. O livro de Gênesis, por exemplo, apresenta o mito da origem do mundo e da linguagem, abordando que, a partir da palavra, tudo o que tinha na Terra se formou. Ao criar o homem, deu a ele a habilidade de comunicação. O mesmo livro também mostra outra referência aos aspectos linguísticos na história da *Torre de Babel*, que representa a diversidade das línguas dos povos que habitavam a Terra na época. Tanto essa passagem quanto a outra figuram o mito do surgimento da linguagem, uma parte do que são consideradas narrativas basilares da constituição do homem na cultura judaico-cristã e reforça a ideia de que a palavra é vital para as sociedades.

Essas narrativas bíblicas da criação do mundo foram passadas adiante oralmente. Em Salmo 44.1, por exemplo, o texto diz: “Ó Deus, nós ouvimos com os nossos próprios ouvidos aquilo que os nossos antepassados nos contaram. Ouvimos falar das coisas que fizeste no tempo deles”. A citação bíblica aponta essa característica que Miller e Huber (2006) chamam de tradição de boca em boca. Por conseguinte, a arte de contar histórias, na época dos primeiros empreendimentos da religião, era um modo de preservação da cultura do povo e, de acordo com os autores, servia para lembrar aos hebreus o que Deus tinha prometido a eles. Além disso, essa tradição continuou depois que os hebreus foram libertos da escravidão egípcia.

Figura 1 - *O Árabe Contador de Histórias*, de Émile Jean Horace Vernet (1789-1863)



Fonte:(MILLER; HUBER, 2006)

A pintura (fig.1) apresenta a cultura da contação de histórias, em que o contador era uma função dada a uma pessoa do grupo para propagar a memória coletiva do povo e de outros grupos, permitia a transformação de um mundo de pensamentos, percepções, perguntas, intuições e afetos em comunicação (MANGUEL, 1997). Logo, de acordo com Manguel, a contação de histórias em público tinha uma função social e a importância de promover encontros entre as pessoas.

Podemos perceber que a arte da escuta é uma cultura antiga que acompanha as civilizações, “transfigurando mundos, operando o trabalho silencioso de dispor para o ouvinte e o leitor imagens ressonantes que ampliam sua aventura imaginativa” (MACHADO, 2015, p.17). Com a invenção da escrita, essa arte continuou cumprindo sua função social, cultura, estética e simbólica, podendo ser considerada o marco para a sistematização dos estudos literários, conforme dispõe Machado (2015).

Foi apenas quando a narração cruzou com a escrita que a literatura nasceu. Antes, o relato de histórias existia em culturas orais, com diferentes regras e objetivos. Mas, depois que a narração se ligou à escrita, a literatura despontou como uma força nova. Tudo o que se seguiu, toda a história da literatura, começou esse momento de interseção, o que significava que, para contar a história da literatura, eu teria de tratar tanto da narrativa quanto da evolução das tecnologias criativas, como o alfabeto, o papel, o livro e a impressão (MACHADO, 2015).

Essa passagem das narrativas orais para a modalidade escrita implica outros modos de concepção de leitura. Por um lado, houve, de certo modo, uma materialização das estruturas elementares de certos gêneros, no entanto, nem todos tinham acesso às narrativas. De acordo com Manguel (1997, p.61), seguindo os

ensinamentos de Aristóteles, “as letras, inventadas para que possamos conversar até mesmo com o ausente, eram signos de sons que, por sua vez, eram signos das coisas que pensamos”. Ainda assim, as narrativas de tradição oral permanecem e fazem parte da realidade do repertório literário. Ítalo Calvino, por exemplo, em 1954, foi convidado a transcrever as *Fábulas Italianas*, coletadas na tradição popular durante os últimos cem anos e transcritas a partir de diferentes dialetos.

A constituição de um repertório mitológico e fabular é observada por meio de releituras e reescritas feitas em tempos diferentes. Punchner (2009) demonstra isso, destacando a importância da leitura que a tripulação do Apollo 8 fez do Gênesis. Na ocasião, os astronautas Anders, Lovell e Borman, em sua missão espacial (1968), mandaram uma mensagem, ao ver a Terra como um único globo. O discurso constituiu-se basicamente como a retomada do *mito da criação*, descrito no livro de Gênesis para expressar aquela experiência.

Observa-se que esse acontecimento diz respeito à influência de textos fundamentais, como os já citados da Bíblia, que carregam questões significativas ao longo do tempo, servindo como inspiração para outras narrativas. Vemos que os textos que compõem a Bíblia foram passados aos sacerdotes, os reis os preservaram, pois acreditaram que as narrativas dariam uma coesão cultural e, no início, ficaram limitados a poucas pessoas. Em seguida, foram disseminados e passaram a ocupar espaços mais amplos. Conforme Manguel (1997, p. 196), “as sociedades judaica, cristã e islâmica desenvolveram uma profunda relação simbólica com seus livros sagrados, que simbolizavam a própria Palavra Divina”.

Com o passar do tempo, os textos receberam o formato de livro e assumiram um valor material importante. Ao refletir sobre essas mudanças, é importante mencionar a pluralidade das formas de apresentação do texto, que, atualmente, na era multimídia, conta com o suporte eletrônico. No entanto, há certa resistência quanto à leitura que se faz a partir de leitores digitais *e-readers*, como o *kindle*, ou em *smartphones*, por exemplo. Mesmo assim, há de se pensar que um dia as pessoas irão se acostumar com o *ebook* como se acostumaram com o livro impresso depois do papiro (CHARTIER, 1999).

Dando prosseguimento à reflexão sobre as narrativas ocidentais, observamos que a Bíblia Sagrada é uma das influências que constituem a representação européia da realidade. De acordo com Auerbach (2021, p. 16), além da vertente poética

clássica, na vertente judaico-cristã de representações da realidade, o conteúdo realista se mistura à intervenção de Deus, “tornando possível a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial”.

A influência judaico-cristã pode estar implícita ou explícita, como em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, em que há um simulacro de narrativa retrospectiva, na qual o narrador conta a história de sua vida, evocando a temática religiosa para seu discurso. Para isso, apresenta trechos da Bíblia que se relacionam com os acontecimentos da vida do narrador Bentinho. Essa é uma das formas de intertextualidade e de interdiscurso da traição e da promessa. Além dessa referência, insere a figura de Aquiles, para evocar o discurso da fraqueza humana, atrelado às virtudes e aos vícios.

A partir de outros suportes, vemos que esse diálogo pode ser estabelecido, por exemplo, entre a figura do herói *Superman* e Jesus Cristo nas Histórias em Quadrinhos (HQs) ou nas adaptações delas para o cinema. Pela história da criação desse herói, Jerry Siegel e Joe Shuster, dois adolescentes judeus dos Estados Unidos, em 1938, criaram a narrativa de *Superman* e de sua família com certos traços da vida de Jesus. A relação pode ser estabelecida pela onomástica, pela qual observamos as figuras dos pais adotivos de *Superman* (Martha e Jonathan Kent). De acordo com Barkman (2014, p.128), “o nome original de Martha era Mary e Joseph é o nome do meio de Jonathan - Maria (Mary) e José (Joseph)”. Além disso, Kal-El, o nome verdadeiro de *Superman*, vem da palavra hebraica “El” que significa “Deus”.

Na narrativa bíblica, o pai (Deus) envia o filho (Jesus) à Terra a fim de protegê-la e Ele se torna um ícone de esperança, assim como acontece na narrativa de *Superman*. Vemos, também, que Clark, assim como Jesus Cristo, viaja sozinho para uma região remota (Clark para o Ártico e Cristo para o deserto) e, aos 30 anos de idade, torna-se o *Superman*, a mesma idade em que Jesus começou o seu ministério. Outra forma de referência bíblica do mesmo herói é o vínculo ao personagem Moisés, que foi deixado dentro de um cesto em um rio, a fim de poupá-lo da morte decretada por Faraó. Na história do *Superman*, ainda pequeno, de Krypton foi enviado à Terra, visando a poupá-lo da destruição do planeta. Ao comparar Jesus Cristo, Moisés e *Superman*, observamos o interdiscurso de tentativa de redenção da humanidade, no

qual essas figuras heroicas funcionam como operadores de transformação dos seres humanos.

Esses breves exemplos mostram algumas das releituras possíveis que se perpetuam ao longo do tempo e constroem o imaginário coletivo dos povos. Verificamos que as narrativas, de alguma forma, dizem muito sobre o comportamento e o pensamento humano. As narrativas infantis, por exemplo, têm servido de *corpus* para a psicologia tratar o comportamento infantil. O contato com a manifestação literária, além de procurar divertir e/ou informar, negocia os valores morais e éticos de determinada sociedade (BETTELHEIM, 2018).

De modo geral, a fantasia e o lúdico estão presentes no universo das crianças, seja sob a modalidade escrita, imagética ou oral. Essa última, de manifestações históricas e culturais múltiplas, realiza-se como criação e expressão do espírito humano por intermédio do uso da palavra de contadores de histórias. Tais tradições, na maioria das vezes, transpõem o universo oral e são mantidas por intermédio da escrita, permitindo, assim, a transposição de um mundo de pensamentos e afetos criados para uma geração à comunicação de massa.

Falamos, portanto, de um exercício de transfiguração de imagens em configurações de linguagem em um jogo de sentido, conferindo-lhe significação à experiência de vida de uma pessoa. É nesse sentido que Machado (2015) acredita que a literatura oral e escrita é fundamental para crianças e precisa permear o universo escolar. Para ela, “a arte da palavra transfigura mundos, operando o trabalho silencioso de dispor para o leitor/ouvinte imagens ressonantes que conferem substrato e ampliam substancialmente sua aventura imaginativa” (MACHADO, 2015, p. 17). Assim, a literatura é um dos modos de apreensão das coisas do mundo.

Em um processo de colaboração, o enunciatário (leitor implícito), em contato com o livro a partir dos elementos paratextuais, é encaminhado a um tipo de leitura possível. Uma das características que o enunciatário antecipa é o estabelecimento de determinado gênero.

Para dispor melhor sobre esse aspecto, na seção seguinte, apresentamos a noção de gênero autobiográfico a partir dos possíveis mecanismos que organizam a autobiografia em prosa literária, que é uma das vertentes deste trabalho.

1.2 A RECONSTITUIÇÃO DO PASSADO

A repercussão e a receptividade de um texto ficcional podem surgir a partir de vários aspectos que a narrativa veicula: a aquisição de um objeto de desejo, o imaginário coletivo de um povo, os sentimentos, a força, a coragem, manifestadas pelas ações de personagens, entre outros elementos que tenham um sujeito na centralidade do discurso. A subjetividade é uma propriedade elementar e se manifesta no exercício da língua. É na linguagem e por ela que o homem se constitui como sujeito, estabelecendo, assim, a relação de interdependência entre eles. Para Ricoeur (2014), cada romance é um mundo textual próprio, que, também, estão intrincadas histórias de outros. A despeito disso, seguimos os contornos temáticos e figurativos que compõem o projeto enunciativo particular dentro de um segmento que lhe é comum.

Nesse primeiro momento, elucidamos de que forma os sujeitos se comunicam e como acontecem as coerções sociais convencionadas pelos atos da fala. Acreditamos que a leitura é a travessia imaginária percorrida pelo enunciatário, que participante do sentido do texto, vai construindo a semiose.

Cabe ao enunciatário identificar as “regras do jogo” mais ou menos estáveis que orientam um caminho de leitura possível, analisando como o texto desenvolve propriedades diferentes segundo o objeto-suporte em que está inscrito e a prática que rege a sua exploração (PORTELA; SCHWARTZMANN, 2008) como, por exemplo, o uso do “Era uma vez...” que nos remete ao gênero conto de fadas, entre outros recursos que constroem um leitor-modelo que entenderá os limites e as possibilidades de interpretação (ECO, 1994).

O enunciatário participa da significação do enunciado por intermédio de esquemas narrativos e figurativos e enunciativos que se aproximam de determinado gênero. Para Bertrand (2003, p.95), as categorias de gênero se distinguem pelo modo de enunciação e “a eficácia persuasiva do discurso se baseia na estruturação das operações enunciativas que subtendem os percursos argumentativos”. Para Greimas e Courtés (2020),

o gênero designa uma classe de discurso, reconhecível graças a critérios de natureza socioletal. Estes podem provir quer 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 de comum com a tipologia dos discursos que procura constituir-se a partir do reconhecimento de suas propriedades formais específicas (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 228).

No universo das narrativas, por exemplo, encontram-se muitos textos que se denominam autobiografia. O *pacto autobiográfico*, designado por Lejeune (1975), e as condições que definem o gênero - narrativa retrospectiva e identidade do autor, do narrador e do personagem, vêm sendo usados para criar a ilusão do vivido. De acordo com Noronha (2014), tal gênero apresenta uma dupla concepção dentro da teoria literária, podendo ser concebido pela característica estável e um gênero de uma plasticidade aberta. Mesmo diante dessa dupla concepção, observamos que o efeito de identidade do discurso autobiográfico tem como centro dêitico o parecer "eu". Noronha (2014) ainda dispõe que o termo "autoficção" parece funcionar como um "arquigênero", que engloba diversos tipos de textos em primeira pessoa.

As narrativas autobiográficas assumem aspectos fundamentais, levando-se em consideração o modo como o texto pode ser lido: como confissão por meio das recordações e como entretenimento, considerando a forma criativa relativa à ficção. Além disso, pode funcionar como registro e documento histórico de determinada época. Antonio Candido (1987) diz que esse tipo de literatura pode ser entendido como leitura de dupla entrada, visto que é possível, ao mesmo tempo, lê-lo como entretenimento, como uma memória do autor ou registro histórico de fatos da vida íntima. Nesse sentido, a autobiografia pode ser considerada um testemunho perceptivelmente sensível. De acordo com Noronha (2014, p.23), o autobiógrafo é "sujeito e objeto que se embaralham no gênero que tem a vida como mote".

Sem a pretensão de apresentar uma ampla análise sobre o gênero autobiográfico à luz da teoria literária, buscamos, dentro da análise do gênero autobiográfico em prosa, conferir o efeito de identidade produzido nos enunciados a partir da operacionalidade da teoria semiótica, que entende a construção do efeito de identidade por meio de um conjunto de regras fixadas no uso dentro de um processo significativo assumido pela enunciação.

Diante disso, entendemos o debate por trás do gênero autobiográfico, apontado por Barros (2011), de que a identidade autobiográfica se constitui pela relação de efeito de identidade entre enunciador (autor implícito) e narrador; o narrador e o protagonista (ator central do narrado); o protagonista e o enunciador.

Em particular, os romances autobiográficos envolvem as questões dinâmicas de efeito de memória e de representação do inteligível e do sensível. De acordo com Discini (2015), a voz do autor se constituirá pelas grandezas tensivas que recobrem o *logos* com afetividade. Para Duque-Estrada (2009), o que adianta a realidade concreta sem a poesia da escrita? Ao falar das (im)possibilidades da autobiografia, a autora chama a atenção para Rousseau, que declara no Livro VII de suas *Confissões*:

O objeto próprio das minhas confissões é revelar com exatidão o meu íntimo em todas as situações da minha vida. Foi a história da minha alma que prometi contar, e para escrevê-la fielmente não tenho necessidade de outras memórias: basta-me, como fiz até aqui, voltar para dentro de mim (ROUSSEAU, 1959, *in*. DUQUE-ESTRADA, 2009, p.17).

As ideias de Rousseau mostram que o seu objetivo era contar menos os fatos e mais os afetos. Ele não se compromete, por conseguinte, com a verdade necessariamente, mas com a criação de coisas sentidas.

Para Harkot-de-La-Taille (2016, p. 33), “as coisas passam a significar (...) na medida em que sua experiência apresenta *pensamento, memória e linguagem*, do ponto de vista de uma teoria da significação.” Nesse sentido, refletimos sobre a escrita memorialística da infância. De que maneira o discurso da memória pode contar aquilo que foi sentido?

Na sequência, apresentamos os aspectos que envolvem a literatura infantojuvenil a partir da reflexão sobre os modos pelos quais a literatura está presente no universo infantil.

1.3 LITERATURA INFANTOJUVENIL

Falar dos pontos de vista teóricos que têm a literatura como *corpus* é um exercício exaustivo, pois ela é um modo de manifestação linguageira que interessa diversos campos do saber. Contudo, é importante encontrar algumas considerações e posicionamentos teóricos a respeito dela para problematizar o seu caráter representativo da realidade. Como ponto de partida, refletimos sobre o seu valor artístico de compreensão do pensamento humano, parece ser uma via de leitura possível de onde emanam, essencialmente, as particularidades do sujeito que percebe o que está à sua volta.

De acordo com Barthes (2013), a literatura, como forma de representação do real, constitui-se como um instrumento plurissignificativo no tocante à comunicação e à construção do imaginário coletivo dos povos. No mesmo sentido, o semioticista Bertrand (2003, p. 25) observa que “a literatura é um imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural.” Nesse sentido, pode funcionar como memorial coletivo, que transmite conteúdos míticos e axiológicos, fundadores de uma identidade.

Dentre os modos de concepção do texto literário, fundamentalmente, é possível ampliar o entendimento de como a literatura pode ser vista, as experiências que advém do contato com ela e a contribuição que os discursos literários oferecem à construção do conhecimento. No campo dos estudos literários,

a literatura é uma arte, a arte da palavra, isto é, um produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra, e cuja finalidade é despertar no leitor ou ouvinte o **prazer estético**. Tem, portanto, um valor em si, e um objetivo, que não seria de comunicar ou servir de instrumento a outros valores - políticos, religiosos, morais, filosóficos. Dotada de uma composição específica, que elementos intrínsecos lhe fornecem, têm um desenvolvimento autônomo. A crítica é, sobretudo, a análise desses componentes intrínsecos, dessa substância estética, a ser estudada como arte e não como documento social ou cultural, com um mínimo de referência ao ambiente sócio-histórico (COUTINHO, 1955, p.71 - grifo nosso).

Levando em consideração o desenvolvimento autônomo da literatura, Coutinho (1955) sobrepõe o prazer estético a qualquer outra finalidade do texto literário. Em outras palavras, enaltece o aspecto artístico em detrimento a instrumentalidade da literatura como comunicação e divulgação de valores humanísticos. Observa-se, portanto, a composição dos elementos intrínsecos, os modos de produção dos discursos literários e suas formas de dizer o que está manifestado. É nesse ponto que a semiótica discursiva pode contribuir para mapear o aspecto sensível e inerente à arte literária e manifestado nos enunciados. Para isso, essa forma de materialização “leva em conta a comunicação: não somente o texto, suas estruturas e suas formas, mas também a leitura, suas expectativas, suas interrogações e suas surpresas” (BERTRAND, 2003, p. 399).

Somos capturados pela natureza estética e lúdica da literatura e conduzidos a um imaginário coletivo que congrega vozes e corpos de sujeitos. Chegamos à riqueza descritiva da realidade ou irreabilidade, sendo cúmplices daquilo que está posto no texto literário. Assim, quanto mais imersão, mais envolvidos somos no mundo criado pelo

discurso. Esse percurso dentro do universo da ficção nos faz pensar se a disciplina tem mesmo esse poder e de que forma ela é entendida ao longo do tempo. Epistemologicamente, segundo Souza (2007, p. 25), a literatura se desdobra a partir de conceitos-chave de Aristóteles. Desse modo, vemos que

mímese: concepção da literatura, e da arte em geral, como imitação, tomando-se esse termo num sentido que tem suscitado inúmeras interpretações; *verossimilhança*: propriedade da obra literária de, em vez de adequar-se a acontecimentos verdadeiros que lhe sejam exteriores, engendrar situações coerentes e necessárias segundo sua própria lógica interna, situações assim não propriamente assimiláveis à verdade, mas dotadas de *verossimilhança*, isto é, de semelhança com o vero, o verdadeiro; *catarse*: propriedade da obra literária de, mediante a criação de situações humanas fortes e comoventes, promover uma espécie de *purificação* ou clarificação racional das paixões (SOUZA, 2007, p.25).

A partir da concepção verossímil de base aristotélica, entendemos que uma das funções da literatura é a semelhança com o que parece ser verdadeiro ou real. Por meio dessa característica, notamos denominações, que levam em conta vários aspectos, como aponta Souza (2007):

Quanto a essas diversas acepções modernas, cremos ser possível reduzi-las às seguintes: 1. conjunto da produção escrita de uma época ou país (donde expressões do tipo "literatura clássica", "literatura oitocentista", "literatura brasileira", etc); 2. conjunto de obras distinto pela temática, origem ou público visado (donde expressões do tipo "literatura infanto-juvenil", "literatura de massa", "literatura feminina", "literatura de ficção científica", etc); 3. bibliografia sobre determinado campo especializado do conhecimento (donde expressões do tipo "literatura médica", "literatura jurídica", "literatura sociológica", etc); 4. expressão afetada, ficção, irrealidade, frivolidade (donde empregos do tipo: "Depois de tanto palavreiro, tanta literatura, nada se resolveu"); 5. disciplina que procede ao estudo sistemático da produção literária (donde expressões do tipo "literatura geral", "literatura comparada", "literatura brasileira" (SOUZA, 2007, p. 45).

Levando em consideração esses desdobramentos e a recursividade do texto literário, o contato com a literatura como uma maneira de refletir sobre uma das diversas formas de linguagem permite análises das significações do mundo natural criado pelas palavras. Em particular, a literatura infantojuvenil pode ser uma porta de entrada para o mundo da leitura, pois, além do entretenimento, contribui com a imaginação, com a aquisição do conhecimento, da linguagem, da afetividade e da memória.

De certa forma, esse tipo de literatura mistura a linguagem infantil e adolescente, levando em consideração os leitores que apreciam esse tipo de texto. Enquanto a literatura infantil apresenta palavras simples, ilustrativas, com finalidade, sobretudo, pedagogizante que faz parte da construção do seu imaginário, a literatura infantojuvenil mostra mudanças a respeito da estrutura de leitura e um modo diferente de percepção das coisas do mundo.

Vemos ainda, na literatura infantojuvenil, vestígios de um tipo de linguagem sincrética, misturando, em certa medida, a modalidade escrita e visual. O aspecto fantasioso pode permanecer, a fim de dar vida a seres inanimados, as figuras de linguagem estão presentes para conferir tonicidade ao discurso e o vocabulário reflete o enunciatário jovem.

Vemos que alguns autores tentam acompanhar o crescimento de determinados leitores, adaptando suas obras ao amadurecimento de temas das narrativas. Um exemplo dessa adaptação é a HQ *A Turma da Mônica Jovem* (doravante, TMJ), que surgiu em agosto de 2008 com a tentativa de acompanhar e se adaptar aos gostos de antigos leitores da *Turma da Mônica* tradicional (doravante, TMT), mostra que os personagens cresceram juntamente com os apreciadores dessa narrativa. Nesse sentido, a estratégia mercadológica de manter a adesão ao produto apresenta temas relevantes da contemporaneidade, mesclando-os ao aspecto ficcional presente nas HQs de super-heróis e nos mangás orientais. O que, outrora, era uma leitura infantil com personagens “crianças” no contexto mais comum no bairro do Limoeiro passa a ser uma narrativa que representa a adolescência, os valores filosófico-sociais e os temas discutidos pelos jovens, como: namoro, amizade, ambiente virtual, entre outros. O que a editora Panini propõe é um universo nunca explorado por Maurício de Sousa. Vemos a rotina dos adolescentes, as suas incertezas, os seus medos, numa linguagem própria da idade no contexto digital em que estão inseridos. Diferente da TMT, a TMJ trilha os caminhos do estilo japonês dos mangás, no tocante ao estilo e à tecnologia, contudo, numa configuração peculiar aos usuários da língua portuguesa.

Podemos citar também que essa mesma proposta de acompanhamento dos leitores é evidenciada na narrativa fantástica de Harry Potter. Percebemos que a fantasia de J.K. Rowling está presente desde o primeiro livro *Harry Potter e a Pedra Filosofal*. A temática permanece nos volumes posteriores, no entanto, *Harry Potter e a Ordem da Fênix* inaugura a sequência de obras, antes infantis, e apresenta, além

dos elementos fantásticos, um amadurecimento do personagem. Vemos que o bruxo de 15 anos, assim como seus leitores, cresceu e agora enfrenta não só os desafios da escola e perigos mágicos, mas também dilemas da adolescência, como paixões, laços de amizade e autoafirmação.

Na perspectiva de romance infantojuvenil no Brasil, JMV também propõe um projeto enunciativo de crescimento e de amadurecimento do ator do enunciado em sua trilogia autobiográfica. Na análise da totalidade autobiográfica, veremos a maturidade do ator do enunciado, as figuras que mostram essa mudança e a permanência ou não de elementos fantasiosos.

Abordamos nesta tese o conteúdo de fantasia a partir de uma abordagem literária sobre esse assunto, vinculando-o à concepção de gêneros narrativos. Refletimos, portanto, sobre o entendimento de que a fantasia pode alcançar uma totalidade ou uma parcialidade discursiva ou, ainda, dependendo de sua natureza, pode configurar um discurso fantástico ou maravilhoso. Embasamos essa ideia na seção a seguir.

1.4 NARRATIVA DE FANTASIA

Seguindo um breve percurso historiográfico sobre a ideia de fantasia, observamos pontos de vista literários diferentes acerca do aspecto fantasioso dentro de textos literários. As concepções variam, quanto à classificação do fantasioso, a partir de normas e regras mais ou menos estáveis, e quanto à percepção, que se opõe ao “real” - sonho, encantamento, devaneio, alucinação, maravilhoso, estranhamento, visão, entre outros. Do ponto de vista da enunciação, o enunciatário leva em consideração uma pré-compreensão das regras, de acordo com Aristóteles (2017), o *modo* e o *meio* (modelo e técnica) de imitação que configura um gênero determinado.

No final da década de 1960, Todorov desenvolveu uma análise crítica sobre a modalidade fantástica e, com essa sistematização, houve uma movimentação dos estudiosos em torno da literatura fantástica. Parece ter sido uma forma de definir e recuperar os mecanismos operados e representar essa tradição literária do imaginário do século XIX. Pela expansão do conceito de fantástico, surgiram alguns problemas quanto à classificação do fantástico como um modo específico e autônomo.

A crítica literária discute duas tendências diferentes. A primeira que tenta limitar o campo de atuação do fantástico a escritores do século XIX, identificado pelo termo “literatura fantástica do romantismo europeu”. A outra tendência, mais recorrente, é a que parece alargar o universo de ação do fantástico, que vai da *fantasia* à ficção científica, entre outras possibilidades que fazem do fantástico um modo literário existente em diversos gêneros (CESERANI, 2006).

Com a finalidade de não expandir o conceito de fantasia, que, para a teoria literária, pode assumir também a noção de gênero textual, esta tese baseia-se nos procedimentos literários que favorecem a construção da fantasia. A criação de um mundo secundário capaz de combinar a imaginação e a irrealidade, levando-nos ao contato com um mundo criado, livre da dominação dos “fatos reais”, num processo cognitivo. A partir dos pressupostos de Todorov (2013[1939]), notamos a condução ao âmago do fantástico que pode ou não ser explicado pelas leis do mundo natural. Nesse sentido, apenas um personagem vive o acontecimento fantasioso e decide se aquilo se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação. Nesse caso, as leis do mundo continuam a ser o que são, ou esse acontecimento é percebido por todos, sendo regido por leis desconhecidas.

Diante desses dois modos de ocorrências, Todorov (2013[1939]) dispõe que o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza, atribuindo a ele a hesitação, experimentada pelo sujeito e pelo leitor que homologa a regência do acontecimento por leis naturais ou não. Assim, o fantástico implica uma inserção do leitor no mundo dos personagens e, nessa inclusão, percebe os acontecimentos narrados. Esse leitor apresentado diz respeito à função de leitor, implícita no texto que, quanto à natureza do acontecimento estranho, resolve a hesitação, admitindo que o fato faz parte da realidade ou resultado de uma ilusão.

Candido (1987) mostra que a fantasia se refere constantemente a alguma realidade: fenômeno natural, paisagem, sentimento, fato, desejo de explicação, costumes, problemas humanos etc. Além dessa vertente do fantástico, há outras como os contos de fada e os contos maravilhosos. Há também o gênero fantástico que utiliza um elemento desencadeador da fantasia e elementos sobrenaturais e ocultos que, também, geram a hesitação, mas o estranho é percebido por outros personagens.

Não faremos uma exposição exaustiva desse tipo de fantástico, pois a pesquisa tem, como *corpus*, narrativas em que um viés sutil da fantasia perpassa e não é possível caracterizá-lo como uma totalidade fantástica. O objetivo é mapear a natureza da fantasia e associá-la aos sujeitos operadores dela (criança, adulto, animais, entre outros).

Uma forma de recepção do gênero fantasioso, por exemplo, leva em consideração a sublimação dos personagens que têm experiências oníricas. O enunciatário percebe essa condição utópica e reconhece que se trata de um tipo particular de gênero. Os contos de J.R.R.Tolkien podem representar esse aspecto, em que há conteúdos implícitos, figurativizados pela fantasia.

Na história de *Roverando* (*Roverandom* - título em inglês- 1925), Tolkien mostra a aventura de um cachorrinho que se transformou em um brinquedo, pois tinha sido encantado por um mago e, vagando pela Lua e pelo Mar, o cão vive muitas aventuras e enfrenta até mesmo um dragão. O conteúdo veiculado nessa aventura é a coragem, destacando as performances do cão para enfrentar as dificuldades. Em *Mestre Giles d'Aldeia* (1949), o autor cria a história, ambientada na pacata Aldeia, em que o fazendeiro Mestre Files leva uma vida tranquila com sua esposa e seu cachorro falante, Ganido. Um dia, um gigante invade suas terras. Giles consegue espantá-lo e se transforma no herói da região. O fazendeiro até que se adapta bem à nova posição de prestígio, mas, quando o temível dragão Chrysophylax resolve atacar o reino, a tarefa de enfrentar a criatura acaba sobrando para o pobre Mestre Giles. Há, nessa narrativa, a representação de um herói que busca espantar o mal de seu vilarejo. Já o conto *Ferreiro de Bosque Maior* (1967) apresenta, de forma criativa e sensível, a identidade, o ofício e a sabedoria. Bosque Maior é uma vila conhecida por suas qualidades culinárias e pela Festividade das Boas Crianças, que, a cada vinte anos, divide o Grande Bolo em vinte e quatro pedaços para as vinte e quatro crianças convidadas. Naquele ano, o bolo carrega uma estrela mágica que funciona como passaporte para *Feéria*, o Reino das Fadas. O premiado é Ferreirinha, que recebe a oportunidade de conhecer maravilhas e perigos ocultos jamais vistos por olhos mortais.

As *Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis, na década de 1950, representa também o gênero fantasioso e leva-nos a pensar: o que Lúcia e seus irmãos viram ao entrar no guarda-roupa? Eles tiveram a experiência sensível de estar em outro espaço. As

crianças, na narrativa, foram atravessadas por um tempo constituído por acontecimentos desencadeados pela ação de seres inanimados, nunca vistos antes, ora em um parecer implicativo, ora concessivo. A duração daquele momento estésico se ampliou, o que dá a impressão de que acontecimento fantasioso estabilizou-se. Nárnia! Os atores do enunciado - Lúcia e seus irmãos estavam lá, perceptivamente, vivenciando o que só poderia estar nas páginas de um livro.

Tomemos como exemplo essa narrativa fantástica de C. S. Lewis para figurar a experiência sensível do sujeito numa espécie de espelhamento dos papéis actanciais, envolvidos na enunciação. Nota-se que o guarda-roupas a que a menina se referia se opõe à sala vazia. De certa forma, a sala vazia representava a sua rotina apática e o guarda-roupa, o elemento transformador de seu estado de alma. Parecia que ela queria algo a mais do que estar presa a cômodos que não lhe proporcionava nada mais que o silêncio para imaginar fantasias.

Da mesma forma, a curiosidade e a imaginação de Zezé, em *O Meu Pé de Laranja Lima* e em *Vamos Aquecer o Sol*, fizeram com que o menino protagonizasse acontecimentos fantasiosos e fosse também afetado por eles. Talvez, esse fato já seja o desencadeador da frutífera mente infantil e o elemento desencadeador da literatura infantil como um todo e, especificamente, na totalidade autobiográfica e na fantasiosa de JMV.

Diante do caráter imaginativo que permeia alguns personagens de JMV, conheceremos, na seção seguinte, um pouco da vida do autor e suas obras.

1.5 JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS

José Mauro de Vasconcelos¹² nasceu no dia 26 de fevereiro de 1920, no bairro de Bangu, no Rio de Janeiro. Faleceu em julho de 1984 em São Paulo. Fazia parte de uma família grande e passava por grandes dificuldades financeiras. Na primeira obra que inaugura a trilogia autobiográfica, Zezé fala sobre seus irmãos que moram com ele, os que morreram e os que foram dados para serem “gente” no Norte. Ainda menino, ele foi mandado para os tios em Natal, onde passou o resto da infância e a

¹² Os dados biográficos do escritor foram retirados do ensaio crítico de Luiz Antônio Aguiar, presente nas edições das obras publicadas pela editora *Melhoramentos* entre 2018 e 2019.

juventude. Lá, gostava de nadar no Rio Potengi e gostava também de ler os romances de Paulo Setúbal, e os regionalistas da literatura brasileira Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Foi um jovem com muitas habilidades físicas, com um espírito aventureiro, curioso, sensível e tinha inclinações para o cinema, para o teatro e para as artes plásticas, além da literatura. Frequentou por dois anos o curso de medicina, mas a sua personalidade o impediu de concluir o curso. Retornou ao Rio de Janeiro e viajou para diversos lugares. Trabalhou como treinador de boxe, pescador, professor primário, garçom, ator, entre outras funções. Toda essa experiência aliada à habilidade de contar histórias rendeu-lhe vinte e dois livros, entre romances e contos com traduções publicadas na Europa, nos Estados Unidos, na América Latina e no Japão. Alguns de seus livros ganharam versões para o cinema e o teatro.

Com 22 anos de idade, publicou *Banana Brava* (1942), que mostra a vida de um homem garimpeiro no sertão de Goiás. O romance não fez tanto sucesso e, em 1945, veio *Barro Blanco*, que tem como pano de fundo as salinas de Macau, no Rio Grande do Norte. Em seguida, vieram obras que destacaram o viés regionalista do autor: *Arara Vermelha* (1953), *Farinha Órfã* (1970) e *Chuva Crioula* (1972).

José Mauro de Vasconcelos tinha um jeito próprio de criar seus romances. Escolhia os espaços onde iam se passar as histórias, dirigia-se para o lugar para fazer estudos detalhados que dariam base às narrativas. A enorme convivência com os indígenas não demorou a aparecer em sua obra. Em 1949, publicou *Longe da Terra*, mostrando os prejuízos do contato da cultura indígena com os brancos. Em seguida, publicou *Arraia de Fogo* (1955), *Rosinha, Minha Canoa* (1962), *Doidão* (1963), *O Garanhão das Praias* (1964), *As Confissões de Frei Abóbora* (1966) *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), *Vamos Aquecer o Sol* (1972) e *Kuryala: Capitão e Carajá* (1979). Além dos romances regionalistas e autobiográficos, incluem-se, ainda, livros centrados em dramas existenciais - *Vazante* (1951), *Rua Descalça* (1969) e *A Ceia* (1975), e outros dedicados a um público mais jovem, que discutem questões humanísticas - *Coração de Vidro* (1964), *O Palácio Japonês* (1969), *O Veleiro de Cristal* (1973) e *O Menino Invisível* (1978).

Ao lado de Érico Veríssimo e de Jorge Amado, José Mauro de Vasconcelos era um dos poucos escritores que podiam viver exclusivamente de direitos autorais. Tinha

grande notoriedade por usar uma linguagem simples e sua facilidade de comunicação, no entanto não foi aclamado pela crítica especializada.

Observamos que o enunciador “José Mauro de Vasconcelos” veicula em seus romances infantojuvenis conteúdos que expõem, de certa forma, o íntimo dos sujeitos, vinculando essa intimidade à percepção das coisas do mundo. No livro *Rosinha, Minha Canoa*, por exemplo, antes de iniciar a narrativa, posiciona-se, conforme vemos na citação a seguir.

Explicação

Antigamente, quando escrevia, deixava entreter minha ternura, mas com muito medo. Queria que todos os meus romances cheirassem a sangue e viessem rotulados com carimbo de: Machos pra burro. Foi preciso que chegasse aos quarenta anos para perder todo o terror da minha ternura e derramar por minhas mãos que queimam de carinho (quase sempre sem ter ninguém para o receber) a simplicidade deste meu livro. Leia-o quem quiser. De uma coisa estou certo: não tenho nada de que me desculpar perante o público. Apresento, pois,
ROSINHA, MINHA CANOA (VASCONCELOS, p.7)

Na seção seguinte, apresentamos uma síntese dos romances infantojuvenis de JMV. Propomos, assim, a apresentação das duas totalidades recortadas: a de simulacro de autobiografia e a de fantasia.

1.6 APRESENTAÇÃO DAS OBRAS

Para introduzir o discurso literário, numa tela do parecer autobiográfico, apresentamos a obra que inaugura a trilogia, a fim de estabelecer algumas formas do fazer literário e fantasioso do autor, para refletir como isso se repete nas obras posteriores e para evidenciar a totalidade do discurso autobiográfico.

O primeiro livro da trilogia, *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), conta a história da infância de Zezé, em Bangu, no Rio de Janeiro. O enunciador mostra, com seis anos de idade, a realidade pobre de sua família e retrata a violência sofrida por ele. Além disso, o enunciador cria um universo fantasioso capaz de suavizar a triste realidade da criança.

O segundo volume, *Vamos Aquecer o Sol* (1974), confere o efeito de mesmo personagem não mais pobre e castigado pelas surras. Mesmo que Zezé esteja mais maduro, não deixa de fazer traquinagens. O autor, nessa obra, mostra alguns problemas e outras temáticas não mostradas no primeiro volume, *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), o que permanece é a fantasia e a poesia numa perspectiva de

um mesmo personagem mais consciente de sua realidade. Permanece no discurso fantasioso dessa obra uma tentativa de fuga de Zeca diante de seus dilemas de adolescente.

O terceiro volume, *Doidão* (1963), mostra o início da juventude do protagonista, vivida em Natal, centrando-se nas relações conflitantes com o pai adotivo. Aos dezenove anos, Zé abandona os estudos de Medicina e vive um dilema entre seus ímpetos aventureiros e a estabilidade profissional que esperam dele.

Por ordem cronológica, apresentamos as obras que compõem a outra totalidade.

Rosinha, Minha Canoa (1962) conta a história da vida simples de Zé Orocó e a sua canoa, Rosinha, com quem conversa, tem muito afeto e é sua companheira de vida. Diante dessa manifestação fantasiosa do personagem, chega um médico no lugar que ele mora e o convence a se tratar na cidade. Desse modo, precisa abandonar o seu *habitat* natural em que vive e se submeter à internação em um hospício, porque as pessoas o consideram louco. Zé Orocó recebe um tratamento desumano para o livrarem de sua suposta loucura. Após um longo tempo de internação, ele entende que deve se adequar às condições prescritas pelo médico para conseguir alta.

A obra *Coração de Vidro* (1964) reúne quatro fábulas: *A Missa do Sol*; *O Aquário*; *O Cavalo de Ouro*; e *A Árvore*. Nelas, o autor apresenta questões sociais de modo fantasioso, atribuindo-lhe leveza e sensibilidade. Ele faz isso, apropriando-se da natureza, em particular, dos espaços de uma fazenda, de bichos e de outros elementos naturais.

A obra *O Palácio Japonês* (1969) conta a história de Pedro que vive solitário em São Paulo. Ele está muito doente e há muito tempo não produz um quadro sequer. O artista tem por hábito frequentar a Praça da República e nela encontra um palácio oculto, cercado de jardins exóticos e de símbolos da cultura oriental. Nesse cenário, Pedro conhece o príncipe Tetsuo, um menino que tem uma doença incurável. A criança se apega ao pintor e estabelece com o artista uma relação de amizade. Pedro recria em seu ateliê as paisagens e os elementos do mundo de mistério presentes em seu sonho. E o faz com tal força e beleza que os quadros são considerados dignos de uma exposição, reabrindo ao pintor as galerias de arte da cidade.

A obra *O Veleiro de Cristal* (1973) conta a história de uma criança, de seis anos de idade, que sofre de uma grave doença. O sofrimento do menino também vem da rejeição das pessoas, inclusive a dos pais. O personagem Edu é um garoto solitário que enxerga na imaginação a oportunidade de sonhar com amigos imaginários. Ele conversa com uma estátua em forma de tigre, com o sapo e com uma coruja empalhada. Com eles, Edu pode conversar sobre seus medos e se liberar de sua tristeza. A história é um sonho de criança, uma espécie de desejo de visitar lugares onde nunca esteve.

Em *O Menino Invisível* (1978), JMV conta a história de um menino que tinha um mau comportamento. Assim, o Sol, as flores, os barquinhos, os caracóis, os pássaros, a bola e as abelhas tentam convencê-lo a fazer o bem. Após todos os comentários, o garoto reflete sobre as suas atitudes e percebe uma mudança dentro de si. No dia seguinte, percebeu que havia acordado diferente e passou a tratar as coisas, os animais e a natureza com muito carinho. Todos viram a sua mudança e ele mesmo começou a observar melhor a beleza que estava em sua volta.

Como proposta de análise dos projetos gráficos das obras de JMV, veremos, na próxima seção, a concepção de paratextos editoriais, entendendo a capa como um dos elementos editoriais que participa da recepção dos romances.

1.6 PARATEXTOS EDITORIAIS

Ao dispor sobre a existência de um livro no mundo, devemos levar em consideração a maneira como a editora, juntamente com o autor, decide fazer circular a narrativa, inaugurá-la e mantê-la no mercado editorial. A sua existência e a sua permanência no imaginário coletivo dos leitores se dão por estratégias mercadológicas que levam em conta, além do enunciatório inscrito na narrativa, aspectos por meio dos quais os sentidos dos leitores são aguçados. Trata-se, em um primeiro momento, dos elementos visuais.

Em se tratando da análise estilística de JMV, observa-se a importância de se considerar os elementos paratextuais que compõem as suas obras e que, juntamente com a narrativa, formam a totalidade de sentido. Essa preocupação tem como norte a observação de que “um texto raramente se apresenta em seu estado nu” (GENETTE, 2009, p.9). Há formas de observar os empreendimentos editoriais e/ou autorais para o consumo das narrativas. A partir dos elementos paralelos à narrativa, pode-se haver

o primeiro contato entre o enunciatário e o enunciador, direcionado o primeiro a um caminho de leitura e à apreensão da significação da obra.

A fim de refletir sobre a receptividade por parte do enunciatário, algumas questões são discutidas, pois o contato com o livro acontece pelos elementos paratextuais, que trazem um modo de existência à obra, podendo ser mais bem apontados na análise das obras de JMV.

Vista a importância dessa unidade de sentido, a semiótica discursiva, por meio de seu desdobramento visual, contribui para mapear o fazer persuasivo dentro do projeto enunciativo presente na composição dos paratextos editoriais envolvidos, em especial, a capa, destacando a intencionalidade necessária para se pensar na ideia de recepção, levando em consideração a experiência do leitor e apresentando o modo como os paratextos projetam o simulacro de memória e de fantasia desde o aspecto imagético.

De acordo com Genette (2009), a capa de uma obra literária bem como outros paratextos editoriais são enunciados que apresentam a obra, dando-lhe uma identidade no universo das diferenças. Além disso, ela desempenha duas funções: proteger as páginas e indicar o conteúdo, funcionando como um elemento persuasivo para que o livro seja aberto e/ ou comprado.

Observamos, dentre as formas de composição do enunciado-capa, a ilustração como elemento presente em romances e contos. Esse fato não exclui a possibilidade de haver enunciados-capas que se materializam de outras formas. Notamos que não há uma regra que rege a escolha, o que há parece técnicas artísticas ligadas à determinada.

No *Dicionário de Comunicação* (1978), de Rabaça, a capa permite o primeiro contato visual do consumidor com o produto, motivo pelo qual é utilizada para atrair a atenção sobre o produto, informando sobre seu conteúdo e distinguindo-o dos demais nas estantes e nas prateleiras. A capa assume, inclusive, a função de “*display* ou *cartazete*, por si mesma, e tem todos os compromissos inerentes a essas peças promocionais (RABAÇA; BARBOSA, 2001, p. 103).

Diante do que foi exposto sobre os paratextos editoriais, consideramos-os um importante para refletir sobre como a editora Melhoramentos mantém as obras de JMV no mercado editorial. Nesta tese, escolhemos analisar três capas diferentes de cada romance, em recorte temporal de, mais ou menos, dez anos de intervalo. Aplicamos

os conceitos da semiótica plástica aos enunciados sincréticos, dando destaque a valorização do espaço (FLOCH, 1994), bem como os formantes plásticos que podem estar envolvidos na relação semissimbólica entre o plano do conteúdo e o plano de expressão.

Com o propósito de chegar aos horizontes analíticos, abordamos os fundamentos teóricos que regem a nossa intenção de pesquisa. Partindo de uma breve visada historiográfica até os recentes empreendimentos da semiótica discursiva, com destaque à sintaxe e à semântica discursiva.

CAPÍTULO II

ESTILO E SEMIÓTICA

2.1 FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

Propomos, nesta seção, apresentar o desenvolvimento da semiótica discursiva no tratamento do seu objeto - o sentido. Além disso, revisitamos conceitos basilares que fundamentam a semiótica como uma teoria capaz de observar o sentido em suas diversas formas de manifestação do discurso. Observamos, desse modo, de que maneira a teoria da semiótica discursiva pode ser aplicada aos textos literários.

Consideramos o texto literário como um espaço plurissignificativo pelo qual emerge o aspecto sensível. Por essa qualidade, colocamos em evidência os sujeitos envolvidos por seus afetos. Se for possível considerar o que Eco (1994 [1932]) diz sobre o leitor (enunciador) como colaborador do sentido, destina-se a ele as paixões que podem emanar do próprio texto lido, convocando graus de afetos quando está diante das emoções e paixões dos sujeitos criados no/pelo discurso.

Em um primeiro momento, abordamos alguns conceitos saussurianos herdados pela teoria greimasiana. Dessa forma, vemos que o *princípio de relação* é um dos elementos basilares da semiótica e vale salientar de que maneira a disciplina o resgatou. Pretendemos apresentar o epistema¹³ desse viés relacional da semiótica discursiva para entender de que maneira a teoria se desenvolveu e quais foram os desdobramentos adotados de modo a concebê-la de forma estrutural.

Estamos falando do estruturalismo, o epistema cujos princípios norteadores homologam-se com o modelo operador da semiótica discursiva. Com esse estabelecimento, avançamos para conhecer esse princípio e em que medida a semiótica se aproxima ou se afasta dele, mas, antes, discorreremos primeiro sobre um resumo sobre o surgimento da semiótica discursiva hoje e sobre a sua conexão com a semiologia.

De acordo com Lopes (1997, p. 30), “costumamos separar a semiologia - teoria geral dos signos - da semiótica, a teoria da significação”. No entanto, elas eram concebidas como sinônimas em continentes distintos. Dessa forma, o estudo dos signos, desenvolvido por Peirce, nos Estados Unidos, era chamado de semiótica, atualmente, o interesse dela é o modo de produção do signo. Seu equivalente, na Europa, era chamado de semiologia. Saussure, numa perspectiva europeia, faz menção a *uma teoria geral do signo*.

Na década de 1960, a semiótica de linha francesa teve como precursor Algirdas-Julien Greimas, que “tem suas raízes na teoria da linguagem, mostrando assim sua filiação a Saussure, seus postulados estruturais e sua concepção da língua como instituição social” (BERTRAND, 2003, p.14).

¹³ “*Epistema* é o metaconceito dominante que opera a autenticação dos modelos analógicos que sob sua inspiração são produzidos por disciplinas conexas àquela em que ele primeiro apareceu; encarregado, pois, de homologar e sancionar, positiva ou negativamente, conceitos, princípios ou procedimentos análogos de outras disciplinas (LOPES, 1997, p. 34).

A popularidade do *Curso de Linguística Geral* 1916 (doravante, CLG) levou a linguística ao patamar de ciência moderna e alguns princípios são estabelecidos após a publicação do CLG.

1. Embora possa haver uma Linguística da fala, a Linguística propriamente dita é aquela cujo único objeto é a língua; 2. A língua é forma e não substância; 3. Na língua há apenas diferenças; 4. Há um ponto de vista sincrônico e um diacrônico na Linguística: é sincrônico tudo o que se relaciona com o aspecto estático de nossa ciência, diacrônico tudo o que diz respeito à evolução; 5. O estudo sincrônico é estrutural; o diacrônico, não (FIORIN, 2016, p. 14).

Levando em consideração o relevante postulado descrito, é relevante voltar a esses fundamentos e esboçar a epistemologia estruturalista presente nos postulados greimasianos, desde sua imanência até a constituição do pensamento semiolinguístico, a fim de compreender os mecanismos envolvidos na teoria da significação.

Em princípio, a proposta inicial era a de uma semiologia, isto é, de uma ciência que visasse ao estudo da vida dos signos no seio da vida social (SAUSSURE, 2012 [1916]). Nesse ponto, vemos que a semiótica discursiva e contrapõe à perspectiva saussuriana, preocupando-se com uma teoria que contemplasse a significação e que pudesse dar conta do processo de manifestação do sentido. De acordo com Bertrand (2003, p.15), o lugar do exercício semiótico é “o do sentido que o signo suscita, que ele articula e que o atravessa. (...) O objeto da semiótica é explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual”. Por essa definição da preocupação da semiótica discursiva, o estudo do signo cedeu lugar à significação, isto é, ao “parecer de sentido” (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.459).

Por esse novo olhar ao conceito-chave da semiótica discursiva, entendemos a proposta greimasiana como um projeto “ambicioso, extremamente englobante, apresenta-se de um modo difícil de restituir claramente, pois comporta agendas ocultas que variaram com as épocas” (RASTIER, 2019, p.15).

Rastier (2019) mostra que os primeiros passos daquilo que se fundamentaria como semiótica e semiologia começaram com a chegada de Roland Barthes e de Algirdas-Julien Greimas à Alexandria. De acordo com Arrivé (2010), nesse período, iniciou-se um incipiente percurso de estudos para os dois estudantes e eles se apropriaram do ensino de Saussure, num primeiro momento, por intermédio de Hjelmslev. Em seguida, conduziram as pesquisas a partir de perspectivas linguísticas

distintas. Greimas, influenciado pela tendência da linguística geral, sintagmática e gerativa, estabeleceu um ponto de vista de estudo do sentido com base no texto, na efervescência de uma revisão radical da metodologia das ciências humanas.

Ao visar a uma espécie de alcance semântico aos estudos da significação, ele problematizou o sentido das atividades humanas e o da História (GREIMAS, 1966). Nessa perspectiva, considerando a vida do signo na sociedade, vai além do que propunha Saussure. Greimas questiona a fama da linguística fora de seu campo e falta de atenção às questões da semântica. Esse fato motivou o linguista a elaborar uma pesquisa de método que comportasse, ao mesmo tempo, a metodologia da linguística existente e expandisse os estudos da significação não somente na perspectiva da semântica lexical, mas também os estudos semânticos do texto.

Para a constituição dos primeiros elementos operacionais que estão na composição do método da significação, adentramos nas primeiras questões sobre o estruturalismo.

Ao tratar das ideias de Saussure que fomentam a teoria greimasiana, é importante destacar as problemáticas que envolvem o movimento saussuriano, no tocante às razões históricas da obra póstuma organizada por seus alunos, que pode ter deixado lacunas nas reflexões iniciais do linguista.

Outra questão que deixa complexa a reflexão é a da fortuna crítica de Saussure ao longo dos anos. Lopes (1993) expõe que se deve levar em consideração os quatro Saussures – *comparatista, geralista, estruturalista e semiolinguista*. Diante dessas constatações, Lopes (1993) afirma que Greimas reconheceu um Saussure antes do CLG, o que tratou do *sistema* como um conjunto de correlações, ainda no século XIX, com a perspectiva comparatista. Mesmo que tenha havido uma ruptura com os pensamentos estabelecidos, não há como descartar vestígios de outra linguística. Segundo Arrivé (2010), Greimas, em suas teses (1948), não citou o nome de Saussure. A partir de vaga referência, percebe-se a sua filiação por meio da relação entre o componente da língua e o produto social.

Em um segundo quadro semiótico (1956), a referência a Saussure cedeu lugar ao intenso desenvolvimento do pensamento greimasiano e, em consequência, um dos impulsos para a notoriedade de Saussure e do CLG. Nesse momento, Greimas percebeu o início de revolução que refletiria até em outras disciplinas, conforme dispõe Arrivé (2010).

(...) No quadragésimo aniversário de publicação do CLG, ele [Greimas] publica em *Le Français Moderne* um artigo intitulado “L’actualité Du saussurisme”, testemunho muito profundo da impregnação saussuriana. O artigo, construído com o rigor leve que caracteriza os trabalhos de Greimas, faz intervir alternativamente as três grandes dicotomias saussurianas: língua/fala, significante/significado, sincronia/diacronia. Mais que permanecer no interior do campo da linguística, Greimas pretende mostrar a eficácia do pensamento de F. Saussure que, ultrapassando os quadros da linguística, vê-se atualmente retomado e utilizado pela epistemologia geral das ciências do homem. Com Saussure, o que Greimas visa fundamentalmente é a extensão de uma teoria do conhecimento e de uma metodologia - elas próprias fundadas naquilo que ele chama de “visão do mundo” - às outras ciências humanas (ARRIVÉ, 2010, p.209).

Pelas palavras de Arrivé (2010), é possível dizer que Greimas tenha firmado a sua adesão não ao pensamento de Saussure, mas ao movimento saussuriano que estava transpondo os limites da linguística.

Contemporaneamente, percebe-se que a semiótica discursiva vai além dos fundamentos linguísticos para compor o seu eixo teórico. As relações constituintes dela configuram-se, também, a partir de influências proppianas de perspectivas hjelmslevianas - que não deixam de ser uma revisita a Saussure; além de outras epistemologias que formaram a teoria.

Em suma, é importante evidenciar que a semiótica discursiva tem, em seu escopo, outras correntes que, juntas, delineiam a base primeira para o desenvolvimento da teoria. Segundo Bertrand (2003, p.17), são três as fontes da disciplina semiótica: a linguística, a antropológica e a filosófica. Nesse mesmo sentido, Arrivé (2010) especifica a intenção de Greimas em relação à antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss e à fenomenologia de Merleau-Ponty, presente na obra de Greimas *Da imperfeição* (1987).

Arrivé (2010, p. 212) postula que Greimas “substitui o Saussure ‘autêntico’ (...) por um Saussure reinterpretado por Hjelmslev”. Tal atitude não é excludente, pois, segundo Greimas, “uma releitura de Saussure só é possível através de Hjelmslev, único herdeiro legítimo” (ARRIVÉ, 2010, p.212).

Uma das contribuições do estudo do signo para desdobramentos ulteriores é o caráter dicotômico o qual Saussure apresenta: a relação entre o significante e o significado. De acordo com Hjelmslev (2013, p.53), “a teoria moderna (formulada em particular por F. de Saussure e, a seguir, por Weisberger) concebe o signo como um

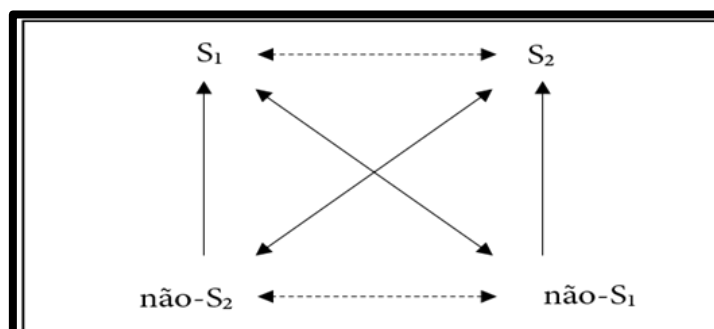
todo formado por uma expressão e um conteúdo”. Para Greimas (1966, p.17), “a existência do significado pressupõe a do significante”. A partir do caráter indissolúvel entre os pares, “permite-se penetrar no coração da teoria saussuriana, que L. Hjelmslev adotou, mas em planos da linguagem” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p. 460). Esses planos, Hjelmslev denominou *expressão* ao significante e *conteúdo* ao significado, reformulando-os.

Do ponto de vista relacional, o “mecanismo linguístico gira inteiramente sobre identidade e diferenças” (LOPES, 1997, p.35). Assim, em acepção relacional vertical (sintagmática), nenhum elemento pode ser definido por sua natureza, mas sim por referência a outros. Bertrand (2003, p.15) afirma que “a semiótica é uma teoria da relação (...). As estruturas relacionais de ordem semântica e sintática se desdobram em séries organizadas de dependências, isto é, de hierarquias”. Aqui, estabelece-se um conceito-chave, na perspectiva de uma semiótica tensiva, quanto à estrutura, de “dependência, mais que a oposição” (ZILBERBERG, 2011).

Por essa característica, compreende-se que a função de cada elemento se determina a partir da referência a outro elemento do mesmo sistema. Ambos os elementos são parcialmente iguais e parcialmente diferentes e essa propriedade se liga à unidade. Aqui, vemos o princípio relacional, desdobrado em *função*, por Hjelmslev e *estrutura elementar*, para Greimas.

Para nomear a *estrutura elementar*, Greimas vai se valer de duas definições. A primeira, chamada de positiva, entendendo a estrutura como dois termos-objetos que se associam parcialmente iguais e parcialmente diferentes, numa visada relacional sintagmática. Em seguida, define o termo numa perspectiva dialética/paradigmática. Assim, constitui-se a estrutura elementar positiva e uma estrutura elementar negativa, que podemos ver a partir do quadrado semiótico.

Figura 2 - O Quadrado Semiótico



Fonte: Bertrand (2003)

A partir da existência dessas relações, o quadrado semiótico (fig.2) é a “representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer.” (GREIMAS; COURTÉS, 2020, p.400). A estrutura elementar da significação, termo que usa para designar o aspecto relacional entre dois termos, repousa a oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem. No entanto, essa natureza da propriedade saussuriana apenas dá abertura à complexidade da teoria que Greimas desenvolveu aberta a outras acepções, no caso do quadrado de origem aristotélica.

Levando em consideração o processo histórico de seu método, a teoria semiótica herda da perspectiva saussuriana a rejeição a referentes externos, preocupando-se com os critérios de verdade, não do mundo objetivo, mas construída pelos discursos e pactuada entre o enunciador e o enunciatário. Ela se propõe a investigar a significação no terreno de manifestações, agregando epistemologias e teorias afins.

Seguindo o percurso metodológico dos estudos da semiótica discursiva, encontra-se o marco dela a partir da obra *Semântica estrutural* – pesquisa de método (1966). Posteriormente, Greimas foi aperfeiçoando a teoria em parceria com colaboradores, como Courtés, e, juntos, publicaram o *Dicionário de Semiótica* (1979).

A seguir, veremos o método da semiótica discursiva que examina o sentido por níveis, que vão do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto.

2.2. O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

A primeira etapa do percurso gerativo, a mais simples e abstrata, recebe o nome de *nível fundamental* e, nela, surge a significação como uma oposição semântica mínima; no segundo patamar, denominado *nível narrativo*, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito; o terceiro nível é o do *discurso* que envolve o sujeito da enunciação.

O nível fundamental contém categorias semânticas responsáveis pela construção de um texto. Desse modo, “cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ versus /disforia/” (FIORIN, 2016, p. 23). Esses elementos não seguem uma regra

predeterminada, o que determina a euforia ou a disforia é o modo como os elementos que compõem a oposição semântica são determinados pelo texto. Já a sintaxe fundamental constitui-se de sucessivas operações de negação e asserção contidas no texto.

No nível narrativo, o ponto de vista do sujeito é responsável pela organização da narrativa. Nele, a sintaxe é constituída por enunciados de estado e de fazer, organizados hierarquicamente de acordo com o “modelo hipotético da estruturação geral da narrativa” com quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção (BARROS, 2002). O enunciado de estado está relacionado a um fazer determinado pela relação entre sujeito e objeto que transforma o mundo. Esse fazer, denominado junção, une o sujeito ao objeto e essa relação pode ser de conjunção ou de disjunção. Já a semântica narrativa centra-se no valor do objeto, de caráter modal ou de valor. Os objetos modais são aqueles necessários para a aquisição de um objeto e são necessários para que a performance aconteça. São eles: o querer, o dever, o saber e o poder fazer. Por meio da junção entre os enunciados de estado e os enunciados de fazer pode-se construir o programa narrativo e observar os estados e as transformações realizadas.

O enunciado elementar da sintaxe narrativa caracteriza-se pela relação de transitividade entre dois actantes, o *sujeito* e o *objeto*. A relação define os actantes; a relação transitiva entre sujeito e objeto dá-lhes existência, ou seja, o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto aquele que mantém laços com o sujeito. Há duas diferentes relações ou funções transitivas, a *junção* e a *transformação* e, portanto, duas formas de enunciado elementar que estabelecem a distinção entre estado e transformação (BARROS, 1997, p. 20-21).

Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica de fases: *manipulação, competência, performance e sanção*. Na primeira, “o que importa é o esforço do destinador no sentido de despertar a confiança do destinatário (fazer crer) para, em seguida, completar a manipulação, fazendo-o fazer ou não fazer” (TATIT, 2002, p. 191).

Fiorin (1999, p.5), para explicar a competência, diz que um sujeito atribui a outro um saber e um poder fazer. “Quando, num conto maravilhoso, uma fada dá a um príncipe um objeto mágico, que lhe permitirá realizar uma ação extraordinária, está dando-lhe um poder fazer, figurativizado pelo referido objeto mágico”. Já a

performance é “a representação sintático-semântica [...] da ação do sujeito com vistas à apropriação dos valores desejados (BARROS, 2005, p. 29).

A sanção é o reconhecimento por um sujeito de que a performance de fato ocorreu. Em muitos textos, essa fase é muito importante, porque é nela que as mentiras são desmascaradas, os segredos são desvelados etc. A sanção pragmática pode ou não ocorrer (FIORIN, 1999, p. 5).

Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A *tematização* diz respeito à capacidade de formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Isto é, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente. Pelo procedimento de *figurativização*, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial (BARROS, 1997).

Ambos os desdobramentos asseguram a concretização do sentido. Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado. Uma semântica deve ser, dentre outros aspectos, gerativa, estabelecendo modelos que apreendem os níveis de invariância crescente do sentido de tal forma que se perceba que diferentes elementos do nível de superfície podem significar a mesma coisa num nível mais profundo. Nos casos das ocorrências acima citadas, elas significam *poder fazer* (FIORIN, 1992, p.13).

De acordo com Barros (1997, p. 34-35), há quatro tipos de manipulação segundo dois critérios: o da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado.

O nível discursivo também é constituído por sintaxe e semântica. A sintaxe sob esse patamar explica as relações do sujeito da enunciação com discurso-enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário. Segundo Fiorin (2016), essa conexão ocorre em categorias de pessoa, tempo e espaço. Se a enunciação se define a partir de um *eu-aqui-agora*, ela instaura o discurso-enunciado, projetando para si os atores do discurso, bem como suas coordenadas espaço-temporais.

Utiliza-se, para constituir o discurso, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Nesse processo, o enunciador faz uso de dois mecanismos básicos: a

debreagem e a *embreagem*. Dessa forma, as marcas e projeção deixadas pelo enunciador condicionam os efeitos de sentido de subjetividade e de objetividade. De acordo com Fiorin (1996), a *debreagem enunciativa* confere efeito de proximidade usado para intensificar a subjetividade. Exemplos disto são os diálogos e os textos autobiográficos. Por outro lado, a *debreagem enunciva* é o afastamento que contribui para a objetividade do texto, evidenciada, em geral, em textos jornalísticos.

A partir da breve apresentação do método da semiótica discursiva, notamos que a teoria possibilita uma ampla pesquisa sobre variados objetos. Com a intenção de operacionalizar o conceito de estilo aos textos de JMV, pautamos a tese no nível discursivo, mapeando de que maneira os elementos enunciativos cooperam com os efeitos de identidade narrativa.

Como ponto de partida, apresentamos a noção de representação, relacionando-a à ideia de simulacro, na qual se pauta a semiótica discursiva.

2.3 REFLEXÕES SOBRE O SIMULACRO

E assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho desse jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido, não senhor. ¹⁴

A partir da epígrafe, refletimos sobre o que rege uma *história inventada* ou um *caso acontecido* senão o mundo sensível a nós representado. “Verdades” e “mentiras” são, assim, criadas no horizonte das aparências e, por elas, somos afetados. No intuito de encontrar os efeitos de sentido produzidos nos discursos de JMV, que podem delinear o estilo, antes, buscamos a correlação entre o conceito de simulacro e o de estilo.

A semiótica discursiva, à medida que se preocupa com o efeito de sentido, pode se relacionar à noção de mimese ao apontar para a recorrência do modo de representação no interior do enunciado, reconhecível pelo crer e o fazer crer (DISCINI, 2004). Desse modo, buscamos observar como o enunciatário, que é um “centro do discurso”, produz a significação dos enunciados.

¹⁴ ROSA, João Guimarães. *A hora e vez de Augusto Matraga*. In: Sagarana. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Universal, 1946, p. 308.

Pensamos no “comportamento” do enunciador, ou seja, sobre como o enunciador projeta-se e se deixa ver por meio de simulacros construídos nos discursos literários. Nesse sentido, mais do que um estudo linguístico, podemos ser atravessados por um modo de simulacro das “coisas do mundo” dentro da literatura.

Sem a pretensão de elaborar um vasto percurso historiográfico, nesta seção apresentamos alguns estudos filosóficos sobre a arte poética na Grécia, a fonte de onde emergiram as ideias de composição poética, sobretudo, a noção de mimese. Encontramos em Platão e em Aristóteles os primeiros movimentos dos quais vem o conceito de mimese:

Em Platão, seu uso sendo vinculado, de maneira mais estrita, a uma ideia de imitação orientada ao engano, à ilusão e à mentira. Já em Aristóteles, a palavra é entendida a partir da ideia de verossimilhança com a realidade, o que não pressupõe uma imitação literal desta, mas uma construção fictícia, inventiva (ROCHA, 2015, p. 18).

Pelo que observamos, os dois filósofos relacionam a mimese à noção de imitação. A diferença primeira entre eles baseia-se no fato de que, em Aristóteles, a imitação não é literal, ou seja, “exclui a interpretação em termos de cópia, de réplica do idêntico” (RICOEUR, 1994, p. 60). Em contrapartida, Platão relaciona a mimese mais estritamente à invenção e, segundo Rocha (2015), atribui a ela um caráter metafísico. Pautado em princípios racionais, censurava passagens ilusórias e moralmente condenáveis:

É inegável que a reflexão de Aristóteles sobre a mimese recebeu forte influência dos poetas trágicos, mas é sobretudo o diálogo e o confronto com as hipóteses platônicas sobre a mimese que marcam o posicionamento aristotélico. De um modo geral, Platão reprova a mimese (PINHEIRO, *in*. ARISTÓTELES, p. 14).

Por essa perspectiva, o ponto de partida dos estudos de Aristóteles sobre mimese leva em consideração o confronto com as ideias de Platão. Vemos, então, que Aristóteles redimensiona a noção de mimese, conferindo-lhe uma característica técnica, sem critério moralizante.

Em síntese, a concepção platônica de mimese está vinculada ao engano, à ilusão e à mentira. Já Aristóteles entende a mimese como uma construção inventiva e considera o objeto de representação como “mimese da ação” (RICOEUR, 2014, p.59), ligada à verossimilhança e a necessidade. No mesmo sentido, Pinheiro (2017

in. ARISTÓTELES, p.35) acrescenta que a representação “não se confunde com a experiência objetiva que temos das coisas e das ações, pois encontra a sua medida não apenas no objeto da representação, mas no efeito mimético produzido”.

Segundo Pinheiro (2017), na obra *A Poética*, Aristóteles apresenta uma análise substancialmente criteriosa dos elementos e da qualidade de uma boa poesia, especificamente, da composição da tragédia, visando, também, a uma proposta de sistematização das narrativas. Assim, considera que

quanto à mimese narrativa e em verso, é evidente que se devem compor os enredos como nas tragédias: dramaticamente e em torno de uma ação una, formando um todo e estendendo-se até seu termo, tendo começo, meio e fim. (...) (ARISTÓTELES, 2017, p.189).

Sobre esse caráter que engloba a mimese à narrativa, Ricoeur (1994, p.56) diz que o texto de Aristóteles “suscita, pouco a pouco, uma reorganização de todo o campo narrativo”. Vemos que, mesmo estabelecendo critérios de composição da tragédia, Aristóteles engloba outros modos de composição de enredos (mimese narrativa e em verso).

Said (2021 in. Auerbach p.11) dispõe “o quanto questões estilísticas são fundamentais para a forma de apreender e representar a realidade”. Além disso, comenta sobre as duas doutrinas que constituem a “representação europeia da realidade” – a clássica e a judaico-cristã. A primeira, por influência aristotélica, separa os estilos pelo caráter representado por quem age – o elevado (atribuído a feitos sublimes) e o baixo (atribuído a homens comuns). Por outro lado, na vertente judaico cristã, misturam-se os estilos (elevado e baixo).

Auerbach (2021, p.47) demonstra que a representação da realidade na literatura ocidental “é um mundo que, por um lado, é inteiramente real e comum, identificável espacial e temporalmente; por outro lado, esse mundo é sacudido em seus alicerces, modifica-se e renova-se perante os nossos olhos”. Nesse sentido, observamos duas formas de representação conflitantes que podem estar unidas ou separadas no espaço construído no discurso.

Ao relacionar esse entendimento aos pressupostos semióticos, observamos que esses efeitos de realidade e de fantasia são produtos de uma negociação de valores, cujos operadores (enunciador e enunciatário) participam. Nos enunciados de JMV, veremos de que maneira a representação das ações conferem efeitos de

sentidos de realidade e de imaginação e, por conseguinte, de que forma o conjunto das unidades corresponde à totalidade dos discursos de JMV.

Na seção seguinte, procuramos trazer um olhar semiótico à noção de simulacro até aqui discutida.

2.4 O SIMULACRO E O ESTILO

A semiótica discursiva interessa-se por uma dessas possibilidades elencadas por Aristóteles - a representação das coisas como dizem que são ou parecem. É matéria da teoria buscar “o parecer do sentido, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam” (BERTRAND, 2003, p.11). Assim, pelo termo efeito de sentido, temos acesso à “única realidade apreensível, mas que não pode ser apreendida de maneira imediata” (GREIMAS E COURTÉS, 2020, p.156).

Ao utilizar o termo representação, a semiótica discursiva dispõe que “de maneira mais ou menos explícita – a linguagem teria por função estar no lugar de outra coisa, de representar uma ‘realidade’ diferente”, construída a partir do referente que são “os objetos do mundo ‘real’, que as palavras das línguas naturais¹⁵ designa” (GREIMAS E COURTÉS, 2020, p. 413 - 419). Nesse ponto, relacionamos a noção de representação à ideia de simulacro assim como dispõe Discini (2004). Nesse sentido, simulacro corresponde à “representação”, à “imagem virtual” e ao “parecer do ser do sujeito”.

Analisando o conceito de representação aristotélica, que, de acordo com Pinheiro (2017) não se confunde com a experiência objetiva em interface com o interesse da semiótica discursiva, vemos que a correlação existente está fundamentada na “realidade” discursiva do enunciado.

É nesse *locus* que a teoria semiótica discursiva estabelece o diálogo com a representação aristotélica e, como ferramenta teórico-metodológica, a teoria propõe um percurso gerativo que captura os efeitos de sentido. Desse modo, não se tem

¹⁵ “Pela característica ‘natural’, presume-se que a língua se opõe às linguagens ‘artificiais’ na medida em que se caracteriza a ‘natureza humana’, embora transcendendo os indivíduos que a utilizam: ela apresenta-se como uma organização estrutural imanente, dominando os sujeitos falantes que são incapazes de mudá-la, ainda que esteja em seu poder construir e manipular as linguagens artificiais” (GREIMAS E COURTÉS, 2020, p. 288).

acesso à realidade propriamente dita, mas à impressão dela, produzida nas e pelas relações entre as instâncias do enunciado, o dito, e, da enunciação, o dizer.

A partir da virada fenomenológica, a enunciação está implicada e isso faz com que se ponham em cena os sentidos do corpo, ou seja, o sujeito vê, escuta, sente, cheira, percebe as coisas do mundo e as enuncia a partir do parecer de sentido.

É nessa perspectiva, de natureza teórica, que propomos aplicar a noção de representação aos discursos infantojuvenis de JMV. Assim, integrando o parecer de sentido, observando os modos de existência do corpo-actante, bem como o caráter estésico, advindo de uma prática de leitura infantojuvenil autobiográfica e fantasiosa. De natureza analítica, propomos observar de que maneira o enunciatário recepciona o estilo de José Mauro de Vasconcelos em um discurso passional, figurativizado pelo devaneio, em um simulacro de linguagem infantil.

Enfatizamos que “todo o parecer é imperfeito” (GREIMAS, 2002) e revela-se, portanto, uma inacessibilidade do real. A partir disso, podemos pensar também até que ponto o leitor (enunciatário), em um fazer judicativo, interpreta a narrativa do outro, concordando ou não com os valores impregnados no discurso.

Levando em consideração a adesão do enunciatário à “realidade” textual, refletimos como o ator da enunciação representa o mundo das coisas e negocia os valores axiológicos. Dessa maneira, de um lado, temos o simulacro e de outro o criador dele, como se fossem “faces da mesma moeda” - “a criação e o criador”, “o dito e o modo de dizer”, “o simulacro e o estilo”.

2.5 O ESTILO SEMIÓTICO

No estabelecimento do ator da enunciação a partir do seu modo próprio de enunciar, vemos que, de acordo com Bertrand (2003), o mundo criado no discurso e o simulacro do sujeito desenvolvem-se como uma linguagem figurativamente articulada em “propriedades sensíveis” inseparáveis de “propriedades discursivas”. A organização narrativa subjaz à percepção de cada figura do mundo natural: uma interação entre os sujeitos que percebem os objetos percebidos.

Os arranjos, portanto, entre as duas semióticas: a do *mundo natural* e a das *manifestações discursivas* das línguas naturais são formados perceptivelmente pelo uso a partir de um regime de veridicção – os jogos de verdade – que propõe uma

adesão por parte do leitor (BERTRAND, 2003, p.161). Sensorialmente, o ato de ver, por exemplo, já é um ato de linguagem, fornecendo-nos um *logos*, em estado imanente, como produto dessa interação.

As figuras, nessa experiência perceptiva, constituem uma dimensão figurativa de onde emana o simulacro das coisas do mundo natural, uma correspondência, assim, entre as figuras semânticas que orientam o leitor e as figuras do mundo.

Ao tratar do discurso literário, à luz dos estudos semióticos, notamos que a correlação entre o mundo discursivo e o mundo natural sustenta-se por meio de efeitos de verdade, ou seja, o fazer-crer, decorrentes das dimensões enunciativa e figurativa. Podemos pensar a literatura como um reservatório da “memória cultural”, de onde é possível fundar uma identidade a partir de um discurso que materializa ações e condutas.

Por outro lado, podemos assumir o discurso literário sob o “signo da reflexividade”, tomado como objeto e meio de conhecimento ao mesmo, isto é, uma “arte da narrativa” e uma “ciência da narrativa” (ZILBERBERG, 2011, p.27 – 28). Barthes (2013, p.17 e 18) aponta que “as forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, (...) mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua”. Várias implicações estão em jogo no fazer literário que assume múltiplas formas de manifestação.

Bakhtin (2013, p.7), por exemplo, em seus estudos comparativos, vinculados à literatura, introduziu a noção dos gêneros literários como memória cultural, representando uma “descanonização da teoria” e da história tradicional do romance. Para os estudos linguísticos, apresenta uma análise sobre os romances de Dostoiévski sobre os quais sistematizou o aspecto da polifonia a partir do enunciador dostoievskiano. De modo geral, ele descreveu as obras dostoievskianas como um recurso possível para se pensar nas múltiplas vozes e consciências, que não se misturam no discurso, nem comprometem a figura do autor.

Partimos da hipótese de que o contato com a “realidade” textual é uma maneira de refletir sobre a forma de linguagem e a enunciação. Essa complexa manifestação da linguagem é erigida por um pacto de crença sobre o que está em jogo, estabelecendo, assim, um contrato fiduciário do parecer verdadeiro ou falso do discurso em ato.

À luz dos estudos do estilo, o jogo persuasivo que se faz está vinculado ao *páthos*. Advindo da Retórica, o termo *páthos* funciona como a imagem do enunciatário a ser persuadido e com paixões a serem suscitadas.

Esse papel exercido pelo enunciatário atua como condição, em compatibilidade com a noção de percepção, para a construção de sentido, referindo-se “ao sujeito da enunciação no encontro com o mundo percebido” (DISCINI, 2015, p.16). Dessa forma, o *páthos* estabelece o sujeito do sofrer, do suportar, ou tolerar e do deixar-se convocar. Pensar nos afetos é levar em conta a percepção sensível, o encontro do sujeito que percebe o mundo e o mundo percebido pelo sujeito.

Ao se tratar do aspecto afetivo dos enunciados, produzido pela percepção sensível, apresentamos a noção de estesia desenvolvida por Greimas (1987). O termo é entendido como um processo de descontinuidade, fratura e suspensão do tempo, desenvolvido por uma quebra de expectativa, cujo impacto tonifica o sujeito. Uma espécie de exacerbação dos afetos no corpo do sujeito, que cria um efeito de excesso, do extremo ou daquilo que é para ele insuportável.

Essa característica sensível que envolve o sujeito da enunciação foi apresentada por Greimas (2002) que descreve o princípio da sensibilidade, tendo a estesia como uma experiência sensorial do sujeito, vinculada à imperfeição, que subjaz à constituição dos enunciados e à apreensão do corpo. Assim, a estesia é tecida pela linguagem como o mundo é representado em graus pela presença sensível afetada por um coeficiente de imperfeição.

Tratamos, por conseguinte, de observar as configurações das paixões, passando pelos percursos passionais do sujeito e chegando à enunciação passional, que é uma das características do texto literário. Pela noção de estilo, observamos os mecanismos presentes no projeto enunciativo que inaugura um modo de apresentar o ator da enunciação dentro de determinada prática comunicativa, a instauração de um ponto de vista no enunciado.

Atrelados aos mecanismos discursivos, os valores sociais e as relações intersubjetivas se ancoram e se regulam com um modelo teórico passional e contribui com o efeito de identidade resultante daquilo que está enunciado. Desse modo, um corpo posicionado no mundo, um “sujeito no mundo” atravessado pela “coisa do mundo” não pode ser considerado autossuficiente.

As discussões anteriores visam à continuidade do pensamento teórico para que se entenda o sensível em uma orientação analítica capaz de observar o objeto texto literário e suas nuances. Vemos que o desdobramento passional erigido pela semiótica por Greimas e Fontanille (1993) é posto em diálogo com a semiótica tensiva, de Zilberberg (2011), Tatit (2010) e Mancini (2021) para evidenciar os acentos tônicos que transformam o corpo do sujeito da enunciação.

A fim de aplicar a noção de estilo aos enunciados de JMV, entendemo-lo “como o modo próprio de dizer de uma enunciação, única, depreensível de uma totalidade enunciada” (DISCINI, 2004, p.16). Assim, do discurso enunciado, emerge o sujeito da enunciação na manifestação do sentido.

O estudo do estilo no Brasil, desenvolvido por Discini (2004, p.11-12), teve amparo na retórica aristotélica e nos estudos estilísticos do século XX. Dentre as contribuições da tradição retórica, a consideração do estilo diz respeito, entre outras, “às prescrições para a construção de um bom estilo”. Dessa maneira, “o efeito estilístico é visto enquanto afastamento daquilo que é ordinário e comum”.

Ainda sob o ponto de vista da retórica clássica, o estilo é entendido como *éthos* pela recorrência no modo de reconstruir a “realidade”. Nesse ponto, a noção de mimese aristotélica, entendida como representação, articula funções que compõem as artes poéticas:

Da arte poética¹⁶, dela mesma e de suas espécies, da função que cada espécie tem, do modo como devem compor os enredos – se a composição poética se destina à excelência – e ainda de quantas e de quais são suas partes, assim como de todas as outras questões que resultam do mesmo método; eis sobre o que falaremos, começando, como é natural, pelos princípios básicos (ARISTÓTELES, 2017, p.36-37).

Verificamos, primeiramente, em que medida os componentes sintáticos e semânticos constroem o sentido de cada enunciado e, por conseguinte, o sentido da totalidade dos enunciados.

Por intermédio das reflexões sobre a dimensão perceptiva, apresentamos a ideia do corpo que se estabelece pelos afetos vindos da relação entre o sujeito e o mundo. Essa discussão sobre o corpo tem sido trazida para o âmago das ciências

¹⁶ Sobre a construção da frase de Aristóteles, de acordo com Pinheiro (2017, ARISTÓTELES, p. 35), “tudo indica que ele parte de uma orientação geral, e nesse caso a mimese seria o elemento norteador, para logo, a seguir, tratar das espécies de artes miméticas, que ele enumera de modo certamente impreciso”.

humanas há cerca de vinte anos, cada uma das disciplinas com perspectivas diferentes. Cabe, desse modo, refletir sobre esse aspecto, visto que o corpo é afetado no mesmo momento em que o sentido nele emerge e a semiótica tem demandado esforço para colocar o sujeito no centro das análises, seja em uma perspectiva interacional, patêmica ou perceptiva.

Esses preceitos deixam entrever a constituição da pessoa dentro do discurso. Para os estudos da estilística discursiva de viés semiótico, o ator da enunciação é definido pela ideia de totalidade de seus discursos (GREIMAS; COURTÉS, 2020). Cada um deles carrega marcas da enunciação enunciada, funcionando como uma quase-presença da totalidade dos discursos.

Desse modo, em cada parte da totalidade dos discursos, ressalta-se a recorrência do modo de dizer do ator da enunciação que funda o estilo próprio (DISCINI, 2015), por meio de propriedades figurais elementares: autonomia esquemática, singularidade e identidade (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 2016).

Nesse sentido, o sujeito constrói o objeto com sua percepção e, ao fazê-lo, constrói-se como um corpo daquela percepção, com modulações tensivas. Assim, o sujeito oscila a partir do seu estado de alma e o estado das coisas, deixando reconhecível a ideia de totalidade que funda o estilo do corpo

Para o estudo do estilo, vimos, até o momento, a concepção de simulacro, a noção do *páthos* relacionada à percepção e veremos adiante os mecanismos enunciativos que engendram o discurso passional. Antes, a partir de Greimas (2020, p. 465), encontramos as noções de totalidade e partes da totalidade.

Considerada como integrante da articulação semântica geral da quantidade, a totalidade pode ser tratada seja como uma categoria que se articula, segundo V. Brøndal, nos dois termos contrários que são integral (*totus*) e o universal (*omnis*), seja como subarticulação do primeiro desses termos, que pode ser formulado como o termo complexo que permite apreender a totalidade sob dois aspectos ao mesmo tempo: como grandeza discreta, distinta de tudo aquilo que ela não é (*unus*) e como grandeza inteira, apreendida em sua indivisibilidade (*totus*) (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p.465).

Para Discini (2004), a totalidade e a unidade estão relacionadas ao estilo na medida em que o estilo é entendido como totalidade (enquanto unidade *discreta* – *unus*) e (enquanto totalidade integral – *totus*). Dessa maneira, o estilo leva em consideração o efeito de individualização, recorrente dentro de uma totalidade

discursiva. Por esse efeito, em relação a outro estilo, permite-se a construção do ator da enunciação.

Para dispor sobre cada construção das totalidades, pautamo-nos, também, nos estudos enunciativos que regem o projeto discurso que circunscreve o efeito de individualização dos estilos. Veremos na seção seguinte os mecanismos enunciativos que perpassam o estudo do estilo.

2.6 AS VIAS SENSÍVEIS DA ENUNCIAÇÃO

Buscamos apresentar, nesta seção, os fundamentos enunciativos que serão aplicados na análise para evidenciar o modo de dizer do ator da enunciação. Mediante a hipótese de pesquisa de que os discursos infantojuvenis de JMV são construídos por meio de simulacros (autobiografia e de devaneio), erigidos pelas categorias semânticas (*identidade vs. alteridade – realidade vs. fantasia*), apresentamos reflexões acerca do desenvolvimento da semiótica discursiva frente aos simulacros da enunciação. Ressaltamos, especificamente, o próprio conceito de enunciação a partir de Benveniste, os tipos de simulacros da enunciação: de breagens actanciais, espaciais e temporais e as posições enunciativas (BERTRAND, 2003; FIORIN, 2016) do discurso em ato.

Levando em consideração o percurso historiográfico da enunciação dentro da semiótica, ressaltamos a notoriedade dos estudos enunciativos. Émile Benveniste (1974) desenvolve um pensamento singular e amplo sobre a enunciação dentre outros campos de atuação, como discussões circunscritas aos estudos discursivos e pragmáticos (FLORES, 2013). Por esse entendimento, o sujeito falante é o centro das discussões e análises linguísticas nas décadas de 1970 – 1980 (BERTRAND, 2003).

Nessa proposta de estudo linguístico, o sujeito assume a prioridade dos estudos linguísticos, focalizando o sujeito falante e determinando a linguagem pela atividade enunciativa. Em *Problemas de linguística geral I*, por exemplo, o artigo *Da subjetividade na linguagem* (1958) apresenta uma reflexão sobre o caráter inato da linguagem, contrapondo a ideia de que essa propriedade funciona como instrumento, assegurando que a linguagem não é um instrumento de comunicação. Pelos estudos de Benveniste, entendemos que o emprego da pessoa no enunciado é materializado pelo *eu*, que sempre se dirige a alguém, no caso, um *tu*.

Dessa relação entre eu e tu temos, assim, a constituição da pessoa que é construída por meio de princípios regentes. Um deles é o da reciprocidade, porque ao mesmo tempo em que *eu* pode ser, em outra alocução, um *tu* e um *tu* pode ser *eu* em outro discurso. Outra implicação do eu é a pressuposição, pois tanto eu quanto *tu* estão numa situação de complementaridade e, ao mesmo tempo, são reversíveis.

A partir dessa consideração, a proposta benvenistiana direciona o entendimento sobre o conceito de subjetividade em correlação com a linguagem. “É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*, porque só a linguagem fundamenta na realidade, *sua* realidade que é a do ser, o conceito de “ego” (BENVENISTE, 1998, p. 286). Dessa citação, Flores (2013) extrai algumas reflexões importantes sobre os estudos da subjetividade. Primeiramente, ao dispor sobre a constituição do sujeito *na linguagem e pela linguagem*, pensa-se em um duplo aspecto da linguagem, com valor, respectivamente, constitutivo e mediador.

Outra implicação advinda do trecho *o homem se constitui como sujeito* coloca o homem na perspectiva linguística e não na antropológica, e isso corresponde à realidade discursiva do sujeito inscrito no texto. Greimas e Courtés (2020, p.488) definem o verbo sujeito como “um sujeito discursivo que (...) consegue manter (...) sua identidade ao longo do discurso”. Esse sujeito inscrito no enunciado é a materialização da enunciação pressuposta que só pode ser alcançada pelo enunciado. “O lugar da enunciação é reconhecido na medida, e somente na medida em que ela está logicamente pressuposta pela existência do enunciado (BERTRAND, 2003, p.82).

Pelo princípio da pressuposição, temos contato com o enunciado e, a partir dele, inferimos o sujeito da enunciação, que projeta no enunciado valores sociais e morais, determinando, assim, a sua identidade na totalidade do discurso. Para Fiorin (2016), a enunciação não pode ser objeto científico em sua imanência a não ser por meio do enunciado.

A partir da dimensão enunciativa, a semiótica discursiva concebe a enunciação como “instância linguística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado que dela contém traços e marcas” (Greimas e Courtés, 2020, p. 166). Nesse sentido, descreve esses traços e marcas como “figuras da enunciação manifestadas e operacionalizadas no interior do texto, aquelas que dizem respeito ao que se chama então enunciação enunciada” (BERTRAND, 2003, p. 83). A

preocupação, portanto, da semiótica é a explicação e descrição sobre o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz (BARROS, 1990).

Levando em consideração a enunciação como mediação, Bertrand (2003) explica a conversão das estruturas mais profundas para as estruturas mais superficiais pela mediação de um observador. Como proposição da análise literária do discurso de JMV, a figura que representa o ator da enunciação, em uma primeira instância, é o narrador, que, de acordo com Bertrand (2003), é um termo englobante de acordo com suas atribuições e seus pontos de vista. Aqui, expomos algumas considerações que dizem respeito às posições enunciativas e as noções dos papéis desempenhados pelo enunciador, a fim de embasar análises na perspectiva enunciativa que, de algum modo, projeta no enunciado um caminho de sentido, um caminho de leitura.

De acordo com Bertrand (2003, p. 111), o discurso literário é conduzido “sob a égide do narrador” que, dependendo de seu ponto de vista¹⁷, “procedimentos utilizados pelo enunciador para fazer variar o foco narrativo, isto é, para diversificar a leitura que o enunciatário fará da narrativa, no seu todo, ou de algumas de suas partes” (GREIMAS E COURTÉS, 2020, p.377), confere ao discurso os efeitos de sentido de subjetividade (aproximação) ou de objetividade (distanciamento). Assim, pautamo-nos nos estudos de Barros (2001) e Fiorin (2016) que distinguem duas instâncias de pessoa e reserva o termo narrador apenas para os casos de explicitação do sujeito que assume a palavra no discurso, e, nas narrativas em terceira pessoa, o termo observador.

Ao dispor que o fundamento da subjetividade está no exercício da língua, encontramos aqui um ponto de contato com os estudos do estilo, pois o *eu* refere-se a algo ou alguém singular, a um discurso individual materializado que não pode ser identificado fora do texto, ele é uma instância do discurso e está na realidade do discurso.

Refletir sobre o papel do leitor de José Mauro de Vasconcelos é necessário para se observar o jogo enunciativo que manipula o sentido do texto. No fazer interpretativo, “o texto constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores”

¹⁷No sentido metalinguístico da teoria, o termo *ponto de vista* “designa o conjunto de procedimentos utilizados pelo enunciador para selecionar os objetos de seu discurso e orientar sua interpretação” (BERTRAND, 2003, p.149). “A noção de *ponto de vista* se desdobra e dá origem a uma grande variedade de conceitos: ‘focalização’ (G. Genette), ‘perspectiva’ (A.J. Greimas, J. Courtés), ‘centro de orientação’ (J. Lintvelt), ‘observador’ (Fontanille)” (BERTRAND, 2003, p.112).

(FIORIN, 2016). Nesse sentido, a semiótica discursiva resgata os estudos de Benveniste (1995) para tratar a subjetividade, levando em consideração o sujeito da enunciação (enunciador/enunciatário) inscritos no texto.

Para a teoria, pensar nos sujeitos envolvidos no discurso em ato é um resgate das instâncias temporais e espaciais presentes no discurso (FIORIN, 2016). Sendo assim, há de se considerar o papel do enunciador e do enunciatário. Nessa perspectiva, as narrativas podem ser consideradas a materialidade dessa relação, estabelecida pelo princípio da pressuposição e a narratividade instituída é um mundo a ser descoberto por quem recebe o texto.

De que maneira a semiótica de Greimas deu conta de investigar a subjetividade pouco desenvolvida por Saussure? A quem ou a que a semiótica recorreu para postular sobre a enunciação? Refletimos sobre a base benvenistiana e seus desdobramentos, apresentando a contribuição que a semiótica discursiva dá ao aspecto subjetivo do estudo da linguagem.

Iniciemos com a proposição de Barros (1990), apontando que a semiótica procura descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*. Sobretudo, o que dizem os textos de JMV e de que recursos ele se vale para dizer o que diz, fazendo-nos pensar na noção do papel da semiótica e em quem está por trás do enunciado e quais são os mecanismos implicados nesse fazer discursivo. Pensando nisso, a semiótica tem uma frutífera contribuição nos estudos sobre a subjetividade e um repertório historiográfico sobre o estudo do sujeito.

Nessa perspectiva de estruturação da teoria no campo enunciativo, na proposta inicial de Greimas – *Semântica Estrutural* (1966), a enunciação não foi metodologicamente desenvolvida, mas percebe-se que o conceito já estava implicado ao se tratar dos modelos atuacionais. Somente na década de 1970, na efervescência dos estudos da enunciação por parte da linguística, a semiótica interessou-se pelo assunto que já vinha sendo pensado. É em Benveniste que a enunciação se desenvolveu e, a partir desse teórico, a semiótica discursiva buscou as bases do viés enunciativo. Deve-se a ele, portanto, “a noção de constituição do discurso pela enunciação e a atenção centrada sobre as marcas de que dela ele é portador” (CALAME, 1986, p. 10).

O *Dicionário de Semiótica* apresenta duas diferentes conceituações para a entrada do verbete *enunciação* e explica que a semiótica ater-se-á apenas a uma.

Tratando-se da segunda definição epistemológica, Greimas e Courtés (2020) definem que a enunciação é uma instância linguística que segue o princípio da pressuposição ao evidenciar as marcas e os traços dela no enunciado.

Nesse sentido, “as formas estruturais organizadoras do discurso-enunciado (...) vão ser então mobilizadas e transpostas para descrever essa recorrência da enunciação, que acompanha a totalidade do discurso” (BERTRAND, 2003, p.82). Assim, a semiótica preocupa-se com as manifestações da enunciação simuladas por meio da atividade do sujeito debruçado em suas funções. Desse modo, o sujeito “de carne e osso”, o sujeito empírico, o sujeito real não são acessíveis nessas operações.

Como instância de mediação, a enunciação organiza a passagem das estruturas elementares e semionarrativas virtuais às estruturas discursivas que as atualizam. Dessa forma, “a enunciação assegura a discursivização da língua, que permite a passagem da competência à performance” (FIORIN, 2016, p.31).

Essa transposição é possível por meio de um sujeito que enuncia. Para Benveniste (1988), a consciência do “eu” no discurso é contrastiva, pressupondo o outro com quem se fala, ou seja, a existência do *eu* presume o *tu*. De acordo com Calame (1986), há uma relação intersubjetiva, que só tem existência linguística, em que o *eu* traz marcas culturais e psicológicas que condicionam a sua existência na intervenção do *tu*. Em suma, retomando a metáfora saussuriana, essa relação entre *eu* e *tu* funciona como as duas faces de uma mesma folha de papel.

Dada essa questão fundamental da linguagem, a subjetividade é uma propriedade elementar e se manifesta no exercício da língua. Nesse sentido, é na linguagem e por ela que o homem se constitui como sujeito. O que se observa é que a relação entre o sujeito e, de forma geral, a linguagem é de interdependência. Para Calame (1986), o fenômeno chave que distingue as línguas naturais de qualquer sistema formal é a presença de um sujeito enunciador. Ao tratar do estatuto do sujeito, entende-se que as categorias de pessoa, tempo e espaço é a instância necessária para que a linguagem se transforme em discurso.

Ao lado da pessoa que enuncia há outros elementos linguísticos que se remetem às instâncias do discurso e podem ser classificadas em três categorias: o sistema dos tempos verbais; o sistema dos elementos demonstrativos da *deixis*, e o sistema dos pronomes estruturado pela oposição (CALAME, 1986). Isso pressupõe que a pessoa que enuncia está circunscrita em certo espaço e determinado tempo.

O projeto semiótico da enunciação, herdado, assim, de Benveniste, deu conta de lidar com um dos objetos das humanidades, desvinculando-se, em certo ponto, do movimento rígido estrutural que não dava conta do objeto psicologizante da linguagem – a subjetividade.

No Brasil, o caráter subjetivo foi sistematicamente desenvolvido por José Luiz Fiorin no livro *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo* (2016). Tal investimento de análise-síntese da teoria enunciativa a que Fiorin procedeu produz um efeito de valor de unidade ao postulado da enunciação, contemplando as particularidades e os desdobramentos teóricos e, ao mesmo tempo, a totalidade do fazer enunciativo.

Greimas e Courtés (2020) destacam que o enunciado, por oposição à enunciação, deve ser concebido como um estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas, enquanto a enunciação é vista como um processo de produção do enunciado. A arquitetura enunciativa leva em consideração mecanismos de debragens: uma enunciativa e outra enunciva. A primeira simula a enunciação no enunciado, ou seja, o *eu – aqui - agora*, produzindo um efeito de subjetividade; e a segunda afasta a enunciação do enunciado, não produzindo marcas de enunciação objetiva no enunciado. Dessa forma, fala-se de um *ele - lá – então*, produzindo um efeito de objetividade.

O outro mecanismo é o da embreagem em que há “um efeito de retorno à enunciação” produzido pela neutralização das categorias de pessoa, de tempo e de espaço. Dentro de cada mecanismo enunciativo, há modos de manifestações no tocante às executadas pelo sujeito enunciador, definindo o seu modo de presença no discursivo por meio da pessoa demarcada, pessoa multiplicada, transformada, subvertida, transbordada e desdobrada (FIORIN, 2016, p.41).

A outra forma manifestação enunciativa, que é a da temporalidade, é ordenada em relação ao momento da enunciação: a ordem de sucessividade e simultaneidade; duração e direção em um efeito de retrospecção ou de prospecção. Assim, para marcar a singularidade do tempo linguístico, consideramos que o eixo ordenador e gerador é o momento da enunciação, que ordena os estados e as transformações narrativas no texto.

Por esses dois modos de temporalidade, notamos a existência de dois sistemas temporais na língua, um relacionado ao momento da enunciação e outro que tem

como ordenamento os momentos de referência instalados no enunciado. No primeiro caso, tem-se o sistema enunciativo e, no outro, apresenta-se o sistema enuncivo, ambos apresentando os efeitos dessa ordenação.

Segundo Fiorin (2016), a organização dos tempos sistematizados pode ser realizada pelos desdobramentos da sintaxe discursiva no tempo dominado, marcado, sistematizado, tempo transformado, harmonizado, subvertido e desdobrado. Em relação à espacialização, a enunciação é construída à medida que se constrói o espaço, como dominado, demarcado, sistematizado, transformado, e desdobrado.

Para Greimas e Courtés (2020), a instauração das categorias de pessoa, tempo e espaço acontece por meio de um mecanismo de embreagem e debreagem. Esta última é a operação pela qual a enunciação “disjunge e projeta para fora de si, no ato da linguagem (discursivização) e com vistas à manifestação” (FIORIN, 2016, p. 37).

Nessa operação, está implicada uma relação orientada em que o sujeito constrói o mundo enquanto objeto e, ao mesmo tempo, constrói-se. Em outras palavras, o ato enunciativo representa a relação predicativa entre o eu e o que ele afirma de si por meio do ato de enunciar. Nas palavras de Benveniste (1995), o sujeito existe quando enuncia. A questão central nesse ponto é de uma enunciação individual, em que o sujeito é a primazia dos estudos enunciativos.

A outra operação enunciativa, a embreagem, por sua vez, é o efeito de retorno à instância da enunciação produzido pela neutralização das categorias de pessoa, tempo e espaço. Segundo Bertrand (2003, p. 92), a embreagem “marca o retorno ao enunciador das formas já debreadas, que servem de suporte à manifestação, e sem as quais a atividade de linguagem não é concebível”.

Para ambas as operações, observa-se que o sujeito da enunciação faz escolhas para projetar o discurso, visando aos efeitos de sentidos que quer produzir. Dessa maneira, partindo do pressuposto que todo o discurso procura persuadir, os efeitos de proximidade ou distanciamento da enunciação são os gerados pelas projeções na sintaxe discursiva (BARROS, 1990).

É importante destacar que, no jogo manipulador que se institui no fazer enunciativo, há uma distância entre a situação de enunciação manifestada no enunciado e a situação de comunicação. Assim, assume-se a ideia de que a enunciação é a “tela do parecer” e, a partir daí, tem-se a noção de simulacro adotado pela semiótica. Tem-se, por conseguinte, acesso parcial aos objetos projetados. O

sujeito age sobre o mundo natural e/ou cultural, apreende-o através dos sentidos e o enuncia.

Para Calame (1986, p.11), por exemplo, “o narrador instalado no discurso (...) não é a encarnação linguística do enunciador, nem o narratário a do enunciatário.” Esse distanciamento dá à enunciação certa independência em relação à situação de produção do discurso, constituindo, assim, o âmbito do projeto semiótico. Nesse ponto, Bertrand (2003) considera que há de se manter a descrição na realidade do objeto textual. Para ele, “o essencial é localizar e desvendar aquilo que, condicionando os percursos e as partilhas do sentido, comanda o exercício do discurso” (BERTRAND, 2003, p.85).

Partindo para outra visada enunciativa - o uso - e admitindo a enunciação como o conjunto do ato discursivo, alarga-se a perspectiva para uma ideia de enunciação globalizante, que, por meio do acúmulo de recorrências enunciativas, chega-se ao conceito de práxis, analisando as implicações pragmáticas do ato de linguagem.

Nesse sentido, Bertrand (2003) propõe uma concepção de enunciação que vincula a enunciação individual às comunidades enunciativas. Seria uma espécie de dupla dimensão enunciativa: a que faz parte do uso e a que se refere à efetivação singular do discurso. Para o autor, a práxis enunciativa dirige tanto o enunciador quanto o enunciatário no exercício de produção de sentido. É nessa perspectiva que, além da subjetividade, Benveniste (1995) problematiza questões referentes à temporalidade, à realidade e à fenomenologia, que também serão levadas em consideração pela semiótica discursiva. Tais contribuições benvenistianas não cessaram, pois a enunciação ganhou um atributo passional com as propostas de Zilberberg e Fontanille (1998), além da importante discussão de Coquet (1970) a respeito da corporeidade dada ao sujeito em relação a sua experiência transmitida pelo discurso enunciado.

Na seção seguinte, discorreremos sobre o ponto de vista da semiótica tensiva associando-a aos estudos da memória, desenvolvidos por (BARROS, 2011), que orienta a nossa análise a partir do domínio do sensível dentro do discurso memorialístico e fantasioso.

2.7 O ACONTECIMENTO E A MEMÓRIA

Em uma virada tensiva, segundo Zilberberg (2011), o ponto de vista do sujeito possibilita um esquema de junção - um estilo tensivo - ascendente, denominado como *implicativo*, ou seja, os acontecimentos são esperados e previsíveis; descendente, ou seja, *concessivo*, pois o sujeito é surpreendido por algum acontecimento na narrativa. É a partir dessa dinâmica de estilo implicativo e concessivo, que acontece a relação de dependência entre a expectativa e o desenvolvimento. Nesse ponto, o desdobramento tensivo da semiótica reconhece a concessão que pode ser concebida de forma abrupta ou gradual. Há uma espécie de passagem daquilo que se espera em um texto aquilo que é inesperado.

A teoria greimasiana herda da perspectiva saussuriana a rejeição de referentes externos, preocupando-se com os critérios de verdade, não do mundo objetivo, mas aquela construída pelos discursos e pactuada entre o enunciador e o enunciatário. Dessa maneira, a função discursiva é transposta pelo dizer verdadeiro em um que parece ser e pode ser bem conduzida se houver correspondência a expectativas construídas pelo enunciatário, a partir de isotopias de leituras e marcas cristalizadas culturalmente. Assim, o enunciador busca fazer com que um enunciatário entre em conjunção com os valores construídos no enunciado, atravessado por uma narratividade. o programa narrativo e o contraprograma são vetores em direções opostas que tensionam os valores, produzindo efeitos de aproximação ou afastamento entre o sujeito e o objeto.

Segundo Zilberberg (2011), o ponto de vista do sujeito possibilita um esquema de junção - um estilo tensivo - ascendente (programa >contraprograma) denominado como implicativo; descendente (contraprograma>programa) denominado concessivo. É a partir dessa dinâmica que os textos falam de um estilo concessivo, numa relação de dependência entre a expectativa e o desenvolvimento. Nesse ponto, o desdobramento tensivo da semiótica reconhece a concessão que, nessa perspectiva, pode ser concebida de forma abrupta ou gradual.

E, sendo gradiente, o contrato veridictório, à luz da tensiva, pode ser a medida para os distintos pareceres e seres. A manifestação, que é da ordem do enunciador, e a imanência, que é da ordem do enunciatário, compõem as dinâmicas do acontecimento.

EIXO DA MANIFESTAÇÃO

- (+) Parece muito (...) Parece pouco
 (-) Não parece nada (...) Quase parece

EIXO DA IMANÊNCIA

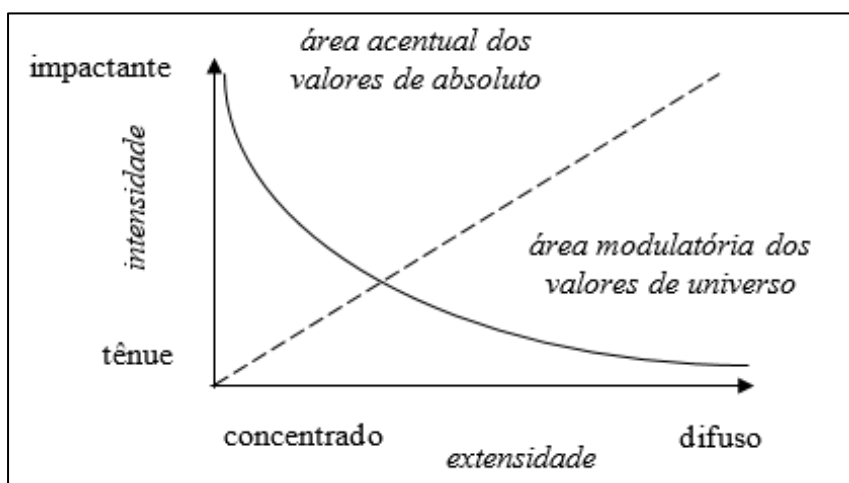
- (+) Até é (...) É exatamente
 (-) Quase é (...) não é de forma alguma

Fonte: (SOARES e MANCINI, 2023).

A sistematização anterior foi concebida a partir do arco tensivo e relacionando às modalidades veridictórias, negociadas a partir dos termos complexos pelos quais um ser/não-ser e/ou um parecer/não parecer são atribuídos ao discurso, conferindo efeitos de verdadeiro, falso, secreto ou mentiroso, isto é, confirmando ou negando as aparências.

A relação entre o fazer implicativo e o fazer concessivo pode ser graficamente observada por arco tensivo no qual o eixo da intensidade concentra os valores afetivos do sujeito e, no eixo da extensidade, aos estados das coisas. Pela figura a seguir, observamos a área tensiva.

Figura 3 – Áreas tensivas



Fonte: (ZILBERBERG, 2011, p. 57)

Pautamo-nos no modelo dessa lógica tensiva para analisar, em termos semióticos, a questão da autobiografia e da fantasia que recobre o discurso de JMV. Os estudos literários tratam esses dois conteúdos, cada um de modo muito específico, concebendo, por exemplo, a autobiografia como um gênero com suas especificações

bem delimitadas. O mesmo acontece com a narrativa de fantasia, que é vista por teóricos a partir de pontos de vista diferentes.

Como a preocupação da semiótica é com o parecer de sentido, no caso da tese, simulacro de autobiografia e simulacro de fantasia, a partir das modulações tensivas dentro de um projeto enunciativo, que funda um estilo, podemos encontrar uma recorrência, uma invariante que determina uma identidade, que carrega a essência de um estilo próprio de dizer. Por conseguinte, o enunciatário alcança as relações concessivas que se apresentam no discurso, admitindo coerções e um caminho de leitura - leitura autobiográfica ou não, por exemplo.

Dentro da semiótica, a noção de gênero não foi tão explorada, ou sistematizada, como pela retórica e teoria literária (PORTELA; SCHWARTZMANN, 2012). Na década de 1970, em *Maupassant*, Greimas abre a discussão sobre a noção de gênero. No *Dicionário de Semiótica*, o conceito de gênero assume um delineado socioletal, que reconhece postulados ideológicos, propriedades formais específicas, entre outros (GREIMAS; COURTÉS, 2020).

Em 1999, Fontanille também trouxe contribuições relevantes para o estudo semiótico dos gêneros, sistematizando-os e os hierarquizando. Mesmo em uma perspectiva contemporânea sobre o assunto, a semiótica tem uma instrumentalidade rica para se pensar o sentido dentro de objetos tão complexos e, mais ou menos, fixos. E é dentro desse cenário que se pode refletir sobre o que o texto diz e quais foram os empreendimentos usados na arquitetura dele.

Em se tratando de autobiografia, memória, literatura confessional, a escrita de si, entre outras terminologias, Barros (2006, 2011) traz um olhar semiótico sobre os gêneros autobiográficos. Tais considerações levam em conta a abordagem da semiótica tensiva ao tratar dos graus de afetividade do sujeito que enuncia. A autora aborda a problemática que circunscreve o gênero, apontando a dificuldade de delimitar o que é “real” e o ficcional nos discursos da memória. Ela acredita que o conceito de contrato de veridicção seja um encaminhamento possível, pela funcionalidade do estudo que possibilita o mapeamento das marcas que deixam entrever o verdadeiro ou o falso, o mentiroso ou secreto, em modulações tensivas.

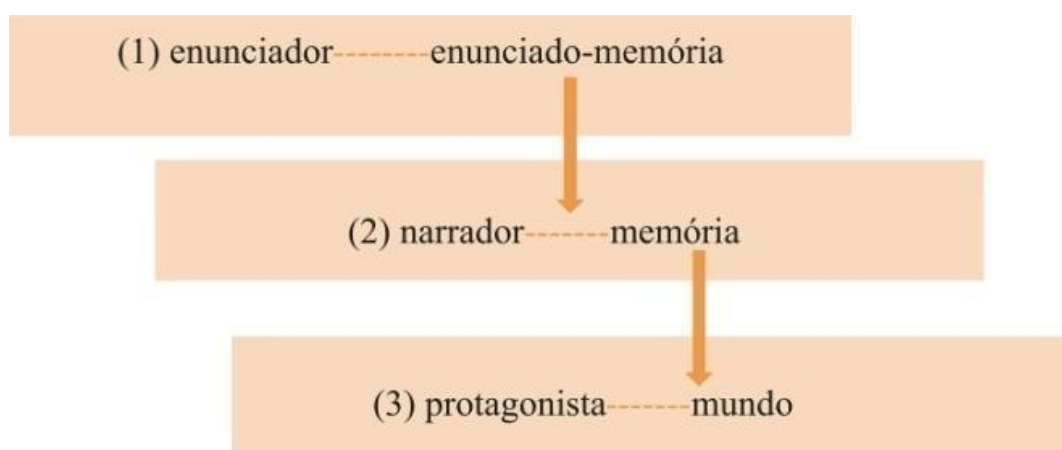
Sob o viés tensivo, as cifras tensivas do *mais* e do *menos*, que medem os afetos, controlam a constituição própria do devir (ZILBERBERG, 2011). O excesso de afetividade, do estado de alma do sujeito, tem-se a narrativa do excesso, uma

exacerbação de um acontecimento dentro da narrativa (TATIT, 2020), que ganha uma normalidade – uma atenuação, em um jogo de forças entre as extremidades intensidade (estado de alma do sujeito) e extensidade (estado das coisas).

A partir do entendimento de Barros (2011) sobre a memória, vemos que os estudos enunciativos (actancial, temporal e espacial) associados à concepção tensiva do acontecimento embasam o estudo do gênero autobiográfico à luz da semiótica discursiva. A construção dessa relação desenvolvida por Barros dá conta de delinear o estudo do estilo na medida em que tanto o estilo quanto a memória compartilham o mesmo interesse – o sujeito em relação às coisas representadas que entram no campo de presença de forma impactante ou atenuada.

Como um dos produtos do desenvolvimento analítico sobre a memória, Barros (2011) demonstra que a autobiografia em prosa literária pode ser entendida a partir de níveis do discurso autobiográfico, conforme vemos a seguir.

Figura 4 – Os níveis de análise do discurso autobiográfico



Fonte: (BARROS, 2011, p. 360)

Por essa perspectiva, vemos que, em cada instância actancial (enunciador – narrador – protagonista), há uma relação própria entre o sujeito “eu” e o seu objeto. De acordo com Barros (2011, p.359), “cada uma dessas instâncias é, portanto, produtora de percepções e avaliações de mundo, que podem convergir ou divergir, além de constituir-se também como um centro dêitico, que estabelece relações de espaço e de tempo”.

Assim, no primeiro nível, o ator do enunciado e o mundo estão unidos pela percepção do efeito de vida biografada. No segundo nível, o narrador e a memória narrada são criados a partir do efeito de distanciamento entre o que aconteceu e a ação de narrar. E, em último nível, o enunciador e o enunciado- memória projeta o conteúdo autobiográfico. Pela leitura feita de Barros (2011), sintetizamos os níveis a partir dos efeitos de sentido produzidos pelas instâncias actanciais e temporais, conforme vemos no quadro a seguir.

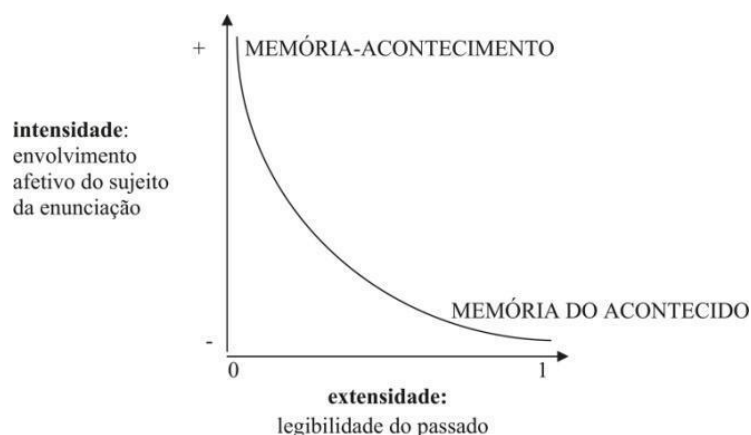
Quadro 1 – Efeitos de sentido dos níveis de autobiografia

Enunciador – simulacro de autobiografia
Narrador – simulacro de memória de alguém
Ator do enunciado – simulacro de vida biografada

Fonte: Adaptação do modelo de Barros (2011)

Além dessa contribuição, resgatamos as duas noções de memória a partir das concepções tensivas de acontecimento e exercício (ZILBERBERG, 2011). São elas a memória-acontecimento e a memória do acontecimento.

Figura 5 – O Acontecimento e o Exercício



Fonte: (BARROS, 2011, p. 362)

Pela demonstração do arco tensivo, podemos entender a diferença entre as naturezas do discurso da memória. No eixo da intensidade, a memória acontecimento

envolve sensivelmente o sujeito da enunciação e, no eixo da extensidade, a memória do acontecido segue o curso implicativo de legibilidade do passado. Dessa forma, temos no enunciado, da ordem do sensível e do inteligível, percursos implicativos afetados pelo ato de rememorar.

Além disso, a autora estabelece diferenças entre a natureza da memória a partir da composição figurativa da temporalidade. A memória do acontecido, que é da ordem do inteligível, é construída por uma figuratividade cronológica e determinada, enquanto a memória-acontecimento, de natureza sensível, é orientada pela ordem da lembrança à medida que vai sendo lembrada. O efeito de sentido que vem dos dois empregos da memória é de subjetividade e de objetividade.

Passemos agora para a dimensão semântica do discurso para entender os mecanismos figurativos que recobrem os conteúdos a serem discutidos na análise.

2.8 FIGURATIVIDADE COMO CAMINHO SENSÍVEL

Outro desdobramento do nível discursivo explorado neste trabalho tem base na semântica discursiva por meio de seus elementos. Nessa vertente, a construção de investigação constitui-se por intermédio dos procedimentos de *tematização* e *figurativação*, as pistas deixadas no texto, que se caracterizam por especificar o sentido e estabelecer os valores inseridos no discurso, por meio de isotopias temático-figurativos:

A tematização é um procedimento que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, dissemina-os, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figurativização. A tematização pode concentrar-se quer nos sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão (GREIMAS e COURTÉS, 2020, p. 454).

Segundo os pressupostos de Greimas e Courtés (2020), isotopia define-se “como a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam estas temáticas (ou abstratas) ou figurativas” (GREIMAS e Courtés, 2020, p. 246). Essa reprodução de figuras comparáveis retoma, implicitamente, e aglutina os percursos temáticos abstratos e, com isso, busca levar o enunciatário ao reconhecimento de imagens capazes de conduzi-lo ao efeito de sentido criado no e pelo texto. Além disso, orienta o ponto de vista do enunciador e torna homogênea a superfície do texto.

A figurativização do discurso atua de forma gradual por meio de graus variáveis da figuratividade: *a iconização e a abstração*. A primeira assegura a semelhança com as figuras do mundo sensível enquanto a segunda, um afastamento delas. Nesse sentido, vale destacar que o elemento figurativo precisa ser assumido por um tema, que confere sentido e valor às figuras.

Observa-se, portanto, que um tema dentro do enunciado pode se manifestar por elementos presentes na narrativa, que conduzem a uma hipótese de figurativização, isto é, por intermédio dos percursos narrativos em que se consolida o fio temático, legitimando o aspecto fático e um modo de verdade (DISCINI, 2004). Esse procedimento reforça a noção de constituição de sentido, que se dá com a combinação de temas e de figuras recorrentes, evidenciados a partir do modo pelo qual o discurso é produzido.

Levando em consideração a tematização e a figurativização, os esquemas narrativos abstratos podem revestir-se com temas e produzir, na esfera discursiva, aspectos não-figurativos ou também podem sair do plano da abstração, tornando-se concretizáveis por meio das figuras. Em outras palavras, o nível temático pode ou não ser recoberto pela figuratividade.

Fiorin (1992) aponta que a oposição dos temas não é absoluta e dispõe que se constitui por um “continuum”, numa espécie de gradação, que vai de tensividade branda à acentuada manifestação da concretude. “A figura é todo conteúdo de qualquer língua natural de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. (...) construído” (FIORIN, 1992, p.65).

A esse respeito, Bertrand (2003) levanta alguns questionamentos sobre a percepção, os objetos da linguagem e os canais sensoriais do corpo. “A percepção é entendida como lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação” (GREIMAS, 1966, p. 15). Tais aspectos emanam das figuras que evocam as relações que a semiótica tem com a fenomenologia, sobretudo com a abordagem de M. Merleau-Ponty sobre percepção. Desse modo, Bertrand (2003) segue o mesmo pensamento fenomenológico e utiliza o termo “tela do parecer” de Greimas para apresentar modos de crença.

Nessa perspectiva, leva-se em conta os estados de alma do sujeito que percebe as coisas do mundo. Para dispor sobre as percepções, Bertrand (2003) mostra que as percepções “parecem instalar-se no cerne da reflexão sobre a

figuratividade”, e que, segundo Greimas (2002), são “objetos que se erguem diante de nós sob forma de figuras do mundo” (GREIMAS, 2002, p. 77, *in*. BERTRAND, 2003, p. 237).

De acordo com Greimas (1975), é possível compreender que a experiência vivida pelo sujeito no discurso é um fato poético, que se desenvolve a partir de objetos poéticos capazes de figuratizar o sensível como um momento metafísico, transcendental e poético. O sujeito assume o estágio passional, considerando as integrações graduais dos níveis que comportam os afetos do corpo. Ela diz que as passagens se dão de *qualia* em *coisas*, de *coisas* em *situações*, de *situações* em *narrativas*, ou *casos* e de *narrativas* em formas de *afetos*:

os *qualia* derivam de processos de percepção físicos e fisiológicos e de e de memória. Já os estados afetivos têm relação com o que ocorre com o modo como o corpo é afetado e como as reações motrizes ou associações mentais são provocadas, na busca de respostas ou reações a situações (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 2016, p.54).

O processo de percepção leva em consideração os canais sensoriais do corpo e a memória constituída por um corpo impactado. Conhecendo os estímulos sensoriais proporcionados pelo contato com as coisas do mundo, o sujeito atribui valor a elas.

De acordo com Harkot-De-La-Taille (2016, p.43), duas propriedades entram em operação: a cognitiva e a afetiva. “A atribuição de valor pressupõe a apreensão de um gradiente ou de uma diferença, que é o significado distintivo de valor, e um grau de investimento afetivo sobre a distinção percebida”. Para Bertrand (2003), esses valores são figurativos e levam em consideração o discurso social e as relações intersubjetivas, que compõem o corpo-actante como foi exposto anteriormente.

A seguir, apresentaremos a noção de semiótica plástica que será um dos aportes teóricos da pesquisa.

2.9 SEMIÓTICA PLÁSTICA

Na década de 1960, a teoria semiótica discursiva consolidou-se como uma teoria do conteúdo linguístico, sobretudo, da narratividade numa perspectiva de teoria *standart* como foi apontado anteriormente. Em 1980, outros objetos como os textos

plásticos começaram a ser abordados sistematicamente por uma teoria ainda incipiente para tratar dessa questão numa perspectiva isomórfica.

Floch (2014), com a semiótica visual, traz à semiótica discursiva noções complementares para se tratar a forma do plano da expressão. Com o intuito de investigar o sentido de um texto, em sentido amplo, tem-se o recurso de um sistema semiótico, em que é biplanar, o simbólico que é monoplanar e o semissimbólico em que “a conformidade, não entre elementos isolados dos dois planos, mas entre categorias da expressão e do conteúdo” (FLOCH, 2014, *in*. CORRÊA, 2019).

Pietroforte (2019) demonstra um percurso analítico com o qual tanto o sistema visual quanto o sincrético podem ser investigados a partir de suas particularidades. Desse modo, considerando o caráter sincrético, temos três formas de análise do plano da expressão.

O primeiro diz respeito ao formante plástico topológico pelo qual podemos atribuir valores positivos ou negativos (central vs. marginal – superior vs. inferior – esquerda vs. direita – total vs. parcial). Do ponto de vista eidético, o modo de composição da ilustração leva em consideração o grafismo que corresponde ao estilo linear vs. planar. E, por fim, o formante cromático que é constituído pelas categorias de oposição (matizes, saturação, densidade, entre outros).

No capítulo seguinte, procedemos às análises das obras para evidenciar o efeito de identidade que constrói o estilo de JMV. Principiamos com a investigação dos formantes plásticos de três projetos de capas de cada obra a fim de observar como a editora *Melhoramentos*, ao longo dos anos, vem mantendo as obras de JMV no mercado editorial.

CAPÍTULO III

A MEMÓRIA

Ao visar à reflexão sobre o efeito de identidade discursiva que perpassa as obras de JMV, neste capítulo, propomos a análise da totalidade memorialística: *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) e *Doidão* (1963), isto é, as unidades que correspondem ao simulacro das três fases da vida do enunciador: infância, adolescência e a juventude.

Realizamos o desenvolvimento teórico-analítico das obras de José Mauro de Vasconcelos por meio das recorrências sensíveis que impactam o sujeito em gradientes mais ou menos tônicos, dentro do simulacro de autobiografia. Assim, ao final do capítulo, por meio da seção *Estilo: a identidade discursiva autobiográfica*, apresentamos os resultados analíticos evidenciados pela hipótese do corpo do ator da enunciação afetado em grau máximo de sensibilidade, entrando, assim, em um momento estésico, como propunha Greimas (2002).

Para introduzir o discurso literário, numa tela do parecer memorialístico, apresentamos as obras, publicadas pela editora *Melhoramentos*, que compõem a trilogia memorialística e buscamos o efeito de identidade e de continuidade produzido nos enunciados.

O romance *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), narrado em primeira pessoa, conta a história do ator do enunciado - Zezé, e simula o período de sua infância com seis anos de idade. A narrativa é ambientada em Bangu - Rio de Janeiro, e representa as características do lugar, com citações de nomes das ruas e as condições simples do lugar. Em um simulacro de linguagem infantil, o enunciador descreve a pobreza em que vive e retrata a violência e os maus tratos sofridos. Como forma de fuga da realidade cruel e pela falta de ternura da família, o enunciador, por meio do efeito de imaginação, cria um universo fantasioso a partir de brincadeiras de “faz de conta” e conversa com o pé de laranja lima.

Vamos Aquecer o Sol (1974), também narrado em primeira pessoa, apresenta a figura de Zezé, como um simulacro da adolescência. Como efeito de continuidade da história, o enunciado traz lembranças de acontecimentos vividos no Rio de Janeiro

quando era criança. Com uma nova família, Zezé é cuidado pelos padrinhos e mora em Natal - Rio Grande do Norte. Percebemos a permanência do devaneio como uma tentativa de fuga do sujeito diante dos dilemas da falta de afeto parental. Na representação do devaneio, o ator do enunciado conversa com o sapo.

Doidão (1963), com narração em primeira pessoa, conta o cotidiano de Zé em Natal - Rio Grande do Norte. Percebemos a representação do início da juventude do enunciatário a partir de figuras que representam, entre outras, a escolha da profissão e o início da vida amorosa. Além disso, notamos a permanência das relações conflitantes com o pai adotivo e a insatisfação do sujeito diante das circunstâncias impostas a ele. Aos dezenove anos, Zé abandona os estudos de Medicina e vive um dilema entre seus ímpetos aventureiros e a estabilidade profissional que esperam dele. Nesse enunciado, não observamos a temática do devaneio, mas notamos a busca por ternura e atenção.

Em um simulacro de linguagem simples, a percepção do mundo das coisas é apresentada de forma estésica. Em tom crítico sobre a infância, adolescência e juventude, o ator da enunciação (re)constitui o passado, estabelecendo valores axiológicos nos enunciados em uma arquitetura enunciativa e figurativa que funda um estilo próprio de representação do passado.

Nesse sentido, pretendemos analisar as figuras que compõem a totalidade dos discursos, considerando o modo de dizer do sujeito e respondendo à questão: como o enunciatário percebe o efeito de identidade entre o enunciatário, o narrador e o ator do enunciado?

No cotejo das unidades textuais da memória, estabelecemos a operacionalização dos trechos que representam o devaneio do sujeito a fim de estabelecer a tipologia do discurso memorialístico de JMV.

3.10 MEU PÉ DE LARANJA LIMA (1968)

Como ponto de partida da análise, organizamos a descrição do objeto *O Meu Pé Laranja Lima*, recorrendo aos componentes que criam o efeito de identidade e de devaneio. Pautamo-nos no entendimento de que a instância da enunciação é sempre pressuposta (BARROS, 2002), em que os sujeitos da enunciação fazem a conversão das estruturas narrativas e enunciativas em discurso.

Assim, a partir de debreagens de primeiro e segundo graus, observamos um efeito de identidade - debreagem enunciativa - em que a figura de Zezé está presente como narrador e ator do enunciado (narrador-personagem). No enunciado, observamos o simulacro do mundo das coisas em uma lembrança dos acontecimentos vivenciados durante a infância, rememorando os fatos vividos, suas emoções e suas fantasias.

Mesmo diante das figuras disfóricas da escassez e da falta de recursos financeiros, a figura do menino é construída por meio de passagens que representam o caráter imaginativo dele com representações do devaneio infantil. Além disso, algumas memórias retratadas dizem respeito ao comportamento agitado, figurativizado pelas traquinagens, as quais são as causas de ele ser violentado física e psicologicamente pelos membros da família.

Pelos maus tratos, verificamos os valores intersubjetivos, os quais refletem a sociedade da época na qual o castigo e a violência eram considerados uma forma de correção. Na esteira do nível narrativo, a violência, portanto, pode ser considerada o antissujeito que reconfigura o estado do sujeito que busca o objeto-valor - a ternura.

Pelas brincadeiras de “faz de conta” e conversas com a árvore, Zezé assume o papel de sujeito do fazer, pois ele é responsável pela mudança de seu estado e, no contexto de falta de afeto, cria um mundo imaginário, no qual ele entra em conjunção com o objeto-valor. Além do simulacro do devaneio, delineamos o modo como o simulacro da realidade afeta o sujeito e constrói a enunciação do padecer.

Antes da investigação da narrativa principal, abordamos, na seção seguinte, uma análise dos sistemas semióticos verbais e visuais que organizam as três capas da obra memorialística, estabelecendo uma possível relação entre o plano da expressão (PE) e o plano do conteúdo (PC), por meio de uma correlação semissimbólica. Amparada nessa relação, a proposta analítica das capas propõe o exame do efeito de identidade entre o ator da enunciação e o ator do enunciado e os modos de permanência da obra no mercado editorial. Para esse fim, consideramos o enunciado-capas como uma totalidade de sentido que inscreve um enunciatário previsto e que, dessa forma, é um recurso de manipulação já que a capa é o primeiro contato com a obra.

3.1.1 SINCRETISMO E SENTIDO NAS CAPAS DE *O MEU PÉ DE LARANJA LIMA*

A editora *Melhoramentos* produziu diversas capas no decorrer das edições *O Meu Pé de Laranja Lima*. Dentre elas, apresentamos três, em ordem cronológica, para observar a forma como a obra inaugurou a trilogia memorialística e como ela se mantém no mercado editorial. Escolhemos os recortes das três capas de cada romance, levando em consideração a primeira, a última edição e uma das intermediárias.

A fim de tratar o texto como um todo de sentido, em sua natureza sincrética, tomamos o primeiro livro da composição memorialística de JMV. Propomos, assim, a segmentação da totalidade, a fim de observar a articulação entre o sistema semiótico plástico e o sistema semiótico verbal. Além disso, buscamos mostrar os procedimentos de manipulação (fazer-crer) que mobilizam efeitos de sentido de identidade e de devaneio ao discurso, regulados pela relação contratual fiduciária entre os sujeitos da enunciação. Na sequência, analisamos os projetos gráficos que apresentam a ideia de manutenção da representação do devaneio infantil e a pertinência das figuras que evocam o sensível a partir de diferentes planos de expressão. Começamos pelo projeto gráfico da edição de 1968, aplicando a metodologia da semiótica plástica.

Figura 6– Capa de *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968)



Fonte: (VASCONCELOS, 1968)

Na capa de 1968 (fig.6), percebemos a relação entre o valor afetivo do enunciado sincrético e a forma como ele foi construído. Dessa relação entre o sincretismo e o sensível, o jogo persuasivo orienta a percepção pela escolha dos elementos visuais e verbais.

Do ponto de vista tensivo do espaço, o discurso expressivo é construído pela mistura de elementos visuais sobrepostos: no fundo azul (superior) e verde (inferior), o formato da vegetação é construído pelo contato entre as cores; sobre esse plano, a capa apresenta o grafismo, com traços pretos em direções verticais e horizontais, vazados na parte inferior da figura do ator do enunciado e colorido na parte superior. A complexidade do enunciado visual, gerada pelo efeito de camadas visuais, reúne a mistura de grafismo e cores no mesmo espaço, com as quais o valor tônico ao projeto gráfico é atribuído. Sobreposto a essas camadas, o primeiro plano reúne os caracteres tipográficos (letras) sem um padrão de tamanho definido.

Em perspectiva topológica, o sistema semiótico verbal corresponde ao nome do autor JMV, disposto com tamanho padronizado de letras, em posição longitudinal da parte superior. O título *O Meu Pé de Laranja Lima*, em tamanho maior, encontra-se na extensão da parte inferior; destacado pela mistura de categoria tipográfica *caixa alta* (O MEU PÉ/ LARANJA LIMA) e *caixa baixa* (de) e pela posição parcialmente *horizontal* (de LARANJA LIMA) e *vertical* (O MEU PÉ). No plano da expressão, notamos que essa apresentação vertical das letras converge com a apresentação verticalizada da árvore.

Além disso, o título recebe notoriedade pela proporção de tamanho e pela cor branca, contrastando com o fundo colorido, enquanto o nome do autor, também em cor branca, destaca-se pela ocupação superior horizontal. O nome da editora *Melhoramentos* no canto inferior esquerdo está em preto em tamanho menor que as outras informações. A cor branca no nome do autor e no título cria um efeito de identidade entre o autor e o título, em oposição à cor preta apresentada no nome da editora.

Dessas relações, a valorização positiva do espaço é entendida de forma subjetiva e proporciona, no plano do conteúdo, os efeitos de contraste, destaque e identidade, evidenciados pela *categoria branco vs. preto, caixa alta vs. caixa baixa, superior vs. inferior*. Por essas características, o efeito de *identidade vs. alteridade* relaciona-se, semanticamente, ao *autor e à editora*, respectivamente.

Ainda sobre a totalidade do espaço, investigamos a condição topológica das figuras do enunciado e qualificamos positivamente o espaço superior e central do enunciado pela quantidade de figuras concentradas no topo e no centro. Desse modo, temos a relação entre as categorias *superior vs. inferior* e *central vs. marginal*.

Pela categoria *superior vs. inferior*, observamos os valores semióticos *concentrado vs. difuso*, já que, na parte superior (eufórico), há a concentração das figuras (trem, morcego, passarinho) em oposição à parte inferior (disfórico).

Para tornar a análise mais visual, na figura 7, evidenciamos os espaços comentados anteriormente por meio de uma linha imaginária em vermelho, que divide a capa em duas partes: superior e inferior; e circulamos as figuras representadas em vermelho. Assim, temos:

Figura 7 - Categoria Topológica das figuras



Fonte: (VASCONCELOS, 1968) - Análise de nossa autoria

Na fig. 7, sobrepõe-se o ator do enunciado, figurativizado como uma criança, que ocupa a centralidade do espaço. Pela posição da cabeça, inclinação do corpo e disposição das mãos, verificamos o simulacro de devaneio do ator do enunciado. A

árvore atrás do menino faz parte do jogo persuasivo e, de alguma forma, eles recebem notoriedade por ocuparem o mesmo espaço central. Pelo modo de composição dessas figuras (árvore e menino), é possível observar a categoria semântica natureza (*vegetal*) vs. cultura (*humano*).

Além da concentração das figuras (trem, morcego, passarinho) na parte superior (eufórica), vemos também que a categoria *esquerda vs. direita* pode se relacionar aos valores *euforia vs. disforia* na medida em que são analisados em conjunto com a segmentação cromática. A valorização topológica é reforçada, ainda, por dois outros formantes plásticos de ordem cromática: *luz* (eufórico) vs. *sombra* (disfórico) e pelas cores presentes nas figuras. O trem, na esquerda, é representado, disforicamente, pela cor roxa no interior da figura e o sombreado. O morcego está disposto no centro superior, em tom rosa e sombreado. O passarinho, localizado à direita, tem a tonalidade azul e recebe um contorno de cor branca, que evoca luz, com pouco sombreado, simulando a figura de uma nuvem. Pela categoria *esquerda vs. direita*, pela simbologia das cores construída socialmente e pela categoria *luz vs. sombra*, notamos a *foria* construída no enunciado que pode evocar valores diferentes às figuras: disfórico ao trem, valor complexo ao morcego, por assumir um lugar de passagem, de transformação e, ao passarinho, valor eufórico.

Em perspectiva eidética, vemos que a capa apresenta característica expressionista¹⁸. Em um padrão de orientação geométrica estabelece-se a categoria de expressão *retilínea vs. circular* (pressuposto) e orienta-se a categoria de conteúdo *liberdade vs. opressão*. Ou seja, em nível de semântica fundamental, o termo *retilíneo* (PE) determina o termo *liberdade* no tocante à composição artística.

Pelo tipo de traço, com linhas verticais e horizontais finas e grossas, a ilustração gera um efeito de aceleração e de desaceleração ao enunciado pela categoria *rápido vs. lento* e simula o momento do processo de criação e orienta o enunciatário à arte enquanto ação e desenvolvimento mimético. Essa técnica de ilustração sugere um processo de criação do sujeito e é possível, de forma mais ampla, refletir sobre a construção da obra de JMV, considerando a capa analisada (primeira edição - 1968) como a primeira ilustração do livro, num efeito de protótipo.

¹⁸ O carácter expressionista mencionado apresenta a ideia de algumas características do “Expressionismo”, movimento artístico e cultural de vanguarda surgido na Alemanha no início do século XX.

O estilo linear é definido por um conjunto de categorias de expressão próprias: linhas, contorno fechado, a disposição das figuras é formada por planos, a totalidade da imagem é formada pela categoria da multiplicidade e sua clareza é absoluta. Por essas particularidades do estilo linear, o efeito tátil é produzido e promove um afastamento entre a enunciação e o enunciado (PIETROFORTE, 2019).

Seguindo o percurso analítico, a segmentação cromática reforça o efeito afetivo do devaneio. As cores que compõem a capa são: azul, verde, roxo, amarelo, rosa, branco e preto. Em relação à sua categoria, elas pertencem a matizes primários (amarelo, azul) e secundários (roxo, rosa e verde) e o branco e preto são acromáticos.

Comparando as cores azul, verde e amarelo, percebemos a diferença de saturação entre elas. As primeiras possuem menos saturação enquanto o amarelo, mais. Dessa forma, mais saturação (proximidade), menos saturação (distanciamento). Notamos que essa oposição de saturação cria a ilusão do ator do enunciado e as folhas amarelas estarem em outro plano em relação ao fundo. O amarelo, então, é recebido de forma afetiva. Podemos observar ainda outra relação do amarelo a partir da categoria plástica *cromático vs. acromático*, conforme a figura a seguir.

Figura 8 - Cromatismo do ator do enunciado



Fonte: Análise de nossa autoria (VASCONCELOS, 1968)

A cor amarela saturada presente na parte superior preenche os cabelos e a camiseta do menino e possui um valor eufórico em contraste com a falta de cor (disfórico) na parte inferior. Essa composição implica a oposição semântica *excesso vs. falta*, De acordo com Dondis (2020), a partir de uma convenção cultural, o amarelo refere-se à luz e ao calor e proporciona felicidade e esperança. Levando em

consideração os formantes plásticos topológicos e eidéticos que indicam um possível efeito sensível de ordem do devaneio infantil, a relação entre os termos da categoria cromática pode ser descrito como: *amarelo* (PE) / *devaneio* (PC) e *incolor* (PE) / *realidade* (PC).

O plano de fundo é composto por azul e verde e se relacionam a partir do espaço que ocupam azul (superior) e verde (inferior) e pelos grupos de matizes a que pertencem - azul (primário) e verde (secundário). Além disso, o *azul* (PE) representa o céu (PC) e *verde* (PE) refere-se à vegetação (PC). A partir dessas relações semânticas, temos a relação entre o devaneio (azul) e a realidade (verde). “As categorias cromáticas, ao expressar combinações de cores, dadas por meio de oposições cromáticas propiciam movimento e ritmo da cor dentro do enunciado plástico” (SILVA, 2008, p.296). Então, por essa combinação de cores, evidenciamos, também, a transformação de uma cor primária (azul) para uma secundária (verde).

As cores presentes nas figuras do trem (roxo), do morcego (rosa) e do passarinho (azul) relacionam-se entre si, podendo evocar o conteúdo de *aproximação vs. repulsão*. O azul saturado enquadra-se entre as cores primárias, produz efeito de proximidade e, relacionado à figura de um passarinho, reforça o valor eufórico dele.

Além disso, pode estar, também, ligado ao conteúdo do devaneio por estar na parte superior direita dentro de uma nuvem. O roxo que preenche o trem (esquerda superior) é uma cor secundária e, convencionalmente, pode simbolizar mistério. A forma de composição do trem com mais sombra e profundidade e pelo distanciamento da figura do menino pode configurar-se com um valor disfórico. O rosa também pertence aos matizes secundários e por preencher a figura de um morcego pode atribuir um valor disfórico.

Por meio da análise dos formantes plásticos e figurativos tomados em conjunto, podemos extrair a oposição *devaneio vs. realidade* a partir do modo de composição topológica *superior vs. inferior* e *central vs. marginal*, entendidos como *concentração vs. difusão* em uma relação semissimbólica.

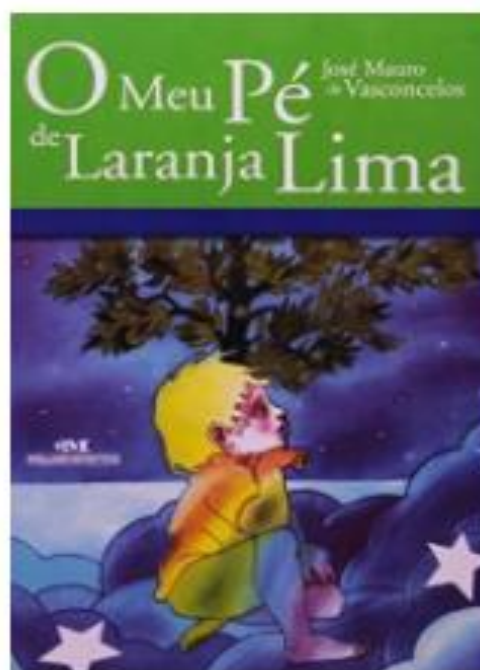
PE	Topológica <i>superior vs. inferior</i> <i>central vs. marginal</i> Tensiva <i>concentração vs. difusão</i>
PC	Efeitos <i>devaneio vs. realidade</i>

Fonte: Autoria nossa

Observamos o efeito de subjetividade também pela correspondência entre o verbal e o visual. Podemos relacionar o uso do pronome possessivo (meu) e a referência à árvore (pé de laranja lima) à figura do ator do enunciado e à árvore que estão no plano visual. Nessa relação, o texto verbal funciona como ancoragem em que as palavras explicam a imagem.

Na sequência, analisamos o projeto editorial da capa de *O Meu Pé de Laranja Lima* produzida em 2009.

Figura 9 – Capa de *O Meu Pé de Laranja Lima* (2009)



Fonte: (VASCONCELOS, 2009)

Em comparação com a capa de 1968 (fig.6), o projeto gráfico de 2009 (fig. 9) apresenta outra proposta de ilustração, com a supressão de algumas figuras do devaneio. Os valores atribuídos ao espaço se manifestam de forma diferente nesse

enunciado. Pela categoria topológica, o espaço é delimitado com uma faixa azul saturada e divide o enunciado em termos *superior vs. inferior*.

O conteúdo presente em cada parte da totalidade diz respeito ao verbal e ao visual, respectivamente. A partir dos pressupostos de Floch (1994) sobre valorização positiva e negativa do espaço, observamos que, na capa, há uma valorização positiva do espaço inferior por ser maior, o que sugere a valorização positiva do sistema visual. Por essa relação, temos a categoria semântica de *aproximação vs. distanciamento*. Assim, em um jogo persuasivo, o efeito de sentido de subjetividade produzido aproxima o enunciatário infantojuvenil ao sistema visual.

Pela figura 10, observamos a divisão da totalidade do enunciado sincrético pela vermelha delimitando a categoria topológica *superior* (disfórico) *vs. inferior* (eufórico) e o círculo que mostra a centralidade ocupada pelo protagonista.

Figura 10 – Categoria Topológica da capa de 2009



Fonte: (VASCONCELOS, 2009) - Análise de nossa autoria

Ainda sobre o aspecto topológico do sistema visual, a categoria *central vs. marginal* relaciona-se à categoria semântica *subjetividade vs. objetividade* e, em

acepção tensiva, pode ser entendida pela categoria *concentrado vs. difuso*. O sistema visual concentra o ator do enunciado e a árvore no mesmo espaço central, enquanto as margens apresentam figuras espaçadas. As duas figuras concentradas orientam o olhar do enunciatário, proporcionando o efeito de subjetividade.

Em relação ao sistema verbal, os caracteres tipográficos do título são representados com padrões de tamanhos diferentes *caixa alta vs. caixa baixa* e, além disso, as palavras (O - Pé - Lima) são maiores que as demais. Por outro lado, o nome do autor está representado em proporção de tamanho menor que o título sem misturas de tamanho, exceto a primeira letra. Dessa maneira, podemos relacionar essa expressão que apresenta a coexistência de duas formas de letras aos termos *mistura vs. triagem*. A mistura de tamanhos de caracteres gera o efeito de subjetividade no título. Já o efeito de identidade é gerado pela cor representada no sistema verbal, inclusive no nome da editora *Melhoramentos* de tamanho menor na parte inferior esquerda.

Em perspectiva eidética, o projeto gráfico apresenta a ilustração de Rui de Oliveira com características diferentes da capa de 1968. O sistema visual representa um estilo linear com contornos definidos que formam as nuvens e as formas arredondadas da figura central.

Em oposição a elas, encontramos a linha do horizonte e as linhas que formam as estrelas, estabelecendo uma oposição plástica *circular vs. retilíneo*. Pela concentração de formas circulares, temos, do ponto de vista tensivo, a categoria *concentrado vs. difuso* correspondendo à categoria formal *circular vs. retilíneo*, respectivamente.

Em relação ao percurso figurativo, na centralidade da capa, destaca-se a figura do pé de laranja lima e a do ator do enunciado, olhando para cima e sentado nas nuvens e ao lado de estrelas em um céu estrelado. As figuras recobrem a temática do devaneio infantil, que, juntos, conduzem o enunciatário a uma leitura sensível.

Pelo entendimento cromático, a força expressiva das cores vem do processo de saturação. Nessa perspectiva, relacionando as cores verde e azul que ganham notoriedade no projeto gráfico, o verde na parte superior recebe um tratamento de saturação intenso enquanto o azul, na parte inferior, possui gradientes de tonalidades de azul. O efeito que é dado a essas nuances de azul (mistura) proporciona leveza diferentemente do verde. Dessas relações, podemos evidenciar que o azul tem valor

eufórico enquanto o verde, disfórico. O azul que ocupa partes da ilustração sensível (eufórica) representa o céu e é tomado pelo efeito de subjetividade. Já o verde permeia o espaço objetivo do sistema verbal. Logo, temos a categoria semântica *subjetividade vs. objetividade*.

A seguir, observamos o projeto gráfico da capa de *O Meu Pé de Laranja Lima* produzida em 2019.

Figura 11 – Capa de *O Meu Pé de Laranja Lima* (2019)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

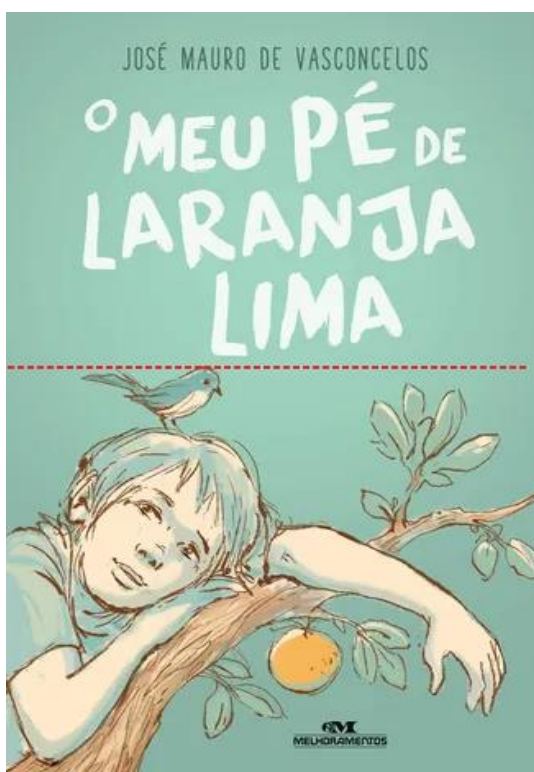
Na capa de 2019 (fig. 11), pelo critério topológico, estabelecemos duas partes que compõem a totalidade do projeto gráfico *superior e inferior*. O eixo superior corresponde ao sistema verbal e o inferior ao visual. Definimos igualmente esses dois espaços com valorização positiva, nesse sentido, a proposta da capa cria um efeito de subjetividade tanto para o sistema verbal quanto para o visual.

Levando em consideração o modo de composição dos caracteres tipográficos, observamos que o título, em branco, está centralizado com proporção de tamanhos de letras diferentes (MEU PÉ LARANJA LIMA) maior e (o - artigo / de - preposição) menor.

Por essa configuração, entendemos o efeito de subjetividade produzido pelo valor eufórico das letras em tamanho maior. O nome do autor ocupa a posição superior central, em tamanho menor que o título, sem mistura de tamanho de letra. Relacionando o título ao nome do autor, temos a categoria semântica de *subjetividade* vs. *objetividade*, respectivamente. O efeito de subjetividade também pode ser notado pelas cores *branco* vs. *preto*. O nome da editora ocupa a extremidade inferior e é representado pela cor preta em tamanho menor que os outros elementos verbais.

A figura a seguir foi segmentada por uma linha traçada em vermelho para que pudéssemos entender o fazer persuasivo da editora Melhoramentos.

Figura 12 – Categoria Topológica Superior e Inferior



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Em perspectiva e eidética, notamos que a ilustração se apresenta organizada mediante uma estética expressionista com linhas contíguas em várias direções. Por esse caráter, estabelecemos a categoria *retilíneo* vs. *circular* (pressuposto) em relação com a categoria semântica *liberdade* vs. *opressão*. Pelas linhas finas e grossas, do ponto de vista tensivo, é criado o efeito rítmico pela categoria *rápido* vs. *lento*.

O devaneio infantil é recoberto por três figuras: o pé de laranja lima; o passarinho, que na obra é tratado como a imaginação de uma criança; a figura do ator do enunciado em uma expressão facial de devaneio, com um olhar divagante, direcionado para o alto.

O cromatismo da capa constitui-se por um plano de fundo azul não saturado e pode corresponder ao céu, reforçando a temática do devaneio. O ator do enunciado e o passarinho são representados pela mesma cor em tons diferentes. Em contraste com essas duas figuras, o tronco da árvore e o fruto são representados por marrom e laranja, respectivamente. Por essas relações, é possível segmentar as figuras que compõem o devaneio (ator do enunciado / passarinho) e as da realidade (árvore e o fruto)

Ao comparar os três projetos gráficos de edições diferentes, percebemos a presença da figura do protagonista em momento de devaneio próximo à árvore. Notamos, a partir dos três enunciados sincréticos, que a editora *Melhoramentos*, com fins mercadológicos, tem procurado manter as duas representações com o propósito de estabelecer interação entre o livro e o enunciatário (leitor), propondo um efeito de identidade entre o ator do enunciado e o enunciatário infantojuvenil. A capa de 1968 (fig.6), além do protagonista e a árvore, apresenta outros elementos figurativos que não estão presentes nas edições posteriores.

Após a investigação do texto sincrético, em prosseguimento analítico do discurso memorialístico, investigamos, a seguir, o enunciado-dedicatória com o objetivo de verificar, no plano do conteúdo, o efeito de identidade produzido pela arquitetura enunciativa que permite ao enunciatário a leitura afetiva e memorialística do romance de JMV.

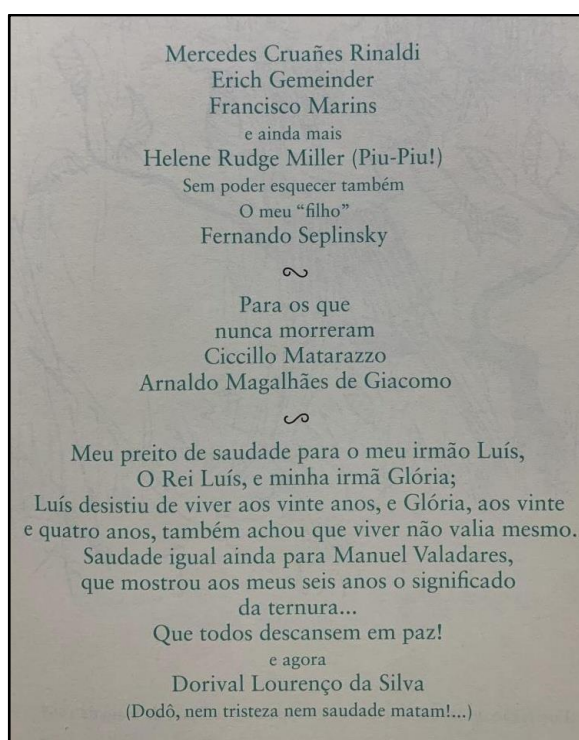
3.1.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO EM O MEU PÉ DE LARANJA LIMA (1968)

Principiamos a análise do romance a partir do enunciado-dedicatória, a fim de observar o efeito de identidade produzido, entendendo que, nesse paratexto, também podemos encontrar uma unidade do discurso memorialístico. Genette (2009) dispõe que, geralmente, o dedicador é o autor e o(s) dedicatário(s), pessoas em nome de

uma relação pessoal: família e/ou amigos; ou ser de ordem pública com base na relação intelectual, política ou artística.

Portanto, a dedicatória corresponde às relações de afeto, de poder e de sociabilidade. A pertinência do autor, em nossa análise, vincula-se não à ideia de autor de “carne e osso”, de valor ontológico, mas ao estatuto de veridicção, ou seja, o efeito de verdade produzido no enunciado.

Figura 13 – Dedicatória em *O Meu Pé de Laranja Lima* (2019)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019, p. 9)

Ao tratar a dedicatória como um texto elogioso, acreditamos que a arquitetura enunciativa no enunciado-dedicatória articula um modo de presença sensível, que em perspectiva tensiva, direciona o enunciatário a uma leitura afetiva, isto é, de valor afetivo, que constrói um sujeito afetado e que afeta pela forma particular, sensível, de reger o inteligível.

A dedicatória de *O Meu Pé de Laranja Lima* (2019), ao mesmo tempo em que apresenta as exigências dessa prática comunicativa, integra um acento tônico

“sentido” - o discurso sensível da memória, materializado pelas palavras *saudade*, *tristeza* e *ternura*. Somadas a isso, outras estratégias homologam o fazer persuasivo e interpretativo do enunciado.

Levando em consideração a temporalidade da enunciação (implícita), o enunciador organiza a dedicatória (fig.13) a partir da relação da temporalidade do enunciado entre a categoria semântica *morte vs. vida* (pressuposto). Dessa relação, podemos organizar o discurso elogioso a partir de categorias em categorias de valor *afetivo de aproximação vs. distanciamento*. Assim, temos:

a) aos dedicatários mortos: *Luís, Glória, Manuel Valadares e Dorival Lourenço da Silva*;

b) aos dedicatários vivos (pressuposto): *Mercedes Cruaños Rinaldi, Erich Gemeinder, Francisco Marins, Helene Rudge Miller e Fernando Seplinsky*.

Além dessa segmentação, verificamos um grupo que se organiza, em termos complexos, uma terceira categoria “nunca morreram” estabelecido pelo termo complexo gerado pela simultaneidade dos termos simples (não morte → vida), uma vida transcendente, que eterniza a lembrança de pessoas *mortas* como se estivessem *vivas*.

De acordo com Fiorin (2016, p.151), o advérbio “*nunca* contradiz globalmente advérbios de tempo ou de aspecto”. Nesse sentido, ele extrapola a ideia de duração. Pelo entendimento tensivo, o funcionamento temporal dos lexemas “*nunca*” “*morreram*” organiza-se pelo signo de recrudescimento, que corresponde ao “eternizar” (ZILBERBERG, 2011, p.87).

Portanto, o emprego de *nunca morreram* guarda um valor afetivo de eternidade que foge simplesmente da categoria de *mortos e vivos* em uma espécie de insuficiência de atributos que expressam o grau de relevância das pessoas.

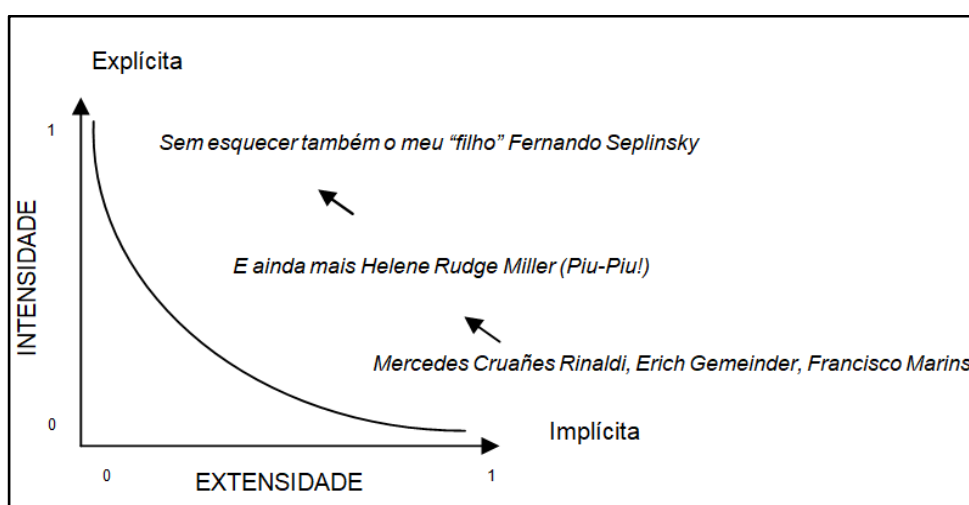
Pela dimensão figurativa, podemos também observar a caracterização do enunciado-dedicatória, pela permanência do efeito de sentido de identidade ao longo do discurso. Na categoria das pessoas mortas, a construção afetiva reúne figuras que criam o efeito de *aproximação vs. distanciamento* entre o dedicador e o dedicatário. Enumeramos, a seguir, os elementos envolvidos no simulacro do tempo por meio da categoria de pessoas descritas anteriormente. Assim, verificamos, no enunciado, o predomínio do tempo enuncivo (pretérito perfeito): *desistiu de viver, também achou que viver não valia mesmo*.

Na ausência do termo *in memoriam*, comum à dedicatória, há a expressão *Que todos descansem em paz!* Além disso, o termo *agora*, que inclui a morte de Dorival Lourenço da Silva, neutraliza a oposição entre o tempo da enunciação (presente implícito) e o tempo do enunciado, criando um efeito de aproximação. Esse efeito se mantém na cadeia do discurso por meio da isotopia figurativa do parentesco (irmão - irmã): *ao meu irmão Luís, a minha irmã Glória*, que recrudesce o efeito de identidade pelo uso dos pronomes possessivos (meu - minha).

Em consideração à relação estabelecida entre os termos *vida vs. morte*, ainda, o discurso implica a menção às pessoas vivas: com descrição afetiva explícita (e Piu-Piu! - o meu “filho”) e sem descrição afetiva explícita. O efeito de subjetividade é organizado pelos termos formais *implícita vs. explícita* em uma correlação inversa, que direciona os valores em graus de mais ou menos intensidade. Desse modo, temos a descrição das pessoas que tonifica os valores pelo modo de entrada no campo de presença (menos → mais e *ainda* → mais *mais sem poder esquecer também o meu “filho”*).

O gráfico do espaço tensivo (fig.14) permite-nos visualizar com mais clareza a complexidade do valor afetivo dados às pessoas vivas por meio da relação entre as valências da intensidade e extensidade.

Figura 14 -Os primeiros movimentos da tonicidade na dedicatória



Fonte: Autoria nossa

Ao reunir os dados obtidos pela análise temporal e figurativa do diagrama, concluímos que o enunciado-dedicatória analisado cria uma unidade de sentido de memória do enunciador (autor). Pela dimensão figurativa (*saudade, tristeza, ternura*),

acessamos os afetivos envolvidos na significação. Em seguida, a isotopia do parentesco (*irmão - irmã - “filho”*) cria a ilusão referencial; a instalação da categoria de pessoa (*meu - minha*) aumenta o efeito de identidade; e a debreagem temporal enunciativa (verbos no pretérito), neutralizada pela “invasão” do *agora*, aproxima a enunciação e o enunciado e reforça o efeito de memória. Salientamos, no entanto, que, por se tratar de um paratexto, o enunciado-dedicatória no qual encontramos unidades discretas de efeito de memória, reclama o enunciado-romance para que se estabeleça a totalidade de sentido.

Na obra *O Meu Pé de Laranja* (1968), em um primeiro momento, o efeito de identidade é produzido pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor) e o ator do enunciado (nome do protagonista) - JMV e Zezé. Essa relação identitária é reforçada, ao longo do enunciado, com a presença dos nomes dos pais de Zezé (Estefânia Pinagé de Vasconcelos e Paulo Vasconcelos). É possível observar também que a escolha do nome Zezé, uma forma de abreviação afetiva de José, configura um modo de representação do sujeito através do tempo do narrado (a infância).

Levando em consideração os modos de composição da prosa memorialística, observamos a estreita relação entre a memória e as determinações do tempo. À luz de uma macrotemporalidade, denominação nossa, o passado vai sendo reconstituído por acontecimentos lembrados em cada capítulo sem uma ordenação marcada, definida, linear e cronológica. Esse caráter de aparente não compromisso com a ordem exata dos fatos cria um efeito de sentido de memória da infância. Assim, são 14 capítulos que constroem, dentre outros simulacros, o do perfil do ator do enunciado, a relação familiar e a pobreza, os momentos de devaneio, a violência infantil, a amizade e a morte do amigo Manuel Valadares. Do ponto de vista das subdimensões da temporalidade, a organização da memória leva em consideração a dinâmica entre a debreagem temporal enunciativa e enunciativa que veremos ao longo da análise.

A banalidade atribuída a alguns fatos é pontuada por ações repetitivas com o passar dos dias. Uma das passagens de memórias banais do dia a dia está representada em “E a vidinha da gente e da rua se desenvolvia normalmente” (VASCONCELOS, 2019 p.108). Nunes (1995) aponta que há a ordem do movimento cíclico, em que as ações voltam sem cessar. Nesse sentido, o trecho dá a ilusão de mesmice entre um acontecimento e outro. É possível notar também o efeito de suspensão do próprio tempo, representado pela morte inesperada de seu amigo

Manuel Valadares. A notícia da morte de alguém querido suspende a sequência dos fatos antes narrados e fica, em primeiro plano, a angústia, a dor e o desespero do menino. “Comecei a suar frio e meus olhos começaram a ficar escuros. (...) Soltei um gemido(...) – Eu preciso vomitar (VASCONCELOS, 2019, p. 166-167).

Na sequência, apresentamos as características do romance que dá corporalidade ao discurso memorialístico e de devaneio do ator da enunciação. Nele, o enunciador “José Mauro de Vasconcelos” conta a história de sua infância, rememorando as suas emoções, as suas fantasias e, sobretudo, as suas lembranças. Pelo modo como o enunciador se vale da sintaxe discursiva - a dinâmica de vozes e os tipos de organização espaço-temporal, propomos, a partir da passagem a seguir, a demonstração da arquitetura que ergue o discurso da memória, delineado pelo efeito de identidade entre enunciador, narrador e protagonista:

A gente vinha de **mãos dadas**, **sem pressa** de nada pela rua. Totoca vinha ensinando a vida. E **eu** estava muito contente porque **meu** irmão mais velho estava **me** dando a mão e ensinando as coisas.(...) Se não tivesse na rua, **eu** começava **a cantar**. Cantar era bonito. (...) E **eu** estava **me lembrando** de uma música que Mamãe cantava quando **eu era bem pequenininho**.
(...) Bonito era quando ela cantava e **eu ficava junto aprendendo**.
(...) **Até agora** aquela música **me** dava uma tristeza que eu não sabia compreender.
Totoca me deu um puxão. Eu **acordei**.
- Que é que você tem, Zezé?
- Nada. Tava cantando.
- Cantando?
- É.
- Então eu devo estar ficando surdo.
Será que ele sabia que se podia cantar pra dentro? **Fiquei** calado. Se não sabia, eu não ensinava. (VASCONCELOS, 2019, p.12 - 13 - grifos nossos).

Há referências explícitas ao ato de recordar (eu estava me lembrando de uma música que Mamãe cantava quando eu era bem pequenininho) e, nesse caso, a memória funciona como ponto de referência na relação entre o tempo da narração e o tempo do narrado, que parecem surgir casualmente, como se viessem à lembrança naquele momento.

Além disso, observamos um aparente olhar da criança e a ilusão de uma história contada por ela - o simulacro de criança (Zezé - narrador vs. Zezé - personagem). Em uma estratégia enunciativa, a partir da debragem de 1º grau - debragem enunciativa, o enunciador (implícito/ ator da enunciação) instala-se no enunciado, desempenhando o papel de narrador (eu /o ator da narração). No trecho, podemos observar o uso dos

pronomes pessoais, possessivos e terminações verbo-pessoais (a gente/nós - eu - me -meu - acordei - fiquei) que marca a instância de pessoa no enunciado. Em seguida, o efeito de identidade entre o narrador e o ator do enunciado é produzido, também, pela presença do “eu” em que o narrador delega voz (debreagem de 2º grau - enunciativa) ao ator do enunciado conforme revela o trecho a seguir.

Totoca **me deu** um puxão. **Eu acordei**. (eu - narrador)

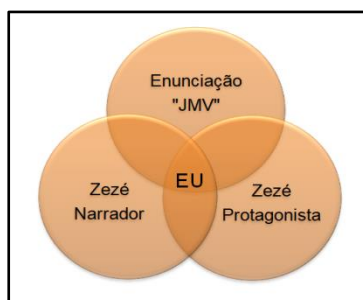
— Que é que você tem, **Zezé**?

— Nada. **Tava cantando**. (eu - ator do enunciado -protagonista)

(VASCONCELOS, 2019, p.12 - 13 - grifos nossos).

Na primeira linha, o “eu” presente diz respeito à voz do narrador. Na segunda, o nome de ator do enunciado é mencionado e, na terceira, o “eu” corresponde ao ator do enunciado. Levando em consideração que a enunciação é a instância pressuposta do eu-aqui-agora, “porque, nela, *alguém*, num *espaço* e num *tempo* criados pela linguagem, toma a palavra e, ao fazê-lo, institui-se como *eu*” (FIORIN, 2020, p.123), entendemos que o “eu” instalado no enunciado seja a primeira impressão do efeito de identidade entre narrador e ator do enunciado. Em seguida, o efeito é reafirmado pela relação entre o narrador e o ator do enunciado. A figura a seguir demonstra a interconexão actancial no enunciado analisado.

Figura 15 - Efeito de identidade entre enunciador, narrador e protagonista



Fonte: Autoria nossa

Pautado no tempo linguístico, o diagrama estabelece a organização do discurso autobiográfico a partir do centro dêitico “eu”. Do ponto de vista da delegação de vozes, alcançamos o efeito de identidade construído na obra.

Tratando-se de uma narrativa retrospectiva-confessional, o tempo do enunciado é construído por meio de uma debreagem enunciativa anterior ao tempo da narração. Pela categoria de *aproximação vs. distanciamento*, vemos a distância temporal que separa o enunciador do narrador. Na tessitura do relato, especificam-se o rearranjo do passado, que são as memórias da infância; a relevância atribuída a fatos triviais, mas significativos pelos afetos ressoantes:

A gente **vinha** de mãos dadas, sem pressa de nada pela rua. Totoca **vinha ensinando** a vida. E eu **estava** muito contente porque meu irmão mais velho **estava me dando** a mão e ensinando as coisas.(...) Se não tivesse na rua, eu **começava a cantar**. Cantar era bonito. (...) E eu **estava me lembrando** de uma música que Mamãe **cantava** quando eu era bem pequenininho. **Até agora** aquela música **me** dava uma tristeza que eu não sabia compreender.
(VASCONCELOS, 2019, p.12 - 13 - grifos nossos).

No trecho, percebemos o emprego da primeira pessoa do discurso; a utilização dos tempos pretéritos, a fim de demarcar a lembrança narrada. Além disso, o emprego do advérbio *agora* neutraliza a oposição entre o tempo da enunciação (presente implícito) e o tempo do enunciado, criando um efeito de aproximação do enunciado à enunciação.

Outro desdobramento do aspecto memorialístico da obra é evocado como consequência das traquinagens do protagonista. Essa memória é socialmente compartilhada com as pessoas da rua, pois elas presenciaram as artimanhas do menino e as surras que ele levava. O fragmento a seguir mostra essa possibilidade. “A memória da rua é curta e pouco mais ninguém se lembrava mais de uma das travessuras do menino de seu Paulo” (VASCONCELOS, 2019, p.107). Nesse trecho, parece que a memória vai se dissipando à medida que o tempo vai passando e nenhum episódio de artimanha de Zezé será lembrado.

Além disso, no discurso, apresenta-se a lembrança internalizada e construída, a partir do contato do menino com os mais velhos. “Ferimento de criança cicatrizava logo

muito antes do que aquela frase que costumavam citar: quando casar, sara” (VASCONCELOS, 2019, p. 139). A presença do pretérito imperfeito [*costumavam*] dá um efeito de continuidade ao rotineiro dito popular.

A memória dos afetos também se faz presente por meio de gestos espontâneos. “Quando ela [Glória] voltou com a comida, eu não aguentei e dei um beijo nela. Aquilo era muito raro em mim.” (VASCONCELOS, 2019, p.114) “Fiz uma coisa que raramente fazia ou gostava de fazer com os meus familiares. Beije o seu rosto gordo e bondoso...” (VASCONCELOS, 2019, p.159). Nas duas ocorrências, pressupõem-se memórias agradáveis e saudosas. Esses momentos aconteciam na escola, durante as conversas imaginárias com Minguinho e as conversas reais com o amigo Manuel Valadares. “E ficava tagarelando tudo que acontecia na aula e no recreio para ele [Minguinho]” (VASCONCELOS, 2019, p.73).

O aspecto memorialístico descrito anteriormente, portanto, é evidenciado pelos tempos verbais presentes na superfície do texto que criam o efeito de romance confessional. Dentro desse projeto está presente o efeito de subjetividade criado pelo emprego da primeira pessoa do discurso em um simulacro de linguagem infantil.

Pretendemos problematizar as formas de significação, partindo da análise figurativa da fantasia retratada no romance infantojuvenil *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968). Dessa maneira, a obra cria um simulacro de memória do enunciador, criando a ilusão de que o narrador é uma criança. Veremos de que maneira isso acontece e também como o projeto enunciativo arquiteta o fazer sensível da obra.

Uma maneira da construção sensível do personagem e de sua peculiaridade é por meio da intertextualidade, visto que há uma referência explícita à narrativa de José, personagem bíblico, que foi vendido como escravo aos egípcios pelos próprios irmãos. Gênesis 39 narra a história desse jovem que tinha visões e previa o futuro. Em um desses sonhos, viu que ele era o Sol e seus irmãos eram estrelas. O sentido daquele relato representava que José iria se destacar dentre os seus familiares. A releitura dessa narrativa fundadora confere um efeito de autoridade ao texto e, ao mesmo tempo, mostra indício de estilo do autor que se apropria de outras narrativas, de forma intertextual, e deixa-se ver por meio de seu repertório. Vejamos como foi construída essa releitura a partir do trecho a seguir:

Ganhei o cavalinho e novamente abracei Tio Edmundo.
Então ele pegou no meu queixo e me falou emocionado:

- Você vai longe, peralta. Não é à toa que você se chama José. Você será o Sol, e as estrelas vão brilhar ao seu redor.
(...)
- Isto você não entende. **É a história de José do Egito.** Quando você crescer mais, eu conto essa história (VASCONCELOS, 2019, p. 23, grifos nossos).

Da mesma forma que aconteceu com o José da Bíblia, a passagem anterior apresenta a opinião de Tio Edmundo sobre a inteligência do menino Zezé, dizendo que um dia ele seria um homem conhecido e que iria se destacar como José por ter aprendido a ler antes de frequentar a escola. A esperteza do menino chamou a atenção do tio, que era adulto e tinha experiência de leitura.

Além dessa intertextualidade explícita, o enunciador utiliza outra estratégia discursiva para compor a obra. Há referências indiretas às narrativas bíblicas e, para isso, divide a narrativa memorialística em primeira parte. “*No natal, às vezes nasce o menino diabo*; e segunda parte *Foi quando apareceu o menino Deus em toda a sua tristeza*” (Vasconcelos, 2019, p.23). Ambas as partes mostram a figura de Jesus Cristo e o seu nascimento:

Na cozinha, Dindinha tinha vindo para fazer rabanada molhada no vinho. Era a ceia de Natal. Era tudo. (...) Foi uma ceia tão triste que nem dava vontade de pensar. Todo mundo comeu em silêncio e Papai só provou um pouco de rabanada. Não quisera fazer a barba nem nada. Nem foram à Missa do Galo. O pior era que ninguém falava nada com ninguém. Parecia mais o velório do Menino Jesus do que o nascimento. (...) O mais triste é que o sino da igreja encheu a noite de vozes felizes. E alguns foguetes se elevaram aos céus, para Deus espiar a alegria dos outros. (...) naquele momento não havia criança mais ali. Todos eram grandes e tristes, ceando a mesma tristeza aos pedaços. Talvez a culpa de tudo tenha sido a luz do lampião meio mortiça que substituíra a luz que a Light mandara cortar. Talvez (VASCONCELOS, 2019 p. 23-24).

O trecho apresenta a ceia de Natal e descreve essa prática a partir do ponto de vista das famílias cristãs. Pela dimensão figurativa, acessamos o efeito de sentido, construído pelos termos (rabanada molhada no vinho, Missa do Galo, foguetes, nascimento do menino Jesus). O narrador descreve a cena como uma memória triste, pois a família não tinha dinheiro para ter uma mesa farta e para comprar presentes para as crianças. (Foi uma ceia tão triste / Todo mundo comeu em silêncio e Papai só provou um pouco de rabanada / Todos eram grandes e tristes, ceando a mesma tristeza aos pedaços.)

Pela dimensão narrativa, o trecho apresenta uma narrativa mínima de privação, o narrador assume o papel de sujeito de estado - sujeito atualizado, que está disjuncto

do objeto - felicidade - **S U O** (Foi uma ceia tão triste), ou seja, negação da felicidade é a tristeza. O objeto narrativo é abstrato, porém pode ser concretizada pelo dinheiro (objeto modal), pois a falta de uma ceia farta gerava a tristeza. Na estrutura contratual da comunicação, o enunciatário é levado a fazer a escolha interpretativa, pelo contrato fiduciário, e aceitar o contrato por entender as limitações da criança e da família pela condição de pobreza.

Levando em consideração a temática do devaneio que também constrói o discurso memorialístico do romance, tratamos a seguir do modo de organização do devaneio infantil lembrado pelo narrador e o simulacro de linguagem:

Dessa vez agarrei a mãozinha e saímos para a **aventura do quintal**.
O quintal se dividia em três **brinquedos**. O **jardim Zoológico**. A **Europa** que ficava perto da cerca benfeitinha da casa de seu Julinho. Por que Europa? Nem **meu passarinho** sabia.
(...)
O outro brinquedo era **Luciano**. Luís, no começo, tinha um medo danado dele e pedia pra voltar puxando as minhas calças. (...) Foi um custo convencer que Luciano **não era um bicho**. Luciano era um **avião** voando no **Campo dos afonso**. (...)
— Ele é um **aeroplano**.
Mas agora ele estava querendo o Jardim Zoológico.
— Primeiro vamos comprar os **bilhetes de entrada**.
— (...) Olhe **papagaios, periquitos** e **araras de todas as cores**.
E ele arregalava os olhos extasiado.
— Vamos passar **nas jaulas dos macacos**.
Apontei as duas **leões amarelas, bem africanas** (VASCONCELOS, 2019, p. 27-30 – grifos nossos).

A passagem apresenta o modo como a temática do devaneio infantil é construída no enunciado. Um acontecimento marcado pelo andamento lento, que se organiza pela rotina das crianças (Luís e Zezé), brincando no quintal de casa. O simulacro da infância é produzido, também, pelos termos no diminutivo que simula a linguagem infantil [*meninozinho, benfeitinha, arvorezinha, Seu Julinho, passarinho*]. O emprego dos substantivos e adjetivos no diminutivo participa do efeito de subjetividade e, ao mesmo tempo, constrói o discurso sensível, como um apelo afetivo às coisas percebidas.

Ao estabelecer as relações entre as categorias *aberto vs. fechado* e *natureza vs. cultura*, percebemos que o quintal é um espaço complexo, pois, apesar de ser um espaço limitado (cultura), há uma transposição dele regida pelo devaneio infantil. Do ponto de vista tensivo, ele é um espaço sensível, porque o quintal traduz a vida íntima do sujeito estabelecida pela relação íntima entre o sujeito e o espaço. Assim, a

dimensão espacial é construída do ponto de vista do sujeito que concentra termos complexos (fechado e aberto / cultura e natureza), evocando o devaneio infantil pela mistura dos termos.

As coisas e os espaços são percebidos pela cadeia de inferências. Os três *brinquedos* a que o sujeito se refere (*Jardim zoológico*, *Europa* e *Luciano*) funciona como o fazer imaginativo do protagonista junto a seu irmão. São fazeres distintos, pelos quais os meninos experienciam estar em outro lugar que não é o quintal de casa. O topônimo *Jardim zoológico* é retomado no decorrer do discurso por meio de outras figuras espaciais e descritivas, que se manifestam a partir de substantivos e adjetivos: *bilhetes de entrada; papagaios; periquitos; araras de todas as cores; nas jaulas dos macacos; leões amarelos, bem africanos*. Referindo-se ao *topos Europa*, o protagonista não sabe explicar o motivo da referência. Nesse caso, ele sai do plano literal da palavra e evoca a sua sensibilidade [*meu passarinho*] para lhe atribuir significado. Ao depararmo-nos com a figura de *Luciano*, é possível depreender que ele *não é humano* e o irmão de Zezé sente medo. Temos, nessa manifestação, um eixo opositor: *Luciano era um bicho (pressuposto) / Luciano não era um bicho*. Nesse caso, a percepção da definição de Zezé do que seja *Luciano* se dá por meio das referências utópicas que o menino faz: *avião, voando no Campo dos Afonsos, aeroplano*.

De acordo com Bertrand (2003), o mundo visível desenvolve-se com uma linguagem figurativamente articulada em “propriedades sensíveis” inseparáveis de “propriedades discursivas”. A organização narrativa subjaz à percepção de cada figura do mundo natural: uma interação entre os sujeitos que percebem e os objetos percebidos. No entanto, as formas dos arranjos entre as duas semióticas: a do *mundo natural* e a das *manifestações discursivas* das línguas naturais são aclimatadas pelo uso (BERTRAND, 2003, p.160). Logo, nas análises feitas anteriormente, a reiteração de atributos manifestados no discurso projeta o percurso de sentido.

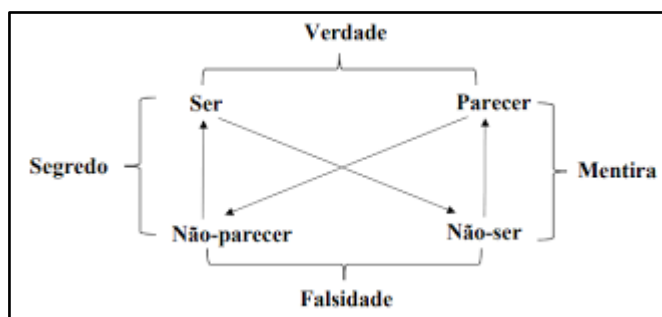
Como orienta Bertrand (2003), dada essa indissociação do uso e das relações diante das semióticas, é preferível distinguir as formas de discurso a partir do regime de veridicção. Diante disso, o efeito produzido por meio da leitura será de realidade ou irreabilidade.

De acordo com Barros (2002), entendemos por efeito de realidade as ilusões discursivas que decorrem de fatos contados por sujeitos de “carne e osso”. Na esteira

sintática do discurso, por exemplo, tal manifestação ocorre por meio dos diálogos entre os interlocutores, criando a ilusão de uma situação real. Dessa forma, o discurso manipula a sua verdade.

O desenvolvimento da veridicção na narrativa baseia-se na oposição entre o *parecer* e o *ser*. Na manifestação discursiva de Luciano, por exemplo, percebem-se figuras representativas que tentam levar a crer que o objeto-valor não é bicho, pois ele age como um avião. Percebemos a escolha lexical do actante *bicho* no lugar de *animal/ave*. Dessa maneira, apreende-se que se tratava de uma ave com *valor disfórico*. Ao longo da narrativa, descobrimos que Luciano era um morcego. Com efeito, o conhecimento dos dois sujeitos sobre o mesmo objeto não coincide e o saber valorado de um deles torna-se objeto de valor.

Figura 16 – Quadro de veridicção Ser / Parecer



Fonte: (BERTRAND, 2003)

Transportando os dados presentes no trecho para o modelo metodológico, teremos as seguintes proposições, partindo da premissa do sujeito de que *Luciano não era um bicho*.

- I. Luciano não parece ser bicho.
- II. Luciano parece ser um *avião; aeroplano*
- III. Luciano voa no *Campo dos Afonsos*.

Em suma, as proposições citadas são argumentos do actante para esconder do interlocutor o segredo do que é Luciano. É possível depreender que ele *não é humano* e o irmão de Zezé sente medo do bicho.

O trecho carrega uma significação negativa e aparece como um “conteúdo invertido” (BERTRAND, 2003, p. 202) daquilo que se quer realmente ser afirmado. A

isotopia, nesse caso, vai além da morfossintaxe, relaciona-se a outros argumentos do trecho que justificam a negação e é considerada a precursora da significação total da manifestação argumentativa. A projeção realizada para afirmar uma verdade também é marcada pela presença do nome próprio *Campo dos Afonsos*, uma base aérea no Rio de Janeiro.

Em síntese, temos, nessa manifestação, um eixo opositor: *Luciano era um bicho (pressuposto) / Luciano não era um bicho*. Nesse caso, a percepção da definição de Zezé do que seja *Luciano* dá-se por meio das referências isotópicas que o menino usa: *avião, ... voando no Campo dos Afonsos, aeroplano*.

Quadro 3 – Demonstração da escolha lexical

Campo lexical: Animal		
Sememas	Bicho	Ave
Semas	Repulsão	Aproximação
	Comum a todos os animais*	Particular à espécie

* Exceto ao homem.

Fonte: Autoria nossa

É relevante enfatizar que o dispositivo paradigmático se assume por um conjunto de oposições correlatas, que vão de um termo negativo a um positivo, formando um sistema de valor. Dessa forma, há o domínio da dimensão paradigmática sobre a sintagmática, que ordena e expõe o caráter mítico, dando sentido à negatividade (BERTRAND, 2003).

De acordo com Guida (2011), a antropomorfização pode despertar um aprendizado de humanidade, ajudando o sujeito a perceber as suas limitações em relação ao modo de existir do outro e de nós mesmos. Esse aspecto antropomórfico parece ser recorrente na obra, marcando, sobretudo, o simulacro da imaginação do ator do enunciado e funcionando como marcas que projetam uma enunciação passional em um parecer de enunciação fantasiosa. Esse é um dos saberes

semióticos que conduzirá a análise do simulacro fantasioso do trecho subsequente, que evoca algumas manifestações dos acontecimentos por meio da sensorialidade:

Cavouquei o chão com um pauzinho e começava a parar de fungar. Uma voz falou vindo de não sei onde, perto do meu coração:
— Eu acho que sua irmã tem toda razão.
— Sempre todo mundo tem toda a razão. Eu é que não tenho nunca.
— Não é verdade. Se você me olhasse bem, você *acabava* descobrindo.
Eu levantei assustado e olhei a arvorezinha. Era estranho porque sempre eu conversava com tudo, mas pensava que era o meu passarinho de dentro que se encarregava de arranjar fala.
— Mas você fala mesmo?
— Não está me ouvindo?
E deu um risada baixinha.
— Árvore fala por todo canto. Pelas folhas, pelos galhos, pelas raízes. Quer ver? Encoste seu ouvido aqui no tronco que você escuta meu coração bater.
(...) uma coisa ao longe fazia tique... tique
(...) Uma **fada** me disse que quando um menininho igualzinho a você ficasse meu amigo, que eu ia falar e ser muito feliz. (VASCONCELOS, 2019, 32-33 – grifo nosso).

O crivo de leitura que se faz do trecho conduz a uma antropomorfização instaurada pelo sujeito. Para isso, ele se vale de feixes do mundo natural capazes de traçar o valor inserido no discurso. Dessa forma, a percepção da fala e da escuta é o que evidencia a competência humana que a árvore assume no diálogo com o sujeito.

Antes de continuar a análise proposta, é relevante considerar a experiência relatada no trecho como um devaneio infantil. Dessa forma, retomam-se algumas questões sobre esse assunto de acordo com Bachelard (1988), que considera que a criança, na solidão, pode acalmar seus sofrimentos. O trecho *Cavouquei o chão com um pauzinho e começava a parar de fungar*. [...] é um momento anterior à imersão do menino ao universo fantasioso, após ele estar triste com os fatos que antecedem o momento mágico. A passagem [...] *Uma voz falou vindo de não sei onde, perto do meu coração* [...] já é efetivamente uma ocorrência fantasiosa. A partir daí, o sujeito, sozinho com o pé de laranja lima, experimenta, pela primeira vez, a conversa com a árvore.

Aqui retomamos também a representação de Barros (1990) sobre a passagem de um estado para outro e Fiorin (1992) também expondo o mesmo ponto de vista, recorrendo que a oposição não é absoluta. Para o semioticista, há uma gradação de valores investidos capazes de dar conta dessa transformação.

Nesse investimento fantasioso realizado pelo sujeito, longe dos olhares dos adultos, nas suas solidões, desde que se torna dona dos seus devaneios, a criança

conhece a aventura de sonhar, que será mais tarde a aventura dos poetas. Seu devaneio não era simplesmente um devaneio de fuga. Era um devaneio de alçar voo. É notável, no trecho, que o plano favorável para se conceber a liberdade inventiva da criança seja o devaneio (BACHELARD, 1996).

Mesmo diante da possibilidade do devaneio infantil, parece que o sujeito assume um posicionamento de surpresa diante do fato experienciado. *Eu levantei **assustado** e olhei a arvorezinha. Era **estranho** porque sempre eu conversava com tudo, mas pensava que era o meu passarinho de dentro que se encarregava de arranjar fala.* (Vasconcelos, 2019, p. 32).

Segundo Guida e Pereira (2015), o mínimo de antropomorfização perturba tanto quanto o seu grau elevado. Logo, o estranhamento é decorrente do grau mais elevado da antropomorfização evidente por meio da fala da árvore. Esse mesmo tema da fantasia é retomado, no decorrer do discurso, por meio das figuras descritivas e subjetivas, que se manifestam a partir dos adjetivos: *assustado* e *estranho*. Assim, a temática é mantida por meio dessas recorrências que dão efeito de continuidade e duração desse momento de estesia que o sujeito vivencia.

Barros (2002) aponta que a isotopia figurativa é a marca do discurso que recobre o tema, completamente, por um ou mais percursos figurativos. A redundância de traços figurativos, a associação de figuras semelhantes confere ao discurso “uma imagem organizada e completa de realidade ou cria a ilusão total do irreal, a que já se fizeram muitas referências. Assegura-se, assim, a coerência figurativa do discurso” (BARROS, 2002, p. 138). Nesse caso, devido à ocorrência de figuras de mesma categoria semântica, a análise e a articulação dos demais elementos do plano de expressão poderão apontar outras temáticas.

Prosseguindo na análise, para dar um efeito de credibilidade diante da competência linguística da árvore, o enunciador, no diálogo, confere um efeito de referente (BARROS, 2005). O sujeito parece não acreditar, em um primeiro momento, que o pé de laranja lima pode falar. Assim, questiona-a como ela pode fazer aquilo. Nesse momento, entra em questão a antropomorfização, que é a representação da árvore humanizada no decorrer da narrativa.

A fim de discorrer sobre esse fenômeno que está presente na literatura e que aparece na obra de José Mauro de Vasconcelos representado pela árvore,

apresentamos a definição do termo segundo Desblache (2011), que fala sobre a não exclusividade do antropomorfismo aos animais assim como Guida (2011; 2015):

Devemos certamente permanecer alertas e críticos em nossas leituras de escrita antropomórfica. Nos primórdios da literatura ocidental, gêneros tradicionais, como as fábulas, não apenas reduziram os animais a figuras da humanidade, mas contribuíram para relegá-los à base da hierarquia dos viventes (DESLACHE, 2011 *in*. MACEDO, 2013, p. 67).

A citação atenta para uma das principais características das narrativas que utilizam seres não humanos com aspectos humanos, que é a de discutir o homem representado em outros corpos. Macedo (2013) diz que a antropomorfização não humaniza apenas os animais, mas entidades espirituais, plantas e objetos. Está ligada a questões culturais e psíquicas, possuindo feições simbólicas que dão um significado humano a entes de natureza complexa, como os deuses. O ato de antropomorfizar implica não só atribuir forma humana a algo, mas envolve distintas esferas da realidade, a saber: a social, a corpórea, a imagética etc.

Sob esse entendimento, a recorrência fantasiosa manifestada pela antropomorfização constitui-se, no trecho, por meio de alguns traços distintivos do ser humano. Um deles é a passagem [...] *Mas você **fala** mesmo?* (Zezé) — *Não está me **ouvindo**?* (Pé de laranja lima) *E deu uma **risada** baixinha*. O trecho apresenta um diálogo entre os actantes e, para isso, são inseridas as falas deles. O menino pergunta à árvore se ela fala e ela o responde com uma pergunta, parecendo ser uma ironia. Para isso, o enunciador manipula as figuras [fala / ouvindo], dando um efeito de que ambas são competências relacionadas, que gera, implicitamente, uma sanção por parte de um dos sujeitos. A ironia é intensificada, por sua vez, pelo emprego da figura [risada], que é mais uma ocorrência de antropomorfização.

O trecho [...] *Árvore **fala** por todo canto. Pelas **folhas**, pelos **galhos**, pelas **raízes**. Quer ver? Encoste seu ouvido aqui no tronco que você escuta **meu coração bater***. [...] apresenta uma resposta do pé de laranja lima ao menino, que, curioso, quer saber como a árvore fala. Assim, o sujeito (árvore) utiliza figuras humanas e não-humanas para responder à pergunta. Dessa maneira, temos, de forma geral, não sememas distintos, que são manipulados para atribuir à árvore um simulacro de competência linguística num processo de antropomorfização.

SEMEMAS	
HUMANO	ARBÓREO
SEMAS	
Fala/ ouvido/ Coração bater	Folhas/ galhos/ raízes/ tronco

Fonte: Autoria nossa

As atribuições humanas dadas à árvore criam um efeito de imaginação próprio da criança em um parecer de linguagem infantil, abrindo espaço para o enunciatário homologar o discurso como memorialístico e, ao mesmo tempo, fantasioso.

Esse primeiro contato com a figura da árvore inaugura o aspecto fantasioso e, de certa forma, impacta o sujeito sobremaneira. Em seguida, esse acontecimento - o diálogo com a árvore, posto no campo de presença do protagonista assume uma estabilidade que, também, é recepcionada pelo enunciatário como uma rotina, pois Zezé começa a conversar com a árvore amiga todos os dias.

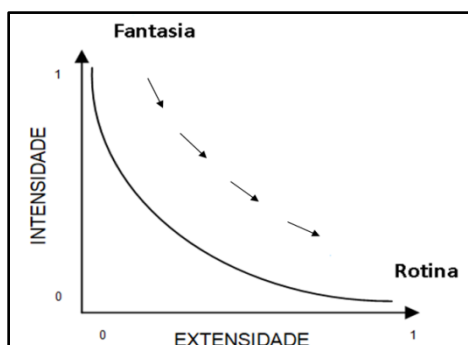
Observemos o trecho a seguir:

- **Minguinho, agora a gente vai viver sempre perto um do outro.** Olhe, tudo que eu souber, venho contar a você, tá?
- Como foi que combinamos noutro dia que esse rio ia se chamar?
- Amazonas.
- É mesmo. Amazonas. Ele lá pra baixo deve estar cheio de canoa de índio selvagem não tá, Minguinho?
- Nem me fale. Só pode estar mesmo.
- (...)
- **Cheguei em casa e fui direto a Minguinho.**
- Xururuca, vim fazer uma coisa.
- Sentei e encostei minha cabeça no seu tronquinho.
- Que é que nós vamos esperar, Zezé?
- Que passe uma nuvem bem bonita no céu.
- Pra quê?
- Vou soltar o meu passarinho. Vou, sim. Não preciso mais dele...
- Ficamos olhando o céu. (VASCONCELOS, 2019, p. 69 - 72 - grifos nossos)

Os trechos em destaque mostram que a conversa com a árvore passou a ser comum para o sujeito. Em termos tensivos, a extensidade cria um efeito de lentidão e rotina. A direção descendente conduz à anestesia, ou seja, o fato de a árvore falar não impacta mais o sujeito e o enunciatário homologa essa falta de estesia e trata a

fantasia como algo recorrente na obra. De forma operatória, entende-se o trecho a partir do seguinte estilo tensivo:

Figura 17 - Arco tensivo em direção descendente



Fonte: Adaptado de Zilberberg (2011)

A fantasia é o ponto mais alto do eixo da intensidade em que o corpo do ator do enunciado sente as coisas do mundo e, em seguida, esse impacto perde a força na descendência e estabiliza até sofrer outro impacto fantasioso que o eleva tonicamente. Na obra, esse fenômeno acontece em maior ou menor intensidade, por meio da percepção do sujeito. É possível observar o aspecto sensível do menino em passagens que criam um efeito de estesia. O ator do enunciado observa as coisas que compõem a natureza do ambiente e é “capturado” por uma imagem, habitualmente comum, propício àquele ambiente. Aquela experiência evocou um poema, que despertou a sua sensibilidade por entender, naquele momento, o que era poesia e o que era a beleza:

[...] Deixei ele (Portuga) sentado lá e fui reinar. Descobrir coisas. Como era lindo aquele pedaço de **rio**. Molhei os pés e vi um mundo de **sapinhos** pra lá e prá cá na **correnteza**.
Fiquei vendo a **areia**, os **seixos** e as **folhas** sendo puxados pela **correnteza**.
Me lembrei de Glória.
“Deixa-me, deixa-me, fonte!” ¹⁹
Dizia a flor a chorar.
“Eu fui nascida no monte...
Não me leves para o mar.”
E a fonte, rápida e fria,
Com um sussurro zombador,
Por sobre a areia corria,
Corria levando a flor.
[...]

¹⁹ Trecho do poema *A flor e a Fonte*, de Vicente de Carvalho. in: *Poemas e Canções*, 1908.

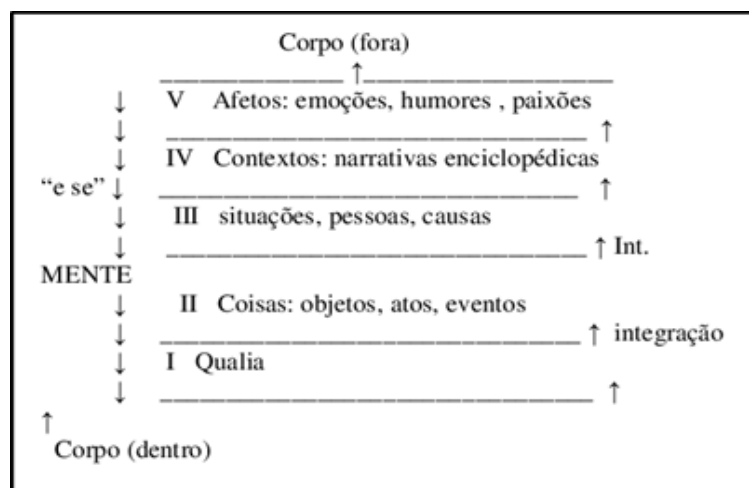
Glória tinha razão. Aquilo era a coisa mais bonita do mundo. Pena que eu não pudesse contar pra ela que vira a poesia viver. (VASCONCELOS, 2019, p. 151- grifos nossos)

A experiência do menino ao ver a correnteza do rio e a ação de molhar os pés convocaram a presença do ator do enunciado (irmã Glória). Para isso, associou o fenômeno natural à poesia lida pela garota. É possível crer que o movimento das águas é o mesmo diariamente, mas não os modos de vê-lo, não os sentidos para ele construídos, pois estes dependem das relações que o repertório de cada pessoa permite estabelecer.

O sujeito experimenta ver não somente as folhas, a correnteza e a água, mas a poesia. Tal investimento é um processo de construção enunciativa, empreendendo um simulacro de afetos de criança, que parece ser extremamente sensível. Esse *fazer sentido* não está nas coisas em si [*correnteza, rio, folhas, areia, sapinhos, seixos*], mas nas relações que se estabelecem entre o conjunto de figuras e o repertório de conhecimentos, sobretudo, do contato do sujeito com a poesia.

Assim, a passagem representa um momento de deslumbramento diante da experiência, o impacto fez com que o tempo, que se desenvolvia normalmente, ficasse concentrado, levando o sujeito a um estado estésico. Esse fato pode ser representado sistematicamente para a arquitetura mental de Brandt, resgatada por Harkot-de-La-Taille (2016) (fig.17), que diz respeito às camadas da percepção relacionadas às sensações que se integram em uma organização crescente:

Figura 18 - Demonstração dos afetos no corpo a partir arquitetura mental humana



Fonte: Brandt (2010) *in*. Harkot-de-La-Taille (2016)

O esquema descreve o processo pelo qual o sujeito assume o estágio passional, considerando as integrações graduais dos níveis que comportam os afetos do corpo. Ela diz que as passagens se dão de *qualia* em *coisas*, de *coisas* em *situações*, de *situações* em *narrativas*, ou *casos* e de *narrativas* em formas de *afetos*. As cinco camadas são propostas desde o sentir relacionado às sensações até o sentir atinente às emoções. No trecho analisado, o sujeito declara que havia sentido a poesia manifestar-se, por meio da percepção visual e da emoção. [...] *Glória tinha razão. Aquilo era a coisa mais bonita do mundo. Pena que eu não pudesse contar pra ela que vira a poesia viver.* A passagem representa o aspecto sensorial em sua concepção amplificada.

Quadro 5 - Demonstração da Sensorialidade

SENSORIALIDADE	
SENSAÇÕES	EMOÇÕES
<i>... vira a poesia viver.</i>	<i>(...) Aquilo era a coisa mais bonita do mundo.</i>

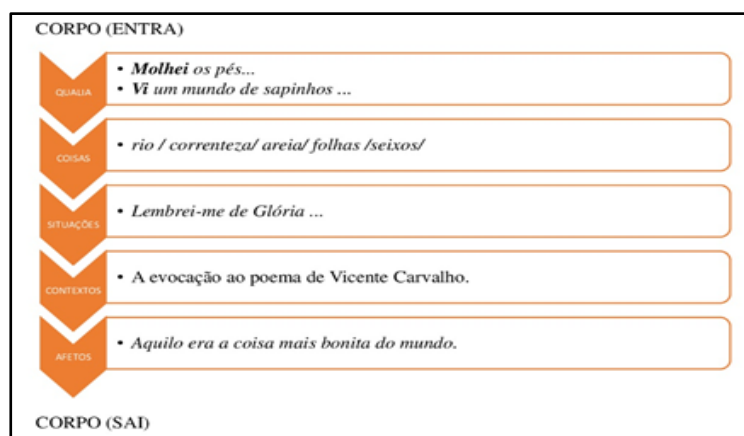
Fonte: Sena; Ramos (2020)

As emoções referem-se à comoção do sujeito e as sensações estão vinculadas às percepções, no caso visual. Sobre as percepções, Bertrand (2003) diz que elas “parecem instalar-se no cerne da reflexão sobre a figuratividade”, que são “objetos

que se erguem diante de nós sob forma de figuras do mundo” (GREIMAS, 2002, p. 77, apud BERTRAND, 2003, p. 237).

Sistematizando as discussões desenvolvidas e os conceitos apontados anteriormente, é possível transpor as figuras sensoriais constantes na passagem para um esquema da representação mental,²⁰ elucidada por Brandt (2010, apud Harkot-de-La-Taille, 2016).

Figura 19 – Esquema processual de sensorialidade a partir da representação mental de BRANDT (2010)



Fonte: Modelo adaptado de Brandt (2010)

A partir do esquema, percebe-se que o momento de estesia acontece por meio de camadas que se integram, paulatinamente, num tempo sobreposto ao tempo dos acontecimentos da realidade. Esse modelo de representação faz-nos pensar sobre o sentido que exige critérios fixos, pensando nos níveis, mas, sobretudo, dinâmicos numa perspectiva paradigmática.

Essa reflexão analítica é um modo de tentar mapear a problemática da memória e faz com que se possa ver o potencial metodológico da semiótica discursiva quando o assunto é memória, sobretudo, o romance de JMV, que reúne um simulacro de escrita confessional em conjunto com um simulacro de linguagem infantil. Além disso, visa-se à investigação atenta do aspecto sensível em sua trilogia para demarcar o seu estilo autobiográfico e a corporeidade do seu discurso fantasioso.

Numa narrativa, o leitor, inconscientemente, faz escolhas que completam e antecipam ações em um processo implicativo. Por outro lado, há momentos em que o

²⁰Esse esquema retoma pesquisas anteriores (SENA; RAMOS, 2020).

narrador deixa uma lacuna que pode ser preenchida por critérios possíveis, assumida por certo grau de abstração de cada leitor. Um exemplo é imaginar a continuação de uma história:

Agarrei-me soluçando aos seus joelhos.
— Não adianta, papai. Não adianta...
E, olhando o seu rosto que também se encontrava cheio de lágrimas, murmurei como um morto:
— Já cortaram, papai, faz mais de uma semana que cortaram o meu pé de laranja lima (VASCONCELOS, 2019, p.207).

Nessa passagem, o narrador, em um simulacro de linguagem infantil, dá voz ao sujeito e não obtém o consolo do pai. Depois desse trecho, encerra-se o livro, falando, como se tivesse quarenta e oito anos, ao Manuel Valadares, o querido Portuga. Há de se pensar: o que aconteceu com o Zezé depois de cortarem a árvore? Como ficou o menino depois da morte do melhor amigo? Na sequência, prosseguimos com a investigação do discurso de JMV com a análise da segunda obra da trilogia memorialística *Vamos Aquecer o Sol*, publicada em 1974.

3.2 VAMOS AQUECER O SOL (1974)

O discurso da memória presente em *Vamos Aquecer o Sol* (1974) é produzido por um simulacro de continuação do primeiro volume, *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968). Em um primeiro momento, observamos que o efeito de identidade está presente pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor) e o ator do enunciado (nome do protagonista), assim como acontece na obra que representa a infância.

Além disso, o enunciado traz referência à memória da infância com o uso do sobrenome “Vasconcelos”, que figura o ator do enunciado “José Mauro de Vasconcelos” e “Zezé” do primeiro romance. A onomástica está presente no contexto escolar: *Você não falou, Vasconcelos? - O senhor não quer usar o meu? Eu não me importo. Olhe como fica bonito: Adão de Vasconcelos. - Vasconcelos! - Que novidades são essas, Sr. Vasconcelos. A voz rugiu* (Vasconcelos, 2018, p. 40 - 41 -50). É possível observar também que o emprego do nome Zezé é uma forma de abreviação afetiva de José, um modo de representação do sujeito através do tempo do narrado (a adolescência).

O enunciado apresenta o ator do enunciado fora do Rio de Janeiro, morando em Natal - Rio Grande do Norte, com a família de seu padrinho, que é médico. O discurso da memória não apresenta a violência e a pobreza conforme o primeiro romance. Pelos acontecimentos narrados, o ator do enunciado estuda em uma boa escola e, aos poucos, demonstra mais interesse pela natação. Mesmo diante de uma aparência de vida melhor, o sujeito é um adolescente inconformado, pois a nova família não atende a carência afetiva que Zezé tanto procura.

O simulacro de continuação da obra anterior também é construído por passagens em que o sujeito relembra os momentos de devaneio e de ternura com a árvore e com o amigo Portuga. A lembrança reforça o valor afetivo criado pelas experiências anteriores que marcaram a sua vida e, comparando-as com o tempo do enunciado, percebemos o simulacro de pessimismo criado. Dentre os programas narrativos do enunciado, temos o enunciado de estado, em que, no papel de sujeito, o narrador está em disjunção com o objeto-valor que é a ternura. Para Greimas e Courtés (2020), a falta configura-se como valor motriz que faz com que haja uma transformação do sujeito. Veremos ao longo da análise como o ator do enunciado entra em conjunção com a ternura, a partir da imaginação.

Em um primeiro momento, o ator do enunciado conhece um sapo-cururu e estabelece com o anfíbio uma relação muito forte de amizade e cumplicidade. O encontro dele com o sapo o impacta sobremaneira. Susto, espanto, horror e aversão são as primeiras emoções de Zezé, que, no tempo do narrado, tem doze anos. Diante da vida sem afeto dos pais adotivos, o ator do enunciado vê, mais uma vez, na imaginação, a oportunidade de retorno à infância e à alegria. O contato com o sapo deixa a passagem do tempo mais agradável.

Antes de observar esses dados de forma analítica do sistema verbal, a fim de estabelecer uma tipologia de JMV e os modos de permanência da obra no mercado editorial, abordamos, na seção seguinte, os aspectos que compõem os projetos gráficos da obra - os formantes plásticos e figurativos de três capas da obra memorialística, considerando as segmentações cromáticas, eidéticas e topológicas e estabelecendo uma possível relação entre os formantes plásticos e o conteúdo.

3.2.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM VAMOS AQUECER O SOL

Por meio do estudo da semiótica plástica, analisaremos a segunda obra da trilogia memorialística de JMV, investigando como os projetos gráficos constroem enunciativamente o discurso do devaneio. Notamos, em um primeiro momento, que cada projeto tem um plano de expressão diferente, veiculando um conteúdo. Demonstraremos como a figura do ator do enunciado funciona como materialidade do devaneio infantil. Em suma, pela categoria topológica, o menino assume a centralidade nos três projetos, o que conduz à noção de importância e protagonismo junto ao sapo. Notamos que a editora *Melhoramentos* propõe técnicas de ilustrações diferentes.

Nessa obra, o antropomorfismo desenvolve-se por meio da figura do animal. Para Guida e Pereira (2015), o diálogo do humano com sua “outridade” animal por meio das “animalidades literárias” também pode despertar um aprendizado de humanidade. Na narrativa, esse fato faz com que o sapo seja a voz da razão, mostrando um saber maduro diante do comportamento do ator do enunciado.

Após a reflexão introdutória sobre os projetos gráficos de *Vamos Aquecer o Sol*, procedemos à análise de cada capa por meio da instrumentalidade da semiótica discursiva e seus desdobramentos.

Figura 20 – Capa de *Vamos Aquecer o Sol*, de 1974



Fonte: (VASCONCELOS,1974)

Pelo projeto gráfico de 1974 (fig.20), verificamos a relação entre o valor afetivo do enunciado sincrético e a forma como ele foi construído. Primeiramente, notamos

que o jogo persuasivo dos elementos visuais e verbais orienta a percepção do enunciatário.

A hipótese do devaneio é materializada pelo efeito de sentido de conversa entre o menino e o sapo. Pela disposição das cabeças, a direção dos olhares um do outro e a boca do animal aberta, em um simulacro de diálogo entre eles.

Em acepção tensiva do espaço, o discurso afetivo é construído pela mistura de elementos visuais sobrepostos: no fundo vermelho, sem clareza das figuras que recebem esse tratamento cromático, o protagonismo do ator do enunciado é estabelecido. A complexidade do enunciado visual é gerada pela aparência de camadas que participam do sistema visual. Além disso, sobreposto a essas camadas, o primeiro plano reúne os caracteres tipográficos. O efeito de identidade entre o autor e o título é percebido pela padronização do estilo da fonte.

Em perspectiva topológica, o texto verbal, em primeiro plano, corresponde ao nome do autor José Mauro de Vasconcelos, disposto com tamanho padronizado de letras, em posição central da parte superior. O título, em tamanho maior, encontra-se na parte superior direita; destacado pelo tamanho maior em relação ao nome do autor, recebendo notoriedade pela proporção de tamanho e pela cor branca, contrastando com o fundo vermelho e com o nome do autor em preto. O nome da editora *Melhoramentos* no canto inferior direito está em branco em tamanho menor que as outras informações.

Ainda sobre a totalidade do espaço, investigamos a condição topológica das figuras do enunciado e qualificamos positivamente o espaço central do enunciado pela quantidade de figuras concentradas no centro. Desse modo, temos a relação entre as categorias *central vs. marginal*. Por essa relação, a centralidade recebe valor eufórico, pois, nela, o ator do enunciado está representado e, por esse modo de presença, simula a relevância dele como figura principal da obra.



Fonte: (VASCONCELOS, 1974) - Análise de nossa autoria

A centralidade da capa evidencia o ator do enunciado em diálogo com o sapo. Pela categoria semântica (natureza) *animal* vs. (cultura) *humano*, podemos refletir sobre a complexidade estabelecida pela aproximação entre as figuras menino e sapo. Essa representação desconstrói a ideia do imaginável, do que é possível. Nessa desconstrução, pelo contrato de veridicção, o enunciatário encontra um caminho de leitura possível do visual, entendendo que se trata de um conteúdo de dimensão imaginativa possível para uma criança.

Pela segmentação eidética, observamos que o estilo linear da ilustração reúne um conjunto de elementos de expressão próprios: pelas linhas e contornos fechados, o efeito tátil é produzido, proporcionando clareza e maior definição das formas.

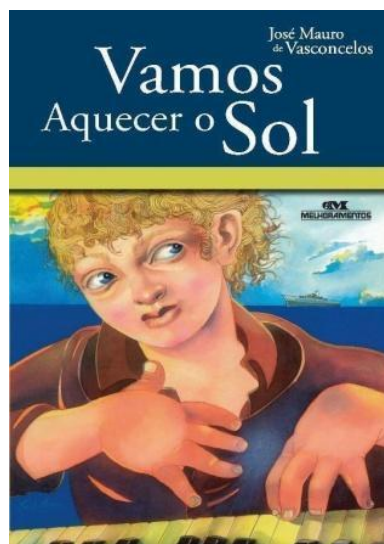
Seguindo o percurso analítico, as cores que compõem a capa são: vermelho, verde, amarelo preto e branco. O verde representa o sapo, com pontos de luz, em amarelo, o branco e o preto, juntos, correspondem ao efeito de luz e sombra, auxiliando os contornos e trazendo maior definição da figura do menino. Em relação ao plano desse fundo, verificamos um primeiro contraste entre o vermelho saturado e o branco (luz) e podemos opor as cores de forma mais geral em *cromática* vs. *acromática*. Conseguimos estabelecer os valores *euforia* vs *disforia* das cores somente pela valorização espacial que as designam.

Assim, o branco, por ocupar a centralidade da capa, possui um valor eufórico e cria o efeito de aproximação (acromático) e cromático (distanciamento). Por meio da análise dos formantes plásticos e figurativos tomados em conjunto, podemos extrair a oposição *devaneio* vs. *realidade* a partir do modo de composição topológica *central*

vs. *marginal*, entendidos como *concentração* vs. *difusão* em uma relação semissimbólica.

Na sequência, iremos analisar o projeto editorial da capa de *Vamos Aquecer o Sol*, produzida em 2002.

Figura 22 – Capa *Vamos Aquecer o Sol*, de 2002

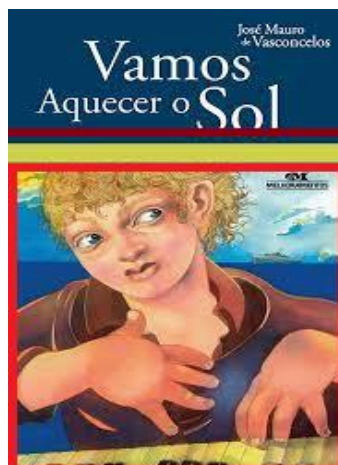


Fonte: (VASCONCELOS, 2002)

No projeto gráfico de 2002 (fig.22), podemos observar a ilustração como um dos elementos persuasivos. Os valores *eufórico* vs. *disfórico* atribuídos ao espaço são delimitados por uma faixa amarela que divide o enunciado em termos *superior* vs. *inferior*. O conteúdo presente em cada parte diz respeito ao verbal e ao visual, respectivamente.

Pela dimensão da ilustração, notamos a valorização positiva do espaço inferior, o que corresponde à valorização positiva do sistema visual. Por essa relação, temos a categoria semântica de *aproximação* vs. *distanciamento*. Assim, em fazer persuasivo, o efeito de sentido de subjetividade aproxima o enunciatário infantojuvenil ao sistema visual. Pela figura 23, observamos a divisão da totalidade do enunciado sincrético pela linha vermelha, delimitando a categoria topológica superior (disfórico) vs. inferior (eufórico) e o quadrado vermelho que corresponde à totalidade do espaço inferior.

Figura 23 – Categoria Topológica da capa de 2002



Fonte: (VASCONCELOS, 2002) - Análise de nossa autoria

Ainda sobre o aspecto topológico do sistema visual, a categoria *totalidade vs. parcialidade* relaciona-se à categoria semântica *subjetividade vs. objetividade*. Em relação ao sistema verbal, os caracteres tipográficos do título são representados com padrões de tamanhos diferentes *caixa alta vs. caixa baixa* e, além disso, as palavras (Vamos -Sol) são maiores que as demais que (Aquecer - o).

Em relação ao nome do autor, os caracteres são menores que os do título sem variação de tamanho. Podemos relacionar essa forma de expressão dos caracteres do título e do nome do autor aos termos *mistura* (variação) *vs. triagem* (padronização). Assim, a mistura de tamanhos de caracteres gera o efeito de subjetividade no título. Já o efeito de identidade é construído pela padronização da cor branca corresponde ao sistema verbal, inclusive no nome da editora *Melhoramentos* de tamanho menor na parte inferior esquerda.

Em perspectiva eidética, o projeto gráfico apresenta um estilo linear com contornos definidos que formam a figura do ator do enunciado juntamente com as teclas do piano. As formas curvas do menino opõem-se à forma reta do piano, correspondendo à categoria semântica mínima *natureza vs. cultura*, respectivamente. Assim, a orientação dessa expressão projeta o conteúdo da natureza de forma eufórica.

As cores que compõem a capa proporcionam um efeito de harmonia. Um projeto cromático orientado pela categoria da expressão *cores quentes vs. cores frias*. O azul ocupa a parte superior, proporcionando o efeito de aproximação pela saturação empregada e, por conseguinte, destaca o sistema verbal (título e nome do autor). Ele também está presente na parte inferior (fundo), em proporção de saturação diferente.

Assim, o emprego de grau de opacidade (absorção da luz) produz a representação do céu e das nuvens. Relacionando o azul (frio) com as cores quentes da figura do ator do enunciado, o azul perde a sua tonicidade, pois a percepção das cores quentes orienta a atenção do enunciatário. Por esse contraste entre a cor quente e fria, a figura se destaca na ilustração e contribui com o efeito de subjetividade da capa.

Figura 24 – Capa *Vamos Aquecer o Sol*, de 2018

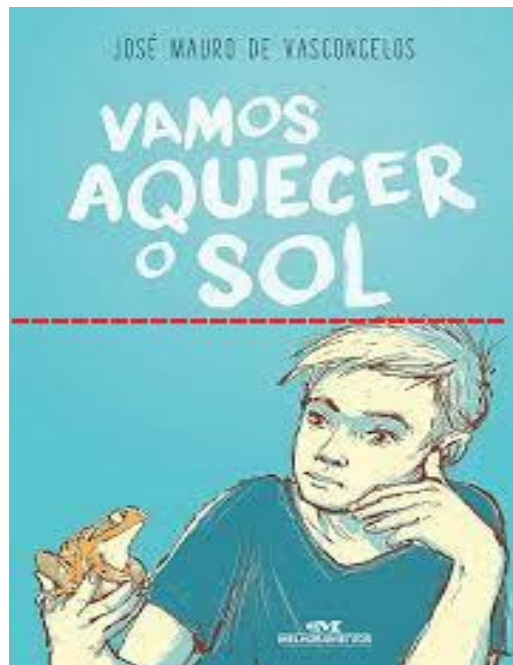


Fonte: (VASCONCELOS 2018)

Os componentes do sistema visual e verbal do projeto gráfico de 2018 podem ser organizados da seguinte forma:

Em perspectiva topológica, a parte superior reúne o sistema semiótico verbal e o inferior, o sistema visual. Dessa maneira, temos as categorias de expressão *superior vs. inferior* e *verbal vs. visual* correspondendo, no plano do conteúdo, à categoria semântica *subjetividade vs. objetividade*, já que o sistema verbal do enunciado-capa implica as coerções do mercado editorial. O título não desempenha uma função de ancoragem à imagem, pois não é possível o mesmo significado aos dois sistemas ao mesmo tempo.

Figura 25 – Categoria Topológica Superior e Inferior



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela perspectiva da semiótica plástica, o sistema verbal pode ser considerado uma imagem, já que, pelo plano da expressão, estabelecemos as formas da composição dos textos. Vemos que o título, representado pela cor branca, ganha destaque por ocupar grande proporção da parte superior, os caracteres tipográficos apresentam-se de tamanhos variados, destacando as palavras (AQUECER e SOL). O nome do autor ocupa a parte superior central, está em tamanho menor que o título e é apresentado com a cor preta. Relacionando esses formantes da expressão ao sistema verbal, encontramos a categoria semântica da *subjetividade vs. objetividade*. À luz da categoria tensiva de *mistura e triagem*, pela variação de tamanho, cria-se o efeito de subjetividade do título, enquanto o nome do autor é regido pela categoria da triagem e, assim, tem valor objetivo.

A figura do ator do enunciado segurando o sapo ganha destaque no enunciado por ser única e por ocupar toda a extensão da parte inferior. Essa valorização pode ser entendida pela categoria semântica de *identidade vs. alteridade*. Na perspectiva do enunciatário, esse modo de composição da capa proporciona equilíbrio em oposição ao caos visual. Pela posição da cabeça do ator do enunciado, a mão no rosto e olhar para o sapo, podemos reconstruir o discurso do devaneio infantil.

Pela categoria eidética, a ilustração traz a combinação de linhas multiformes. Portanto, estabelecemos a categoria *retilíneo vs. circular* (pressuposto) *eunifforme*

(pressuposto) *vs. multiforme* em relação com a categoria semântica *liberdade vs. opressão*. Do ponto de vista tensivo, a multiplicidade dos traços, do plano de expressão, define o andamento acelerado da ilustração. Além disso, do ponto da percepção, o estilo linear proporciona o efeito tátil da ilustração, distanciando o enunciatário do enunciário.

O cromatismo da capa constitui-se por um plano de fundo azul pouco saturado e pode representar ao céu, reforçando a temática do devaneio. O ator do enunciado e o sapo possuem cores diferentes. O caráter apelativo das cores do enunciado é constituído pelo contraste entre as cores *quentes vs. frias*. Pela composição cromática é possível estabelecer uma unidade de sentido entre o verbal e o visual, é como se o sapo, representado pela cor quente, convidasse o ator do enunciado para aquecer o Sol. Assim, temos cores *frias vs. quentes* em relação com a realidade *vs. imaginação*.

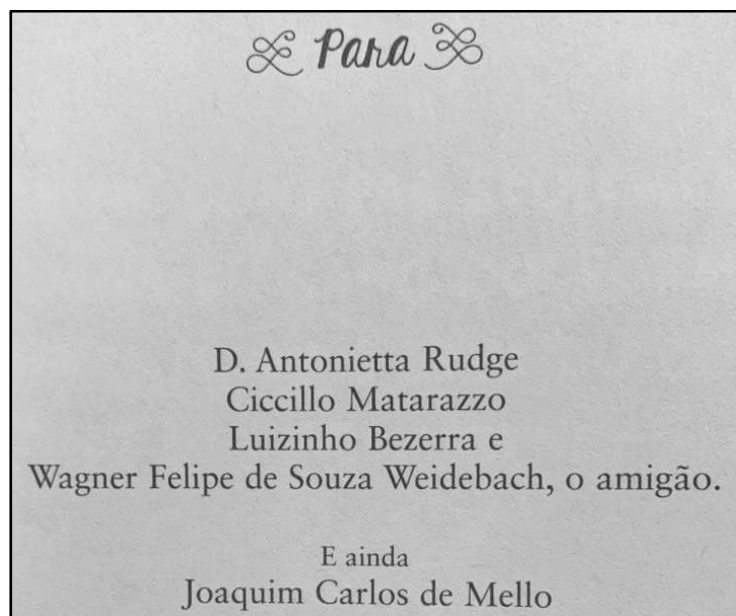
A partir da comparação dos três enunciados sincréticos, percebemos a presença da figura do protagonista em momento de devaneio junto com o sapo nas edições de 1974 e 2018. Nas três capas, a editora *Melhoramentos* procurou manter a figura do ator do enunciado com o propósito de estabelecer interação entre o livro e o enunciatário, propondo um efeito de identidade entre o ator do enunciado e o enunciatário infantojuvenil.

Na sequência, analisamos, no plano do conteúdo, o efeito de identidade produzido pela arquitetura enunciada que permite ao enunciatário a leitura memorialística do romance de JMV.

3.2.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO DE *VAMOS AQUECER O SOL* (1974)

Tomemos a edição mais contemporânea (2018) para observar, além da narrativa principal, no enunciado-dedicatória, o efeito de sentido de realidade produzido no paratexto. Ao observar a descrição do texto, as figuras presentes não definem claramente a quem é destinada a menção elogiosa, com exceção de Wagner Felipe de Souza Weidebach, a quem o enunciador designa como “o amigo”.

Figura 26 – Dedicatória em *Vamos Aquecer o Sol*, de 1974



Fonte: (VASCONCELOS, 2018 [1974], p.7)

Vemos, portanto, que não é possível supor a relação de ordem privada ou pública desse paratexto (GENETTE, 2009). O efeito de realidade de caráter afetivo mais evidente refere-se a uma das pessoas, construído pelo emprego do artigo definido “o” juntamente com o substantivo em grau aumentativo. Além disso, o tempo da enunciação (presente) pode ser evidenciado pela expressão “E ainda”, o que proporciona o efeito de aproximação entre a enunciação e o enunciado.

Em seguida, a obra apresenta outro paratexto, uma epígrafe de Montesquieu²¹, em francês, com a tradução “Não são somente os laços de sangue que constituem o parentesco, mas também os do coração e da razão.” Essa abertura do romance antecipa e, ao mesmo tempo, mantém o efeito de sentido da relação parental de Zezé com os membros da família. Nessa obra, o menino não mora mais com os pais e os irmãos no Rio de Janeiro. Vive com um tio, que tem uma boa situação financeira em Natal-RN. O sumário já situa o leitor, dividindo a obra em três partes, apontadas a seguir.

Ao dispor sobre o discurso de memória produzido no enunciado, analisamos o efeito de identidade que orienta o enunciatário à crença de que se trata de um romance autobiográfico. Como ponto de partida, verificamos a instalação do “eu” no enunciado, em uma debreagem enunciativa, o enunciador delega a voz para um

²¹ (1689-1755). Filósofo francês com enorme influência no pensamento político. Considerado um dos maiores nomes da chamada Escola Iluminista. Fonte: Vasconcelos, 2018, p.7.

narrador, ou seja, no enunciado, narrador e ator do enunciado são a mesma pessoa. A figura de Zezé é construída pelos papéis actanciais que desempenha no enunciado (Zezé = ator da narração e ator do narrado). Demonstramos as marcas do “eu” no trecho a seguir:

Espreguicei-me todo de felicidade. **Puxei** a coberta para aquecer **meu** peito e **meu** cururu, que batia compassadamente e sem medo algum. (Zezé - ator da narração)

Uma coisa **me** fez sentar de supetão na cama.

– Que foi agora, **Zezé**? (Sapo Adão - ator do enunciado)

– É que você se esqueceu de apagar a luz (Zezé - ator do narrado)

(Vasconcelos, 2018, p.22 – grifos nossos).

Essa condição enunciativa cria o simulacro de identidade, estabelecido pela oposição da categoria semântica *identidade vs. alteridade*. Além disso, notamos que o enunciado apresenta um discurso direto e, segundo Fiorin (2016, p. 65), esse tipo de discurso “cria o efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor”. Do ponto de vista do enunciatário, pelo contrato fiduciário, toma o discurso como efeito de verdade em que não nega o discurso do diálogo entre Zezé e o sapo Adão. Assim, o enunciatário, por meio de uma crença da percepção figurativa, apreende o enunciado pelo caráter “intrassubjetivo” (Bertrand, 2003) cuja adesão se vale da tensão entre “o que faz sentido” e “o que não faz”. O efeito de sentido de verdade, nesse caso, corresponde ao efeito de verdade da imaginação do ator do enunciado.

O efeito de identidade do discurso memorialístico também está atrelado à temporalidade, que, na análise, dividimos pelas suas dimensões. A primeira, em acepção macro, organiza a memória, estabelecendo uma parte da vida do enunciador - a transição da infância para a adolescência. Notamos que o passado vai sendo reconstituído por acontecimentos regidos pela lembrança que organiza os fatos à medida que surgem na mente.

O que marca o início do tempo é o fato de que o ator do enunciado, com 12 anos de idade, está em Natal, morando com outras pessoas depois de ter saído do Rio de Janeiro. São 21 capítulos divididos em três partes nos quais os títulos não fazem menção explícita ao período em que as coisas aconteceram, apenas sintetizam o conteúdo presente em cada parte, conforme mostra a imagem a seguir.

Figura 27 – Sumário de *Vamos Aquecer o Sol*

<i>Sumário</i>
<i>Primeira Parte: Maurice e eu</i>
A metamorfose
Paul Louis Fayolle
Maurice
Risada de Galinha
Sonhar
Vamos aquecer o Sol
O adeus de Joãozinho
<i>Segunda Parte: A hora dele: o Diabo</i>
A demorada decisão
O doer de uma injustiça
Coração de criança esquece, não perdoa
O cação e a fracassada guerra das bolachas
Tarzã, o filho dos telhados
<i>Terceira Parte: O meu sapo-cururu</i>
A casa nova, a garagem e Dona Sevérua
A mata de Manuel Machado
Meu coração chamava-se Adão
Amor
Piranha do Amor Divino
A estrela, o navio e a saudade
Partir
A viagem
O meu sapo-cururu

Fonte: (VASCONCELOS, 2018)

Do primeiro capítulo ao último, entendemos o percurso da memória do enunciador, evocando os acontecimentos e os nomeando pelo grau de relevância deles na passagem do tempo.

Pela dimensão da temporalidade do enunciado, o tempo é construído, predominantemente, pela debreagem enunciativa, anterior ao tempo da narração. O efeito de *aproximação vs. distanciamento* organiza a dinâmica da memória, criando a ilusão de distância entre o acontecimento (memória) e o acontecimento (mundo construído).

Calamos e nos meus ouvidos **parecia ouvir, agora**, que o medo aumentava, um coro de vozes rindo a risada de galinha. **Aquilo** se alastrava no colégio. Qualquer coisa que acontecesse de errado, estourava a tal risada. **Confesso** que no começo era gozado (VASCONCELOS, 2028, p. 51 – grifos nossos).

Geralmente, nos gêneros autobiográficos, a debreagem enunciativa do tempo (presente - tempo da narração) prepara o enunciatário para os eventos que serão narrados. Em *Vamos Aquecer o Sol*, a debreagem enunciativa do tempo (pretérito) conduz ao efeito de distanciamento temporal entre a narração e o narrado. Como vemos, no trecho anterior, os pretéritos (calamos - parecia) dizem respeito ao tempo

do narrado e o presente (confesso) corresponde ao tempo da narração. Essa neutralização da distância temporal é estabelecida pelo presente e cria o efeito de aproximação juntamente com o advérbio de tempo (agora) e o pronome demonstrativo (aquilo).

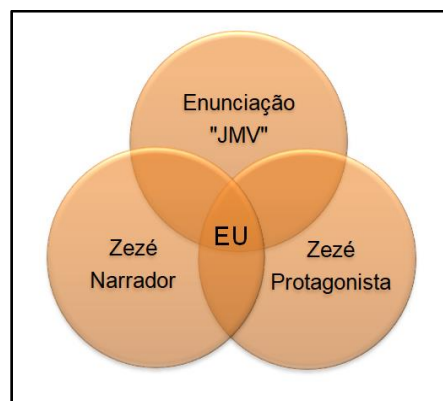
Em prosseguimento analítico, investigaremos o percurso da memória que representa o devaneio do ator do enunciado.

O capítulo primeiro - A Metamorfose - sugere uma mudança vivida por Zezé notada pelo elemento fantasioso, figurativizado pela presença do sapo Adão, uma referência ao primeiro homem da Bíblia. Há uma progressão dos estados de alma do sujeito que vai do medo ao horror, chegando à surpresa e estabelecendo-se na felicidade do retorno à fantasia. O livro anterior, *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968), termina com o menino que tinha perdido muitas coisas, inclusive a imaginação e, em *Vamos Aquecer o Sol*, há esse novo contato dele com a imaginação a partir de outro elemento fantasioso.

O protagonista é impactado com esse retorno à fantasia. Mais velho, morando em outro lugar e longe do pé de laranja com quem mantinha extensos diálogos, o segundo livro da trilogia autobiográfica começa com essa surpresa. Essa surpresa, no gênero fantástico, recebe o nome de hesitação, que é o momento da dúvida de que o acontecimento é real ou não (TODOROV, 2008). Em termos tensivos, a hesitação deixa tônico o sujeito que é impactado pelo acontecimento inesperado.

Os trechos a seguir evidenciam um *continuum* no estado de alma do sujeito que sofre o impacto ao perceber que o animal falava. “**De repente** não existia mais escuro nos meus olhos. O meu coração de onze anos se agitou no peito amedrontado” - VASCONCELOS, 2018, p.14 - grifo nosso). O enunciado apresenta o mecanismo de instauração de pessoa - debreagem enunciativa a partir do emprego do pronome possessivo de primeira pessoa [meus/meu]. Conforme o esquema a seguir, vemos a debreagem enunciativa do enunciado, que cria o efeito de identidade entre o enunciadador, narrador e protagonista.

Figura 28- Efeito de identidade entre enunciadador, narrador e protagonista



Fonte: Autoria nossa

Os mecanismos de instauração de pessoa “eu” criam um efeito de subjetividade, uma espécie, também, de aproximação da enunciação do enunciado.

Pela dimensão figurativa, a temática do medo é figurativizada pelo adjetivo [amedrontado]. Além disso, numa perspectiva tensiva, o advérbio [De repente] figurativiza o aspecto concessivo do trecho, evidenciando o elemento sensível que entra no campo de presença do sujeito de forma abrupta, eventualidade forte - o golpe.

Já a passagem seguinte mostra um ponto mais alto dessa tensão, desdobrando-se em um sentimento ainda mais terrível. *“O que eu vi me encheu de pânico. Fiquei **tão horrorizado que** um frio perpassou-me a alma inteira como se fosse um zíper”* (VASCONCELOS, 2018, p.15). O emprego da flexão de grau do adjetivo comparativo de superioridade intensifica o estado dele, mostrando algo mais intenso que o estado anterior. O estado de alma do sujeito sofreu um impacto mais forte, chegando ao estado de horror. O pavor tomou conta dele. Acontece, assim, na direção o recrudescimento - cada vez mais *mais* (ZILBERBERG, 2011).

Depois desse pico, a primeira conversa com o animal foi normalizando o seu estado. *“— **Tá certo**. Mas deixe-me respirar mais forte, depois eu poderei até me sentar, porque **começo a me acostumar com você**”* (VASCONCELOS, 2018, p. 16 - grifo nosso). Nesse ponto, percebe-se o início da atenuação do estado de alma do sujeito, que, antes, estava no eixo da intensidade em recrudescimento. A expressão [Tá certo] cria um efeito de conformidade, de rendição diante da circunstância.

Os trechos anteriores parecem mostrar um efeito de que a criança, não mais com seis anos de idade, poderia assustar-se com o acontecimento fantasioso por estar em uma idade mais próxima da vida adulta, distante de fantasias e imaginações

pueris. Em seguida, após os momentos de hesitação e de estranhamento, há o retorno à fantasia de fato:

— Sei de tudo, Zezé. Por isso eu vim. Vou morar no seu coração e protegê-lo. Não acredita?
— Acredito, sim. Uma vez na vida eu já tive um passarinho dentro do peito que cantava comigo as coisas mais lindas da vida (VASCONCELOS, 2018, p. 18).

A passagem anterior resgata o efeito de identidade da trilogia, figurativizado, além da presença do nome do protagonista, pela passagem [*Uma vez na vida eu já tive um passarinho dentro do peito*] que faz referência ao primeiro livro autobiográfico do autor, que marca o início da infância de JMV.

Além do aspecto antropomórfico, marcado pela fala e pela escuta entre ambos, a fantasia, nessa obra, manifesta-se por meio de outro sentido - o tato. De acordo com Greimas (2002), os sentidos perceptivos convocam o ver, o sentir, o tocar e o ser penetrado. É um dos domínios do campo do sensível, que abrange, além da corporeidade, a passionalidade e a sensibilidade. Nesse sentido, o sujeito constrói o objeto com sua percepção e, ao fazê-lo, constrói-se como um corpo daquela percepção:

Lutava contra o meu medo. Chegava a sentir sobre minha pele o frio gelado da sua barriga viscosa. Adão tornou a ler os meus pensamentos.
— Me dê a mão.
Obedeci, suando frio.
— Você vai **sentir** que a minha também é macia.
Um milagre se dava. A mão de cururu tinha **crescido** do tamanho da minha e possuía um **calor** amigo e terno.
— Viu?
Com os dedos **examinei toda a sua palma.** Sentia-me perplexo (VASCONCELOS, 2018, p. 19 - grifos nossos).

Nesse ponto, o aspecto fantasioso é recepcionado pelo enunciatário por meio de evidências, em que, sob a perspectiva do contrato de veridicção, a fidúcia partilhada está na concepção dos valores figurativos vindos da percepção (BERTRAND, 2003). Assim, tem-se o tato, o sentir, o exame da palma da mão do sapo e a conclusão que é da ordem do inexplicável [um milagre se dava].

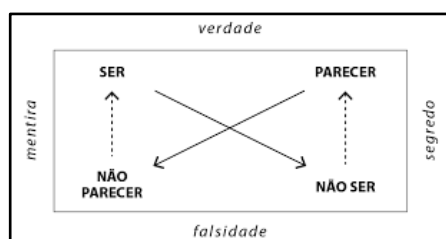
O trecho a seguir mostra que, no dia seguinte, Zezé estava delirando de febre e todos da casa quiseram saber qual era a causa. Acham que tinha sido mais uma

das traquinagens, pois a fama de ser levado e bagunceiro o acompanhava e a nova família já sabia dessa característica dele:

— Foi o sapo-cururu que comeu o meu coração, e eu fiquei assim.
Ele (o pai adotivo) arregalou os olhos e passou de novo a mão na minha testa.
— Está delirando de novo.
Uma voz bem fininha e baixa **segredou-me**. Era Adão:
— Seu bobo, você não vê que gente grande não compreende nada? Que mesmo que você diga a **maior verdade** do mundo de nada adianta?
(...)
— Zezé, Zezé, você precisa tomar mais cuidado; não pode contar o **nosso segredo** pra ninguém (VASCONCELOS, 2019, p.29 – grifos nossos).

A passagem mostra que Zezé tentou falar para os adultos sobre a sua experiência com o sapo. O pai arregalou os olhos, acreditando que o menino estava em um estado de delírio, consequência da febre. O enunciado é construído por meio de uma dissimulação em que o enunciatário é conduzido à hipótese de fantasia destinada à criança e que o adulto não tem competência para tal.

Figura 29 – Quadro de veridicção



Fonte: (BERTRAND, 2003)

A semiótica discursiva dispõe que a verdade é construída ou negada pelo critério de parecer verdadeiro ou falso. Além disso, colocando a relação entre o estatuto da verdade (ser - parecer) e o estatuto do segredo (parecer - não ser) (BERTRAND, 2003), verificamos a atribuição de um efeito de sentido de segredo conduzido pela adequação do discurso a um suposto referente “mundo das coisas”, por meio da percepção (MERLEAU-PONTY, 1961).

No trecho, notamos a figurativização marcada pelos termos (segredou-me e segredo). O segredo é um combinado que o sapo faz com a criança e o efeito de ênfase é criado pela repetição do nome do ator do enunciado *Zezé, Zezé, você precisa tomar mais cuidado; não pode contar o **nosso segredo** pra ninguém*).

Além do sapo Adão, Zezé tinha um amigo imaginário, Maurice Chevalier, personalidade do cinema, que o ator da enunciação utiliza. Esse fato mostra a

necessidade do sujeito imaginar ter amigos que não são seus familiares, evidenciando, assim, um simulacro de falta de afeto por parte das pessoas à sua volta. Esses devaneios configuram a complexidade e os conflitos vividos marcados no corpo do ator da enunciação nesse segundo livro autobiográfico, mostrando indícios de uma aspectualização, um ponto de vista passional diante do relato de sua própria vida.

Como andamento da análise, investigamos, na seção seguinte, o modo de composição do discurso memorialístico na obra *Doidão*. Publicada em 1963, anterior a *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968) e a *Vamos Aquecer o Sol* (1974), buscamos encontrar o efeito de continuidade das obras que a antecedem bem como o efeito de identidade que rege o discurso da memória.

3.3 DOIDÃO (1963)

A narrativa começa com os gritos da mãe, acordando o Zé que, com quatorze anos, não gostava de estudar, achando uma futilidade aprender as matérias da escola e coisas que, para ele, eram insignificantes. O relato apresenta os gostos do jovem e as experiências dele junto a seus amigos. A narrativa mostra que, passados alguns anos, Zé sentia um desejo de experimentar as brincadeiras de criança (Faz de conta que a gente é menino de novo, Tarcísio – Vasconcelos, 2019, p.15). Veremos, ao longo da análise, a tentativa do ator do enunciado de resgatar o passado como uma forma de efeito de continuidade das obras que representam a infância.

De acordo com Ricoeur (1994), o desenvolvimento de determinada narrativa assenta-se em critérios organizadores do efeito de sentido, são eles: a pré-compreensão de narrativas fundamentais por parte do enunciador e do enunciatário e das normas que regem a interação; a mediação figurativa que se estabelece pela isotopia; e o reconhecimento da narrativa pelos elementos da persuasão.

Para se manter o efeito do pacto autobiográfico na obra, quais são as normas que regem a interação entre o enunciador e o enunciatário? Que figuras e valores agenciam a percepção dos sujeitos? Quais os componentes enunciativos implicados no efeito de identidade? Procuramos responder a essas perguntas com trechos que conduzem à hipótese de continuidade das obras anteriores pelo processo dinâmico da representação da memória do enunciador.

Em perspectiva semiótica, veremos como está organizado o projeto enunciativo do enunciado *Doidão* (1963). Antes, porém, mapeamos, na seção seguinte, o

sincretismo do recorte temporal das capas de da obra, produzidas pela editora *Melhoramentos*.

3.3.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM *DOIDÃO* (1963)

Ao buscar o efeito de sentido dos textos sincréticos da totalidade memorialística, investigamos como a editora cria o efeito de *aproximação* vs. *distanciamento* entre o enunciador e o enunciatário. Até esse momento da pesquisa, notamos, nas análises das capas anteriores, um fazer persuasivo que orienta o enunciatário a uma leitura sensível, da ordem do devaneio, com a figura do ator do enunciado ganhando destaque pelos formantes plásticos (topológicos, eidéticos e cromáticos). Evidenciamos que essas características, ao mesmo tempo em que antecipam alguns conteúdos da narrativa principal, atraem o enunciatário infantojuvenil.

Na sequência, investigamos os projetos gráficos de *Doidão* (1963, 2011 e 2019), a fim de verificar os efeitos de *aproximação* vs. *distanciamento* entre o enunciador e o enunciatário e possíveis conteúdos da narrativa principal.

Figura 30 – Capa *Doidão*, de 1963



Fonte: (VASCONCELOS, 1963)

No projeto gráfico de 1963(fig.30), observamos a relação entre o valor afetivo do enunciado sincrético pela materialidade responsável pela percepção visual. Em um primeiro momento, notamos estar diante de uma obra de arte com traços plásticos e esculturais. A posição da cabeça, inclinada para o lado, assemelha-se às esculturas do período renascentista:

Figura 31 – Escultura de Davi



Fonte: <https://www.florence-museum.com/br/david-michelangelo.php>

A escultura de Davi (1501 -1504) (fig.31), símbolo da Renascença, representa a figura do personagem bíblico Davi, exaltando as suas virtudes ao derrotar um soldado filisteu. Michelangelo tem a preocupação, dentre outras características, com o efeito de movimento proporcionado pela disposição corporal diferente da posição da cabeça. A representação do personagem revela o desejo de perfeição da figura humana cada vez mais realista, equilibrada e dinâmica, buscando apresentar o homem como uma recriação da realidade.

Seguindo o percurso analítico, pela categoria cromática, a capa proporciona um efeito de pintura realista em uma combinação de cores *quentes* (vermelho, laranja, amarelo e bege) com intensidades de saturação. Assim, o efeito de luminosidade é construído pelos tons mais claros e o efeito de profundidade, pelos tons mais escuros. Essa composição de mistura de cores contribui com o efeito linear da ilustração e, por conseguinte, proporciona um efeito tátil e traz mais definição às formas do rosto. Do ponto de vista tensivo, o valor expressivo do enunciado também é produto da mistura de elementos visuais e verbais sobrepostos: a ilustração ocupa o plano de fundo e, no primeiro plano, os caracteres tipográficos correspondem ao sistema verbal.

Pela categoria topológica, o título, em cor branca, destaca-se pelo tamanho da fonte, localizado na parte superior. O nome do autor JMV está sobreposto ao título, em tamanho menor e em cor preta. A relação entre essas duas formas de expressão produz o efeito de identidade característico do enunciado-capa. O nome da editora *Melhoramentos*, representado pela cor branca, está no canto inferior direito em tamanho menor que as outras informações.

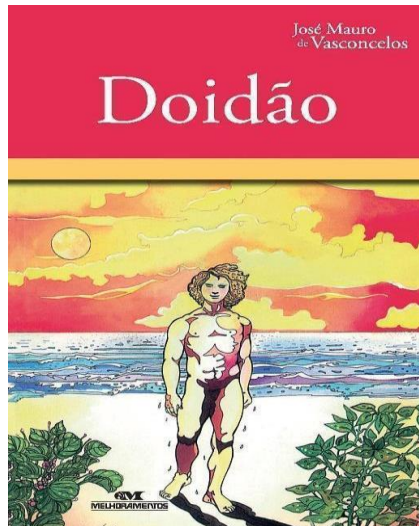
Figura 32 - Categoria Topológica da ilustração



Fonte: (VASCONCELOS, 1963) - Análise de nossa autoria

Pela categoria *central vs. marginal*, a centralidade recebe valor eufórico pela figurativização do ator do enunciado e simula o protagonismo dele na narrativa. Opondo os dois sistemas semióticos verbal e visual, pela relação *totalidade vs. parcialidade*, a ilustração tem um valor positivo por alcançar a totalidade do espaço, enquanto o título e o nome do autor concentram-se em uma parte.

Figura 33 - Capa *Doidão*, de 2011



Fonte: (VASCONCELOS, 2011)

A capa de 2011(fig.33) apresenta o personagem na frente do mar, com roupa de banho. Ao relacionar a capa com a narrativa, podemos antecipar a relação que o jovem tem com as praias da cidade e o fato de ele gostar muito de nadar. Zé está representado de corpo inteiro e ocupa a centralidade da capa. A ilustração nesse projeto de capa repete-se como foi visto nas capas anteriores. A categoria cromática é bastante diversificada, com ênfase às cores quentes, simulando o calor característico de Natal. O ator do enunciado, em destaque na categoria topológica central, apresenta traços de um homem, com delineados que destacam a fisionomia jovial e os músculos característicos de um corpo atlético, ressaltando a sua força.

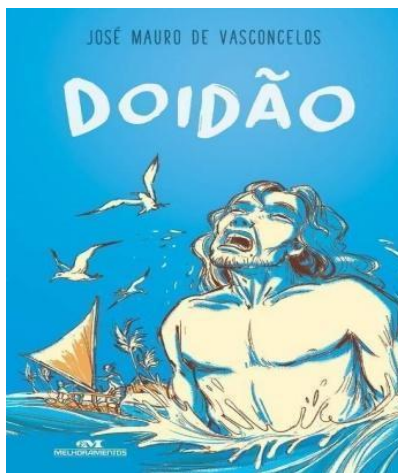
Ainda sobre o aspecto topológico do sistema visual, a categoria *totalidade vs. parcialidade* relaciona-se à categoria semântica *subjetividade vs. objetividade*. Em relação ao sistema verbal, os caracteres tipográficos do título são representados com padrões de tamanhos diferentes *caixa alta vs. caixa baixa*. Em relação ao nome do autor, os caracteres seguem o padrão do título, mas de tamanho menor. Já o efeito de identidade do projeto gráfico é construído pela padronização da cor branca representada no sistema verbal, inclusive no nome da editora *Melhoramentos* de tamanho menor na parte inferior esquerda.

Em perspectiva eidética, o projeto gráfico apresenta um estilo linear com contornos definidos que formam a figura do ator do enunciado, em um efeito de movimento. As cores que compõem a capa proporcionam um efeito de harmonia. Um projeto cromático orientado pela categoria da expressão *cores quentes vs. cores frias* (pressuposta).

O vermelho ocupa a parte superior, proporcionando o efeito de aproximação pela saturação empregada e, por conseguinte, destaca o sistema verbal (título e nome do autor). Ele também está presente na parte inferior (fundo), em proporção de saturação diferente. Assim, o emprego de grau de opacidade (absorção da luz) produz a figura do céu eufórico do verão. Relacionando os graus de cores quentes, vemos o conteúdo eufórico atribuído à ilustração pela composição vibrante das cores. (vermelho, laranja e amarelo).

Já o projeto gráfico de 2018 (fig.34) também acompanha os projetos de capas autobiográficas anteriores com a escolha de cores pastéis para compor a categoria cromática. Há um resgate do tipo de traçado de ranhuras, presente na primeira edição da trilogia, simulando desenho, com linhas finas e grossas, que criam um efeito de luz e sombra. Além disso, o azul é usado para ressaltar o sombreado e para destacar os contornos que formam os músculos do protagonista, que agora é um nadador. A expressão do rosto conduz à hipótese de sofrimento e descontentamento que acompanha Zé desde menino.

Figura 34 – Capa Doidão, de 2018



Fonte: (VASCONCELOS, 2018)

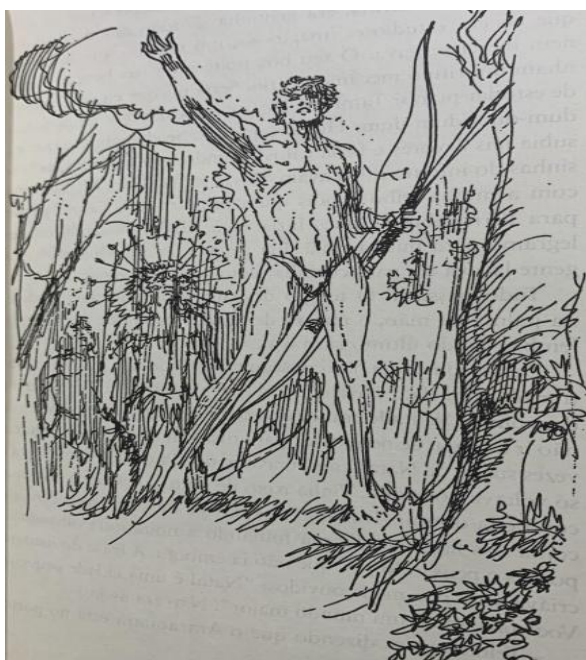
Pela perspectiva da semiótica plástica, o sistema verbal pode ser considerado uma imagem, já que, pelo plano da expressão, estabelecemos as formas da composição dos textos. Vemos que o título, representado pela cor branca, ganha destaque por ocupar grande proporção da parte superior e pela escolha da fonte. O nome do autor ocupa a parte superior central, está em tamanho menor que o título e é representado pela cor preta. Relacionando esses formantes da expressão ao

sistema verbal, encontramos a categoria semântica da *subjetividade vs. objetividade*. À luz da categoria tensiva de *mistura e triagem*, pela variação de tamanho, cria-se o efeito de subjetividade do título, enquanto o nome do autor é regido pela categoria da triagem e, assim, tem valor objetivo.

Pela categoria eidética, a ilustração apresenta a combinação de linhas multiformes. Portanto, estabelecemos a categoria *retilíneo vs. circular* (pressuposto) e *uniforme* (pressuposto) *vs. multiforme* em relação com a categoria semântica *liberdade vs. opressão*. Do ponto de vista tensivo, a multiplicidade dos traços, do plano de expressão, define o andamento acelerado da ilustração. Do ponto da percepção, o estilo linear proporciona o efeito tátil da ilustração, distanciando o enunciatário do enunciado.

Além disso, a edição 2018 dessa obra resgata no interior do texto as ilustrações da primeira edição de 1963, produzida por Jayme Cortez.

Figura 35 – Ilustração do interior do livro (1963)



Fonte: (VASCONCELOS, 2018, p.36)

A reprodução do estilo de Jayme Cortez nas ilustrações anteriores cria um efeito de continuidade da trilogia autobiográfica, em uma proposta editorial que não

fica no plano artístico. Em outras palavras, a editora utiliza esses mecanismos enunciativos em um parecer de autobiografia. Como já foi notado anteriormente, essa técnica utiliza traçados finos e grossos, concentrados e difusos, que criam os efeitos de sombra e luz, respectivamente.

Na sequência, procedemos à análise do plano do conteúdo de Doidão (1963), a fim de observar o efeito de continuidade do discurso da memória.

3.3. 2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO DE *DOIDÃO* (1963)

"Uma gota de ternura bastaria para salvar sua adolescência."
José Mauro de Vasconcelos (2018)

A narrativa dessa última obra que encerra a trilogia memorialística, levando em consideração o segmento textual, inicia-se com a epígrafe do próprio autor. Esse paratexto é uma citação colocada no início da obra, que, além de outras funções, faz um comentário sobre o texto principal. A princípio, antecipa um dos temas da narrativa. A presença do substantivo ternura mostra que, na obra, a adolescência do protagonista será marcada pela falta de ternura.

Os enunciatários das obras memorialísticas anteriores, ao ler o paratexto, conseguem resgatar a temática da ternura que é evocada nos livros anteriores e sabem que o sujeito estava sempre em busca da ternura. De acordo com Genette (2009), a epígrafe consiste em um comentário cujo significado ela ressalta indiretamente. Logo, enunciatários que conhecem as outras obras conseguem antecipar um significado mínimo desse enunciado.

O discurso da memória na obra manifesta-se de forma diferente dos outros romances. O efeito de continuidade é construído pela representação do lugar em que se passa a história (Natal- RN). Não há referência às obras anteriores *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968) e *Vamos Aquecer o Sol* (1974) que reforcem o efeito de continuidade. Conforme o trecho seguinte, a menção à infância do ator do enunciado é representada de forma disfórica:

- Faz de conta que a gente é menino de novo, Tarcísio.
- Saltei e peguei firme no primeiro galho da **mangueira velha**.
- Mangueira-comum, como vai?

Balancei o corpo às gargalhadas.

— **Infância! Infância é a coisa mais desgraçada, mais covarde que já vi. Não trocaria a minha por um cocô de cabrito.**

Enfiei-me na forquilha e fui olhando **as folhas sem brilho da mangueira**. Breve ela não daria mais frutos. Estava velha a mangueira-comum. Dentro de poucos anos, como a vida não prestava mesmo, qualquer machado impiedoso a derrubaria. **Árvore sem fruta suja mais o quintal do que qualquer outra. Burra! Quem mandava envelhecer. Coitada.** Que maldade pensar assim. Pois se nós estávamos ficando velhos (VASCONCELOS, 2019, p. 24).

O trecho anterior apresenta a tentativa de resgate da infância e o emprego da expressão [faz de conta] figurativiza a imaginação da criança. Na perspectiva semiótica, para Greimas e Courtés (2020), a falta ocupa um valor que faz com que haja um desenvolvimento narrativo em que o objeto seja restituído. As tentativas de resgate da fantasia são notadas no texto por meio dos termos [faz de conta/ o salto na mangueira velha/ e a tentativa de diálogo]. Frustrado, o sujeito conclui que tinha crescido e não tinha competência para imaginar mais, pois não era uma criança. O sujeito entra em disjunção com o objeto de busca em uma operação prévia de negação.

Além disso, Zé dirige-se à árvore, dizendo [mangueira comum, como vai?]. Em *O Meu Pé de Laranja Lima*, essa conversa era possível, pois o enunciado trazia um simulacro de fantasia da criança. Logo, o trecho conduz à hipótese da semiótica da falta - a falta da fantasia - que acompanha o discurso memorialístico de JMV nos dois primeiros livros.

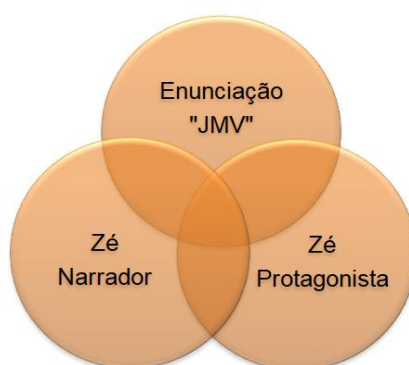
No trecho cria-se o efeito de insignificância da árvore pelo contato do ator do enunciado com a mangueira (*Mangueira-comum, como vai?*). Esse comportamento nega a relação que o ator do enunciado tinha com o pé de laranja lima no romance *O Meu Pé de Laranja Lima*, no qual o efeito de devaneio é construído pelo diálogo que havia entre a árvore e o Zezé. Pela dimensão narrativa, na passagem, há uma tentativa de comunicação, mas o ator do enunciado, assumindo o papel de sujeito de estado - sujeito atualizado está disjunto do objeto - conversa com a árvore. Logo, sanciona que a performance não se realizou (*Balancei o corpo às gargalhadas.*) Em outras palavras, o sujeito não tem a competência de imaginar e realizar a transformação.

Em seguida, o efeito de insignificância da árvore é construído, primeiramente, pela percepção visual (*fui olhando as folhas sem brilho da mangueira*) e, em seguida, o ator do enunciado constata a sua percepção pelos valores culturais compartilhados

(Breve ela não daria mais frutos. Estava velha a mangueira-comum. Dentro de poucos anos, como a vida não prestava mesmo, qualquer machado impiedoso a derrubaria). Entretanto, o ator da narração reconsidera a sua opinião (Que maldade pensar assim). Pela categoria semântica *natureza vs. cultura*, visualizamos, no conteúdo, a temática da relação do ser humano com a natureza pela oposição das figuras *árvores vs. machado*.

O efeito de identidade produzido também se materializa, semanticamente, pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor - José Mauro de Vasconcelos) e o ator do enunciado (nome do protagonista - Zé).

Figura 36 - Efeito de identidade entre enunciador, narrador e protagonista



Fonte: Autoria nossa

Podemos ver essa recorrência nos dois trechos: (*Zé, que vida doida você leva! Tirei o sapato rapidamente*). Há também uma menção à abreviação Zeca (*Depois a batina impecável do Irmão Ambrósio descendo grave a escadaria. O olhar pesquisador, reprovante desde o início. — E então, seu Zeca?* - Vasconcelos, 2019, p. 18).

Nesse modo de composição da memória, o ator do enunciado relembra suas lembranças da juventude, em um simulacro de pessimismo criado pelas lembranças da infância e pela falta de afeto da família. Os quatro capítulos posteriores apresentam o sujeito inconformado por não experimentar momentos de fantasia e por seu destino incerto. Apenas em alguns pontos reconhece-se o aspecto memorialístico e as lembranças do passado. Como, por exemplo, ao lembrar que a mãe era indígena [*Acho que tenho mesmo sangue de índio*]. Esse fato de ter poucas memórias do passado dá a impressão que Zé é frustrado e ele é resultado de uma infância sofrida

e sem afeto da família, como se pode notar na fala [Infância! Infância é a coisa mais desgraçada, mais covarde que já vi. Não trocaria a minha por um cocô de cabrito].

A figura do ator do enunciado cria um efeito de sujeito adulto em desajuste com o que a família adotiva esperava dele. A temática de sua vida boêmia é figurativizada por momentos em que o jovem aprecia a vida sem responsabilidade. Inicia-se o período de namoro e descoberta da sexualidade. O efeito de devaneio infantil cede espaço à intimidade do ator do enunciado.

Ao longo da análise da trilogia memorialística, destacamos os trechos que trazem as unidades textuais que compõem o discurso de memória de JMV na perspectiva do devaneio. Observamos, portanto, o simulacro da infância, da adolescência e juventude em um percurso descendente da temática do devaneio que a acompanha a competência do sujeito de estar em conjunção com a ternura dos momentos de antropomorfização tanto com o pé de laranja lima quanto com o sapa Adão.

Na sequência, analisaremos a outra totalidade dos discursos de JMV que são da ordem da fantasia. Procuramos investigar o modo de organização do discurso do encantamento e patêmico que rege os enunciados fantasiosos, que, pela percepção sensorial, instauram um sujeito maravilhado e um sujeito do sofrer.

3.4 ESTILO: A IDENTIDADE DISCURSIVA DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS NA TRILOGIA AUTOBIOGRÁFICA

Pelo modo de composição da narrativa de *O Meu Pé de Laranja Lima*, observamos as formas de adesão do enunciatário por meio das características do discurso memorialístico.

Principiamos com a análise das capas das obras de JMV com o objetivo de encontrar os modos de presença enunciativa nos projetos editoriais e a coerência entre as unidades sincréticas que totalizam o discurso sensível, mimetizado pelas isotopias figurativas e temáticas do devaneio.

Ao comparar os três projetos gráficos de edições de *O Meu Pé de Laranja Lima*, percebemos a presença da figura do protagonista em momento de devaneio próximo à árvore. Notamos que a editora *Melhoramentos* tem procurado manter os dois simulacros (ator do enunciado e a árvore). Em relação ao simulacro do devaneio, as ilustrações ganham destaque pela condição topológica e pela expressão subjetiva da

composição dos rostos. Notamos que a capa de 1968 (fig.6), além do protagonista e a árvore, apresenta outros elementos figurativos que não estão presentes nas edições posteriores e, por ela, foi possível observar também mais antecipações do conteúdo da narrativa.

No enunciado-dedicatória, verificamos o efeito de sentido de memória do enunciador (autor) pela isotopia figurativa (*saudade, tristeza, ternura*). Assim, acessamos os afetivos envolvidos na significação. Em seguida, a isotopia do parentesco cria a ilusão referencial e a instalação da categoria de pessoa (*meu - minha*) aumenta o efeito de identidade.

Do ponto de vista da narrativa, em um primeiro momento, por meio da debreagem enunciativa, a projeção do “eu” no discurso confere um efeito de subjetividade à obra, ou seja, os papéis de narrador e ator do enunciado são desempenhados pela mesma pessoa. Além disso, o efeito de identidade é produzido pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor na capa) e o ator do enunciado (nome do protagonista) - José Mauro de Vasconcelos e Zezé.

Esse efeito permanece ao longo da narrativa com o simulacro dos pais de Zezé (Estefânia Pinagé de Vasconcelos e Paulo Vasconcelos). Vimos também que a forma de abreviação afetiva de José - Zezé, configura um modo de simulacro do sujeito através do tempo do narrado (a infância).

Verificamos, em *O Meu Pé de Laranja Lima*, que há o predomínio do tempo enuncivo tanto no tempo da narração e no tempo do narrado, o que é não é comum nas autobiografias. A falta do tempo presente na narração distancia o enunciador e o narrador. Mesmo assim, há trechos em que o tempo da narração se projeta no narrado, suprimindo a distância entre os tempos pela neutralização dos sistemas enunciativo e enuncivo. Observamos esse efeito pelo emprego de verbos no presente, pelo emprego do advérbio de tempo e lugar (agora - lá) e pelos pronomes demonstrativos (aquilo).

Pelos pressupostos de Barros (2011), observamos que o tipo de memória que prevalece em *O Meu Pé de Laranja Lima* é uma memória do acontecido, pois os acontecimentos (as imaginações) entram de forma gradual e se estabelece na narrativa sem impactar o sujeito. O impacto e o estranhamento pelo processo de antropomorfização acontece em algumas passagens. Tanto na instância da narração quanto na instância do narrado, as experiências do passado vão construindo uma

enunciação sensível à medida que vão sendo descritas. Por meio da debreagem interna, o narrador delega a voz ao ator do enunciado, o que confere um efeito de verdade ao discurso memorialístico. Do ponto de vista tensivo, a memória entra no campo de presença do sujeito de forma tônica e os acontecimentos inesperados, como as cenas de conversa com o pé de laranja lima criam um efeito de devaneio infantil.

Em *Vamos Aquecer o Sol*, comparamos as três capas de *Vamos Aquecer o Sol* e percebemos a presença da figura do protagonista em momento de devaneio junto ao sapo nas edições de 1974 e 2018. A editora *Melhoramentos* procurou manter o simulacro do ator do enunciado com o propósito de estabelecer interação entre o livro e o enunciatário (leitor), propondo um efeito de identidade entre o ator do enunciado e o enunciatário infantojuvenil.

Do ponto de vista da narrativa, o discurso da memória presente em *Vamos Aquecer o Sol* (1974) é produzido por um simulacro de continuação do primeiro volume, *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968). Em um primeiro momento, observamos que o efeito de identidade está presente pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor) e o ator do enunciado (nome do protagonista), assim como acontece na obra que simula a infância. A projeção da pessoa “eu” no discurso confere um efeito de subjetividade à obra, ou seja, os papéis de narrador e ator do enunciado são desempenhados pela mesma pessoa. O enunciado também traz referência à memória da infância com o uso do sobrenome “Vasconcelos”, que figura o ator da enunciação “José Mauro de Vasconcelos”. O simulacro de continuação da obra anterior também é construído por passagens em que o sujeito relembra os momentos de devaneio e de ternura com a árvore com o amigo Portuga.

O efeito de identidade também está atrelado à temporalidade, pois o passado vai sendo reconstituído por acontecimentos regidos pela lembrança que organiza os fatos à medida que surgem na mente. Pela categoria semântica *aproximação vs. distanciamento*, vemos a organização da dinâmica da memória. Assim, pelo predomínio do tempo verbal pretérito imperfeito, cria-se a ilusão de distância entre o acontecimento (memória) e o acontecimento (mundo construído). Também notamos que a neutralização da distância temporal é estabelecida pelo emprego do verbo no presente juntamente com o advérbio de tempo (agora) e o pronome demonstrativo (aquilo).

Nas instâncias da narração e do narrado, as experiências do passado afetam a narração à medida que vão sendo descritas. Por meio da debreagem interna, o narrador delega a voz ao ator do enunciado. Na interação entre os atores do enunciado, a temática da antropomorfização é construída pelas atribuições humanas ao sapo. Pelos pressupostos de Barros (2011), observamos que o tipo de memória em *Vamos Aquecer o Sol* é uma memória do acontecido, pois os acontecimentos (as imaginações), depois do primeiro contato com o sapo, acontecem sem grandes impactos, ficam no eixo da extensidade.

Ao encaminhar a análise de *Doidão* (1963), em busca do efeito de continuidade da autobiografia de JMV, comparamos as três capas e percebemos a recorrência da figura do ator do enunciado em todas elas. A editora *Melhoramentos* apresenta outras propostas de expressão, mas com o mesmo conteúdo de protagonismo da narrativa. A ilustração tem valorização positiva, o que confere mais efeito de interação entre o livro e o enunciatário (leitor infantojuvenil).

Vemos que o efeito de identidade se materializa pela relação onomástica entre o enunciador (nome do autor - José Mauro de Vasconcelos) e o ator do enunciado (nome do protagonista - Zé). A representação onomástica confere o efeito de amadurecimento do protagonista na juventude. Observamos também que a obra não traz referências explícitas às obras anteriores *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968) e *Vamos Aquecer o Sol* (1974) que reforcem o efeito de continuidade. Podemos perceber somente pela representação do pessimismo pela configuração de trechos que mostram a constatação negativa da infância. Nessa obra, o efeito de devaneio infantil cede espaço à intimidade do ator do enunciado, insatisfeito com sua vida. A escolha do título pode ser entendida pelo discurso construído a partir das ações do sujeito jovem aventureiro e descompromissado. Pela análise dos conteúdos sincréticos da totalidade memorialística, observamos, pelos três recortes temporais das obras de JMV, que a editora *Melhoramentos* constrói os enunciados, projetando o enunciador (editora-design-autor) a partir de plasticidades diferentes. Separamos os projetos gráficos das obras para observar os efeitos de sentido produzidos, conforme vemos no quadro a seguir:

Quadro 6 - Projetos gráficos da totalidade memorialística

Projetos gráficos da totalidade memorialística		
	Efeito de sentido do sistema visual	Efeito de sentido do sistema verbal

	<i>Aproximação vs. distanciamento do enunciatário</i>	<i>Identidade vs. alteridade</i>	
 1968 – 1963 -1974	Valorização da ilustração Totalidade Estilo linear Multiplicidade nos contornos Cores Primárias e secundárias	Título e autor (superior e inferior branco) (superior – branco e preto)	Editora (inferior – preto)
 2002 - 2009 – 2011	Valorização da ilustração Inferior com faixa delimitando os sistemas Estilo linear Unidade nos contornos Cores Contraste entre cores quentes e frias saturadas	Título e autor (superior - branco) (superior – branco)	Editora (inferior – preto)
 2018-2019- 2019	Valorização da ilustração Inferior sem faixa delimitando os sistemas Estilo linear Multiplicidade de traços nos contornos Cores Predomínio de cores pouco saturadas	Título (superior - branco) Autor (superior - preto) Editora (inferior – preto; branco)	

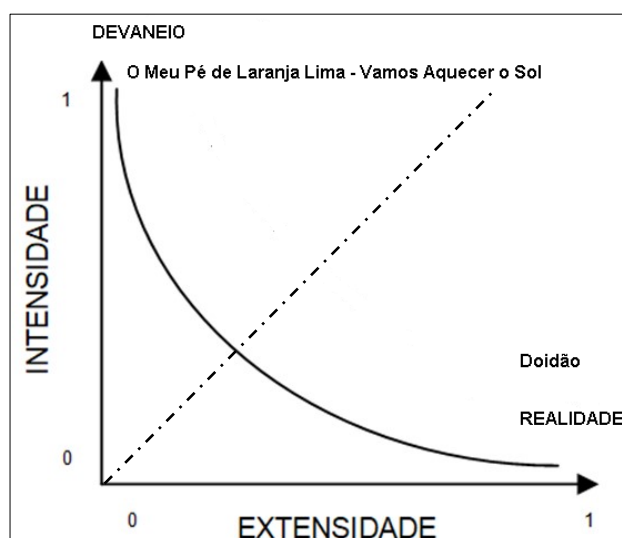
Fonte: Autoria Nossa

Pela tabela, notamos que todas as capas apresentam o ator do enunciado nas capas com expressões faciais que correspondem aos conteúdos das narrativas. A valorização da ilustração, em oposição ao sistema verbal, confere ao enunciado sincrético um efeito de aproximação ao enunciatário infantojuvenil. Além disso, observamos o efeito de identidade entre o nome do autor e o título pela correspondência entre os formantes topológicos e cromáticos. O último grupo de capas (2018-2019-2019) desvia-se da coerência encontrada nos outros grupos.

Ao analisar a totalidade discursiva do plano do conteúdo, observamos, nas três obras que constituem a trilogia autobiográfica, os simulacros de infância, de adolescência e de juventude, materializados nos três enunciados, respectivamente.

A percepção dos atores do enunciado é construída por meio de simulacros de devaneio e de simulacros de realidade. Nas obras *O Meu Pé de Laranja Lima* e *Vamos Aquecer o Sol*, notamos o estado de alma do sujeito afetado por momentos de devaneio, que é da ordem da imaginação infantil, ou seja, o sujeito (criança) tem a competência de imaginar. Essa imaginação é construída pelo processo de antropomorfização a partir de diálogos com a árvore e com o sapo. Em *Doidão*, a obra que simula a juventude do ator da enunciação, observamos a ausência de imaginação. O discurso é construído por meio de simulacro da realidade com passagens que mostram o estado de pessimismo do sujeito. Por meio do arco tensivo, a seguir, podemos observar os simulacros descritos.

Figura 37– Arco tensivo da totalidade memorialística



Fonte Autoria Nossa

Do ponto de vista da enunciação, observamos o simulacro do ator da enunciação projetado nos enunciados a partir das figuras tônica (Zezé – criança) e a representação dele a partir da figura átona (Zé - adulto), marcado pela morosidade dos acontecimentos.

Ao resgatar o entendimento teórico de Barros (2011) sobre o estilo, a temática e a estrutura da composição da autobiografia em prosa literária, observamos o predomínio da memória-acontecimento a partir das recorrências a seguir.

- Temática – memória da vida íntima do sujeito.
- Estilo – recorrência dos mesmos componentes sintáticos e semânticos.
- Estilo - Mistura de estilo realista e fantasioso.
- Estilo – efeito de distanciamento e de objetividade pelo emprego do tempo e do espaço enuncivos.
- Estilo - Utilização de diferentes normas e registros linguísticos com predomínio de efeito de linguagem infantil e simples.
- Estilo – Representação dos espaços culturais das cidades e a natureza.
- Estrutura - Efeito de identidade entre o enunciador, o narrador e o ator do enunciado construído pela onomástica.
- Estrutura - Predomínio do sistema temporal enuncivo (pretérito imperfeito) no tempo da narração e do narrado.
- Estrutura - Neutralização entre os tempos da narração e o da narração a partir do emprego do tempo presente.

- Estrutura - Predomínio do discurso direto.
- Estrutura - Textos figurativos com densidade sêmica atribuída aos estados passionais.
- Estrutura - Macrotemporalidade que delimita a fase da vida – infância – adolescência – juventude em cada romance.
- Estrutura - Temporalidade interna conduzida pela memória dos acontecimentos sensíveis, sem determinação cronológica de datas.

Em correlação com a noção de estilo, verificamos que JMV, ao mesmo tempo em que descreve os acontecimentos do seu cotidiano passado, atribui à sua escrita memorialística simulacros de imaginação da criança e do adolescente.

Pela mistura de estilo realista e fantasioso, podemos notar o simulacro da sociedade da época. Em acepção realista, o estilo descreve uma sociedade em que a criança é submetida à falta de afeto dos familiares e à violência. Pelo viés fantasioso, há uma subversão da realidade, o que possibilita experiências sensíveis que transformam a realidade cruel. A narrativa é construída por duas representações conflitantes em que o sujeito tem as qualidades vitais do cotidiano, implicadas pelo território da imaginação.

Na sequência, veremos como está projetado o discurso infantojuvenil de JMV a partir dos romances que compõem a totalidade fantasiosa.

CAPÍTULO IV

O DEVANEIO

Falaremos do simulacro do devaneio a partir das percepções do sujeito maravilhado. Para tal investigação, buscamos o enquadramento teórico da semiótica

discursiva para chegar às nuances enunciativas e figurativas que envolvem a percepção do sujeito em contato com as coisas do mundo.

O parecer imaginário permite o afastamento do imediato, do real, correspondendo, assim, à representação psicológica do indivíduo. Entre os sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário), “as emoções e paixões conduzem antes a crer na realidade das representações do que na ordem objetiva do mundo” (WUNENBURGER, 2003, p.66).

Além disso, resgatamos as considerações de Bachelard (2018 [1988]) sobre a abordagem da fantasia, na qual a natureza é da ordem do devaneio infantil. Nessa concepção afetiva, a imagem da vida mental e a criatividade onírica são as fontes da relação poética do sujeito com o mundo.

Notamos a hipótese de um interdiscurso do sofrimento que rege o simulacro do devaneio. Por conseguinte, funda o corpo do ator da enunciação e estabelece a tipologia do discurso infantojuvenil de JMV.

O sujeito do encantamento é figurativizado pela imagem estésica da percepção. O parecer de sentido se estabelece pelo crer perceptivo, de natureza intrassubjetiva, dos sujeitos da enunciação em comunicação literária. Nesse sentido, pretendemos analisar as figuras representativas do devaneio que compõem a totalidade dos discursos fantasiosos, considerando o modo de dizer do ator da enunciação.

A partir dessa perspectiva analisamos as obras *Rosinha, Minha Canoa* (1962); *O Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); e *O Menino Invisível* (1978), que têm um aspecto fabular e antropomórfico.

A seção seguinte apresenta a primeira obra *Rosinha, Minha Canoa* (1962), que compõe a totalidade fantasiosa, a fim de observar os principais percursos que a análise seguirá.

4.1 ROSINHA, MINHA CANOA (1962)

Com o objetivo de descrever o objeto, apresentamos os componentes sintáticos e semânticos que estruturam o discurso de JMV no enunciado *Rosinha, Minha Canoa* (1962). Nesse percurso, o enunciador constrói o discurso por meio da

operação actancial – debreagem enunciativa – *ele* proporcionando um efeito de objetividade ao enunciado. De acordo com Fiorin (2016, p.88), a debreagem enunciativa projeta no enunciado uma “persona” e cria o efeito de objetividade, podendo significar “apagamento das marcas da enunciação no enunciado”.

Notamos, no enunciado, a condução da narrativa assumida por um observador, isto é, um sujeito delegado pelo enunciador e encarregado pelo fazer cognitivo da história de vida do ator do enunciado (Zé Orocó), podendo ser encarregado da focalização total do sujeito (*Zé Orocó sorriu mais largo. **Pensava** nas noites em volta da fogueira, nas línguas vermelhas das chamas correndo a lenha seca.* – Vasconcelos, 2019, p14). Nesse caso, notamos a presença de um observador onisciente que conhece as ações (sorriu) e o pensamento (Pensava nas noites...) do ator do enunciado.

O discurso construído por esse observador externo apresenta a história da vida simples de Zé Orocó que vive às margens do rio Araguaia e relaciona-se com elementos da natureza e com a sua canoa Rosinha. O efeito de devaneio se materializa pela conversa do ator do enunciado com sua companheira de vida.

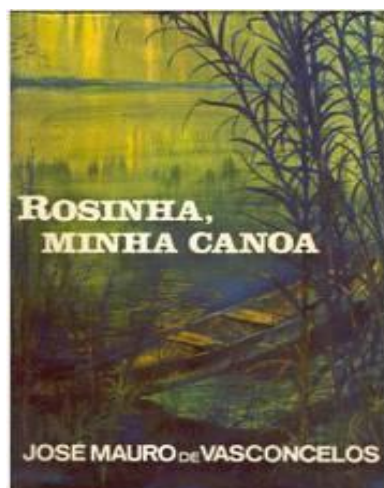
O ator do enunciado é o único a quem a figura da canoa se manifesta, construída textualmente como uma criatura dotada de consciência, memória e sentimentos. O simulacro de devaneio reproduz um efeito de hesitação, mistério e assunto velado entre os moradores do lugar que não entendem a relação de amizade entre os atores do enunciado Zé Orocó e a canoa Rosinha.

O devaneio é apresentado pela relação entre ator do enunciado e a natureza. A isotopia figurativa da natureza: o rio, os animais, a floresta, o céu e o vento participam dos valores perceptivos dos sujeitos da enunciação e cria cenários exuberantes de contemplação do belo. O simulacro do devaneio também é construído de modo disfórico pelo ator do enunciado (médico) que chega à comunidade e tenta convencer o ator do enunciado (Zé Orocó) a se tratar na cidade. Desse modo, Zé Orocó precisa abandonar o seu lugar e se submeter à internação em um hospício, porque as pessoas o consideravam louco. Zé Orocó recebe um tratamento desumano para “cura” da loucura. Após um longo tempo de internação, entende que deve se adequar às condições prescritas pelo olhar médico para conseguir alta, fingindo viver como as outras pessoas. Por fim, ele consegue retornar ao seu lugar junto à canoa.

Na seção seguinte, propomos uma análise dos sistemas semióticos verbais e visuais que organizam as três capas da obra fantasiosa, estabelecendo uma possível relação entre o plano da expressão e o (PE) e o plano do conteúdo (PC). Amparada nessa relação, a análise procura examinar o simulacro de devaneio reproduzido nas capas e os modos de permanência da obra no mercado editorial.

4.1.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM *ROSINHA, MINHA CANOA*

Figura 38 - Capa *Rosinha, Minha Canoa*, de 1963



Fonte: (VASCONCELOS, 1963)

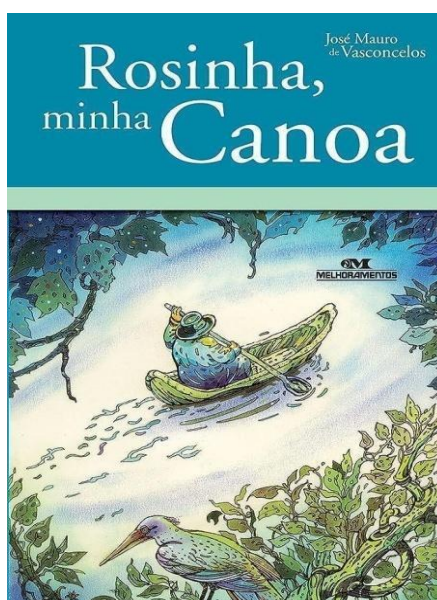
Na capa de 1963, notamos o valor afetivo do enunciado sincrético pelo fazer persuasivo presente na expressão. A partir da categoria topológica, o plano de fundo é composto por uma ilustração, ocupando a totalidade do espaço, o que sugere a relevância dela no enunciado. Em acepção tensiva do espaço, o discurso afetivo é construído pela categoria *totalidade vs. parcialidade* (pressuposto). Sobreposto ao plano de fundo, o sistema verbal é composto pelo título, em tamanho maior, e ocupa a centralidade da capa. Além disso, o nome do autor está posicionado na parte inferior, em tamanho menor comparado ao título. O efeito de identidade no sistema verbal é efetivado pela escolha da cor branca na composição dos caracteres tipográficos. Não foi possível identificar o nome da editora na capa.

Do ponto de vista eidético, percebemos um tipo de sistema visual que cria um efeito de pintura realista, com pinceladas em direção vertical e horizontal. Por essa

categoria, atentamo-nos para o efeito de subjetividade gerado pela categoria *mistura* vs. *triagem*. A figura da canoa destaca-se pela direção horizontal em contraste com a vegetação em forma vertical e ela acompanha a direção horizontal do rio, proporcionando um efeito de sentido de pertencimento ao ambiente.

O cromatismo usado corresponde ao verde e ao amarelo, em gradientes de tonalidades, pertencentes à categoria *primárias* vs. *secundárias*. Essas cores, na composição da expressão, criam um efeito de *luz* vs. *sombra*, na parte superior e inferior, respectivamente. Dessa maneira, o amarelo tem um valor eufórico por ocupar o espaço superior e por representar a luz, enquanto o verde possui um valor disfórico por ocupar o espaço inferior e por representar a sombra.

Figura 39 - Capa Rosinha, Minha Canoa, de 2011



Fonte: (VASCONCELOS, 2011)

Em comparação com a capa de 1963, o projeto gráfico de 2011 apresenta uma proposta sincrética diferente. Os valores atribuídos ao espaço se manifestam de forma desigual, trazendo a categoria *eufórica* vs. *disfórica*. Pela dimensão topológica, a distribuição das figuras é delimitada por uma faixa azul pouco saturada que divide o enunciado em termos *superior* vs. *inferior*. O conteúdo representado em cada parte diz respeito ao verbal e ao visual, respectivamente.

Notamos uma valorização positiva do espaço inferior por ser maior, assim, sugerindo a valorização positiva do sistema visual. Por meio dessa relação,

evidenciamos o jogo persuasivo composto pela categoria semântica de *subjetividade* vs. *objetividade* que aproxima o enunciatário infantojuvenil ao sistema visual. Segmentamos a capa (fig.39) para ilustrar as condições topológicas do enunciado e observamos a divisão da totalidade pela linha vermelha que delimita a categoria topológica *superior (disfórico)* vs. *inferior (eufórico)* e o círculo que mostra a centralidade como valor eufórico.

A categoria *central* vs. *marginal* presente no sistema visual corresponde à categoria semântica *subjetividade* vs. *objetividade*. O efeito de subjetividade é construído pela presença do ator do enunciado e a canoa posicionados no centro da ilustração, contrastando com a vegetação nas margens com a qual o efeito de contorno é produzido.

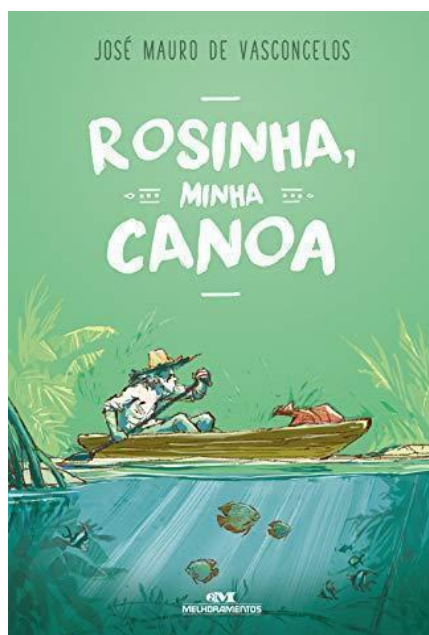
A respeito de sistema verbal, os caracteres tipográficos (letras) do título são representados em padrões de tamanhos diferentes, destacando as palavras (Rosinha - Canoa). O nome do autor está representado em tamanho bem menor e em um mesmo padrão. Observamos a coexistência de dois tamanhos de caracteres no título aos termos *mistura* vs. *triagem*, o que gera um efeito de subjetividade no título.

O efeito de identidade é representado pela cor branca que se manifesta no nome do autor e no título, enquanto o nome da editora *Melhoramentos* está em preto, proporcionando efeito de subjetividade. Em relação às figuras, podemos categorizá-las, semanticamente, a partir dos termos *cultura* vs. *natureza* (vegetação, rio e animais vs. canoa).

A expressão analisada, do ponto de vista eidético, compõe-se por um modo linear cujo traço proporciona um efeito de multiplicidade, pois há um excesso de pontos e linhas e contornos fechados que preenchem as figuras representadas. Além disso, há uma clareza absoluta que faz com que a percepção fique mais definida. Por essas características, o efeito tátil manifesta-se, criando a ilusão de texturas.

Em compreensão cromática, a força expressiva do azul saturado na parte superior invade a parte inferior de forma mais amena. Nesse sentido, entendemos a tonicidade da cor dissipando-se até desaparecer. Por via tensiva, esse efeito cromático está relacionado à categoria *concentrado* vs. *difuso* no eixo da extensividade. Essa mudança de gradiente da cor sugere que não há uma ruptura abrupta entre as partes, mas uma transformação que proporciona leveza ao conteúdo plástico.

Figura 40 - Capa Rosinha, Minha Canoa, de 2019



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

A capa de 2019 (fig.40) apresenta uma proposta editorial na qual os formantes plásticos e figurativos relacionam-se ao conteúdo afetivo de modo particular. De modo geral, as condições topológicas organizam o texto sincrético por meio de uma coerência visual, iniciada na parte superior central e terminada na parte inferior com o nome da editora *Melhoramentos*.

Pela categoria topológica, o espaço pode ser segmentado em dois eixos (superior vs. inferior) e corresponde, respectivamente, ao sistema verbal e visual da capa. No sistema verbal, as informações estão centralizadas, em uma organização linear. Notamos o destaque dado ao título, evidenciado as palavras (ROSINHA - CANOA - substantivos) em tamanho maior que a palavra (minha - pronome possessivo).

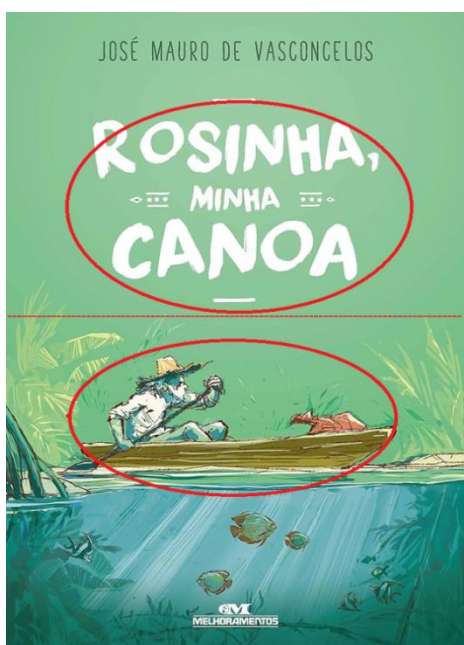
Entende-se o destaque pelo traço branco colocado acima e abaixo do título por uma espécie de registro indígena que acompanha a palavra (minha). Por outro lado, o nome do autor, em tamanho menor, segue um padrão único de tamanho de letras.

Do ponto de vista tensivo, a composição do título e do nome do autor pode ser entendida pela categoria de *mistura vs. triagem* de tamanho e de grafismo indígena como efeito de subjetividade atribuído ao título. O nome da editora, em branco, ocupa

a parte inferior da capa, o que gera um efeito de deslocamento dos elementos verbais que ocupam a parte superior.

Pela análise da fig. 41 a seguir, podemos notar, a partir dos círculos vermelhos e pela linha vermelha, como funciona a valorização positiva dos dois espaços. Por essa condição topológica, a *superioridade vs. inferioridade* compartilham o mesmo valor eufórico. Assim, o projeto editorial aponta para uma homologação mais evidente entre o visual e verbal em uma função de ancoragem, em que o texto verbal explica o visual.

Figura 41 – Categoria Topológica



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Em relação às figuras presentes no sistema visual, notamos a permanência da representação do ator do enunciado em conjunção com a canoa conforme vimos na capa de 2011 de ponto de vista diferente, sendo observador de cima.

Nesta representação, há um simulacro de instalação do observador mais próximo ao enunciado quando podemos ver o ator do enunciado na direção da linha dos olhos como se o enunciatário estivesse no enunciado. O homem e a canoa são vistos de perfil, é possível observar a expressão facial, os peixes e a vegetação que estão submersos na água do rio. O efeito de subjetividade pode ser entendido pelo título (Rosinha, Minha Canoa) e a figura do ator do enunciado com a sua canoa.

O cromatismo presente no enunciado é composto, em grande parte, pelo *verde vs. azul*. Nessa composição a cor azul está representada na água do rio com feixes

de luz criados por linhas brancas no centro, simulando o reflexo da luz solar atravessando a água cristalina.

Nas margens, o azul é mais saturado e se mistura com o verde da vegetação aquática. O verde ocupa a superfície da água e do céu, e a vegetação nas laterais apresenta um tom mais claro. A canoa é representada pelo marrom, contrastando com a coloração esverdeada do ator do enunciado, que usa um chapéu amarelo e uma sacola vermelha.

Pelos formantes cromáticos, podemos estabelecer a relação semântica *natureza vs. cultura* pelo conjunto de cores atribuídas às figuras. Assim, temos verde e azul (natureza) e amarelo, marrom e vermelho (cultura). O cromatismo do sistema verbal é criado por contraste entre o branco e o preto. Assim, temos a cor branca que compõe o título e o nome da editora *Melhoramentos* e a cor preta, destacando o nome do autor.

4.1.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO DE *ROSINHA, MINHA CANOA* (1962)

No nível discursivo, a construção do efeito de devaneio realiza-se pelos componentes figurativos e enunciativos. Dessa maneira, como vimos na apresentação da seção 3.2.1, em *Rosinha, Minha Canoa* (1962), o observador descreve os fatos e as emoções dos atores do enunciado. Por essa característica cognitiva e sensível dos acontecimentos, o enunciado é construído pelas experiências sensíveis em abordagem perceptiva das coisas.

Veremos, no trecho a seguir, como as propriedades sensoriais entram em jogo na apreensão discursiva:

Sempre acontecia assim: Zé Orocó sorria porque acabava de lembrar que a vida era *pai-d'água de bonita* [...] Veio um vento friozinho, friozinho, que lhe arrepiou as costas sem camisa. O **coração de Zé Orocó fez um troque-troque meio agoniado**. (p. 14)

– Ei! Giribel, você conhece a canoa de Zé Orocó?

– Conheço, sim; é a Rosinha...

– Como foi que ele arranhou a canoa?

– Um índio *tava morreno*, deu para ele de graça. Um *veinho* chamado Curumaré.

– Você já viu Zé Orocó conversando com ela?

[...]

– *Óie, dotô*, meu pai *num qué* que a gente fale nem nisso (Vasconcelos, 2019, p.33 – grifos nossos).

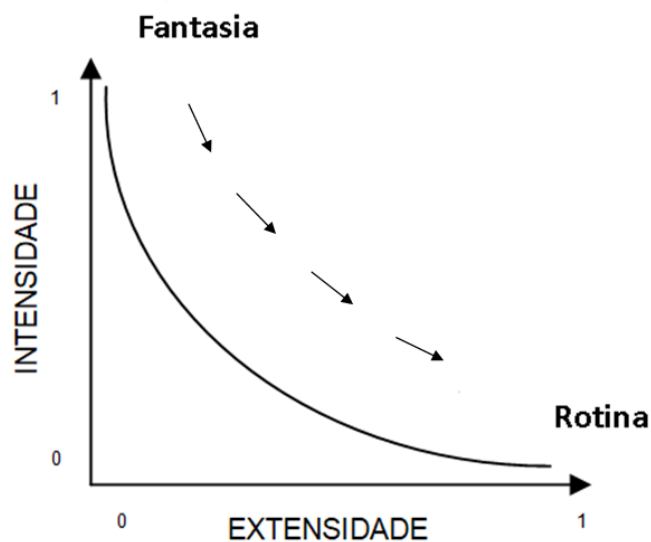
Na passagem, o observador descreve a cena (Sempre acontecia assim:), contando as ações, os sentimentos e as emoções dos atores do enunciado (coração de Zé Orocó fez um troque-troque meio agoniado). A descrição é feita por figuras da percepção tanto do observador quanto dos atores do enunciado (Você já viu Zé Orocó conversando com ela?). Pelo contrato de veridicção, a fala de Giribel determina o valor atribuído ao fato de ver Zé Orocó conversando com a canoa (*Óie, dotô, meu pai num qué que a gente fale nem nisso*). O assunto leva em consideração os valores intersubjetivos do sujeito.

Além da descrição que emprega os valores perceptivos que constroem o devaneio do ator do enunciado (Zé Orocó), o trecho mostra um dos momentos de devaneio com Rosinha:

- Rosinha, hoje é sua noite. Conte-me uma história.
- Rosinha concentrou-se, pensou um bocadinho, e começou a história...
- Vamos dormir. O Escorpião está no alto, anunciando meia-noite.
- Mas Zé Orocó estava pensativo. Acendeu o cigarro.
- Cada vez você conta essa história mais bonita. Diga, Rosinha, minha canoa... Como é que você sabe de tudo isso tão certinho?...
- Rosinha sorriu com simpatia.
- Vou lhe contar um segredo. Você merece. Lembra-se daquele landi velho e resmunguento? Pois bem, os índios um dia o descobriram e... o landi se transformou em "ROSINHA". (p.85)

No trecho, notamos que o caminho de leitura conduz o simulacro do devaneio materializado pela antropomorfização. A percepção do "contar história", de "sorrir" e do "contar um segredo" mostra a competência humana que a canoa tem. Do ponto de vista tensivo, a representação do devaneio, nessa passagem, tem um andamento lento em direção à extensividade, construída enunciativamente pela noção de rotina. Assim, a direção de descendência não causa impacto ao sujeito, conforme demonstramos no arco a seguir:

Figura 42 - Arco tensivo de direção descendente



Fonte: Adaptado de Zilberberg (2011)

Em direção descendente, a fantasia estabiliza o sujeito e o acento tônico vai perdendo a força. Em *Rosinha, Minha Canoa*, a estabilidade tem mais duração que acontecimentos que tonificam o estado de alma do ator do enunciado. No entanto, o espaço sensível do discurso do devaneio é apresentado pela observação das coisas reproduzidas pelos aspectos sensoriais e avança, sensivelmente, recobrindo o cotidiano.

De acordo com Bertrand (2003), a estabilidade do sensível “perturba o regime dos valores estabelecidos, suspende sua circulação e acaba substituindo-os pela nova ordem do sensível”. Assim, o caráter afetivo do enunciado acompanha as cenas entre os atores do enunciado.

O trecho a seguir demonstra outras figuras sensíveis que dão corpo ao discurso do ator da enunciação:

Noitinha já fria era começo de verão grande. [...]
 Zé Orocó pensava essas coisas, deitado na praia, vendo **a noite avançar**.
 (p.104)
 Sentou-se. Soprou o fogo e olhou as letras descascadas de Rosinha.
 – **Tás triste, bichinha?**
 A canoa **soltou um grande suspiro**.
 – Estou ficando velha e imprestável. Estou cheia de buracos.
 – Que é que você quer que eu faça?
 – Aquilo que já pedi mais de uma vez.
 – [...] **Como é que vou passar sem você?**
 – Hoje, Rosinha, vou te contar uma história que você nunca ouviu.

- Tem “Era uma vez”?
- Dessa vez, não.
- Pena, porque as histórias dos homens são mais bonitas quando tem “era uma vez”... (Vasconcelos, 2019, p. 107 – grifos nossos)

Pelo emprego de substantivos diminutivos (Noitinha e bichinha), verificamos o efeito de subjetividade em um simulacro de enunciação passional.

Podemos notar outra ordem do sensível, na passagem anterior, pelo simulacro da tristeza que se materializa pelo estado de alma de Rosinha (– Tás triste, bichinha? A canoa soltou um grande suspiro. – Estou ficando velha e imprestável. Estou cheia de buracos).

O padecimento da canoa explica-se pelo fato de estar velha, sem serventia e cheia de buracos. Logo, Zé Orocó, ao vê-la daquele jeito, tenta achar uma solução e, assumindo o papel de sujeito de agir, (Hoje, Rosinha, vou te contar uma história que você nunca ouviu.) busca uma forma de alegrá-la, contando uma história.

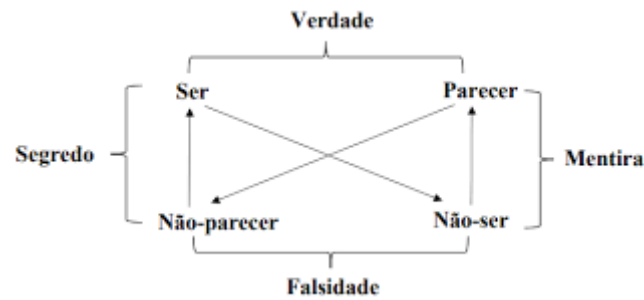
Vemos, ainda no trecho, uma tomada de posição do enunciador, que expressa um juízo de valor (as histórias dos homens são mais bonitas quando tem “era uma vez”...). Assim, em uma aparência de discurso subjetivo do ator do enunciado, sustenta uma crítica aos discursos “reais” dos homens.

As passagens de devaneio cederam lugar ao início do sofrimento do ator do enunciado. O trecho a seguir representa a conversa do médico com Zé Orocó:

O doutor **voltou-se para a canoa. Examinou-a de cima a baixo.** Afinal, não passava **de uma canoa igual às outras.** [...] **A canoa que todos temiam.** [...] - Zé Orocó, você acha que eu sou seu amigo? Eu já lhe perguntei isso uma vez. Você acha que eu lhe faria algum mal?
 – Não creio, doutor. Gente ruim tem outro jeito.
 – Pois bem, meu amigo. Você está doente. Mais do que você pensa. Você precisa ir comigo para a cidade. Prometo que ninguém vai judiar de você. Mas você precisa ir. (Vasconcelos, 2019, p.151 – grifos nossos)

Na passagem, observamos que o observador descreve o conflito do ator do enunciado (médico) para entender que característica configura a canoa de forma fantástica. Assim, (voltou-se para a canoa. Examinou-a de cima a baixo), atentou-se aos elementos que estão sendo percebidos e aceitou o enunciado (Afinal, não passava de uma canoa igual às outras. [...] A canoa que todos temiam.) Para ele, a comprovação pela percepção negou a verdade de que a canoa se comunicava.

Figura 43 – Quadro de veridicção Ser / Parecer



Fonte: Bertrand, 2003

Ao transpor os dados para o quadro de veridicção, o efeito de falsidade é produzido pelos termos complementares não-parecer/não-ser.

Do ponto de vista narrativo, o trecho também apresenta uma narrativa em que é possível observar a manipulação do médico, em uma tentativa de despertar a confiança do sujeito Zé Orocó. Assim, ele usa como uma forma de sedução e evoca as qualidades de confiança do manipulado (Zé Orocó, você acha que eu sou seu amigo? Você acha que eu lhe faria algum mal?). Em seguida, percebemos a tentação (Prometo que ninguém vai judiar de você. Mas você precisa ir). O médico propõe a Zé Orocó um objeto de valor modal – a proteção.

Em uma nova organização da enunciação passional, o trecho a seguir ilustra a descrição do espaço em que o ator do enunciado passou a viver:

No começo, chegara ao grande casarão. Os muros altos, intransponíveis, guardavam restos secos de heras decepadas pela raiz. Os pátios quadrados ensombrecidos, acumulando folhas mortas de árvores, repetiam o arrastar monótono de passos descompassados. Eram muitos homens calados, taciturnos, escondidos do pouco sol que às vezes penetrava no ambiente. Vieram uns homens e uns enfermeiros e agarraram-no à força. Jogaram-no em uma cela gradeada.
– Eu não sou doido!... eu não sou doido!... (VASCONCELOS, 2019, p.155)

O trecho apresenta o hospício. Pela categoria *semântica aberto vs. fechado*, notamos a orientação disfórica do lugar (fechado) cuja figurativização recobre o enunciado (muros altos, intransponíveis, pátios quadrados ensombrecidos). A descrição feita representa as partes que compõem o lugar. Além disso, a representação das pessoas que estavam lá marcam o percurso passional do discurso (o arrastar monótono de passos descompassados. Eram muitos homens calados, taciturnos). Além disso, como efeito de profundidade da temática da internação de Zé

Orocó, as figuras seguintes (Vieram uns homens e uns enfermeiros e agarraram-no à força. Jogaram-no em uma cela gradeada) e o emprego do termo (doido) constituem a enunciação passional.

O retorno ao encanto no enunciado do *Rosinha, Minha Canoa* é produzido quando o ator do enunciado retorna ao seu lugar, junto à canoa como podemos ver na cena a seguir:

Não pensava em nada, vendo a calma do entardecer.

Foi quando sentiu uma estranha coisa. Os cabelos do corpo, todos, um a um, se arrepiaram. Deveria ter cochilado; Não podia acreditar. Mas o gemido aumentava e uma voz saía fracamente:

– Sou eu, Zé Orocó.

Virou-se agoniado. Deveria estar sonhando.

– Por favor – suplicava, quase chorando. – Por favor, Rosinha, não me diga que você fala. Não diga que eu entendo você.

Engoliu um gosto de sangue. A emoção era tanta que sentia o coração sacudindo sobre a areia da praia.

Um riso fatigado respondeu à sua voz aflita.

– Por quê, bobo? Ninguém precisa saber de nada (Vasconcelos, 2019, p.248 – grifos nossos).

A passagem (Foi quando sentiu uma estranha coisa) é o primeiro impulso para o impacto do sujeito. A temática do estranhamento avança pela percepção sensorial (Os cabelos do corpo, todos, um a um, se arrepiaram). Em perspectiva tensiva a conjunção temporal (quando) figurativiza o aspecto concessivo do trecho, evidenciando o elemento sensível que entra no campo de presença do sujeito de forma abrupta, eventualidade forte - o golpe.

A tonicidade do trecho aumenta à medida que a densidade figurativa vai sendo percebida (suplicava, quase chorando - Engoliu um gosto de sangue. A emoção era tanta que sentia o coração sacudindo sobre a areia da praia). A descrição mostra a intensidade do sujeito aumentando gradativamente, na direção do recrudescimento - cada vez mais *mais* (ZILBERBERG, 2011). Após o impacto, a tensão começa a perder a força (Por quê, bobo? Ninguém precisa saber de nada). Dessa forma, o trecho demonstra um retorno ao devaneio após o momento de estranhamento.

Na sequência, procedemos à análise do romance *Coração de Vidro* (1964) que faz parte da totalidade fantasiosa do discurso de JMV.

4.2 CORAÇÃO DE VIDRO (1964)

A obra *Coração de Vidro* (1964) reúne quatro fábulas: *A Missa do Sol*; *O Aquário*; *O Cavalo de Ouro*; e *A Árvore*. Nelas, o ator da enunciação representa a fantasia, atribuindo-lhe leveza e sensibilidade. A partir de uma enunciação espacial, as figuras da natureza recebem valor eufórico em oposição aos espaços culturais.

O modo de composição figurativa recobre a temática da relação do ser humano com a natureza. Apresentamos, nesta seção, as quatro narrativas que compõem a obra *Coração de Vidro* (1964).

A Missa do Sol mostra o percurso narrativo de um passarinho que, ao aprender a voar, foi capturado e colocado em uma gaiola. Antes da captura, a narrativa apresenta percepção da natureza com descrições sensíveis do nascer do sol na fazenda. Em seguida, a representação das lembranças da vida livre, pela categoria semântica da *opressão vs. liberdade*, cria o efeito de saudosismo desse sujeito do padecer.

Ao constatar que não tem competência para entrar em conjunção com a liberdade, decide parar de comer, de beber e de aprender. Resolveu cantar para simular não estar mais naquela prisão. O dono da casa percebeu que tinha acontecido algo e se aproximou da gaiola. Abriu a porta e presenciou os últimos suspiros da pequena ave.

A narrativa *O Aquário* constrói um percurso narrativo de um pequeno peixe insatisfeito com a sua vida dentro do açude. Pela categoria semântica *opressão vs. liberdade*, notamos que o efeito de sentido que se apresenta no enunciado é a busca pela liberdade. O sujeito não gostava do lugar que morava e pensava em viver longe dos peixes com quem convivia.

Em um fazer manipulador, sua professora tentou convencê-lo do contrário, mas nada tirava a ideia de que estar próximo aos homens era melhor que ter no açude. Em um momento da narrativa, a figura de uma mulher elegante chegou ao açude e o escolheu. O sujeito tonificado pela oportunidade não resistiu à captura e pulou para dentro da rede. O efeito de cotidianidade proporciona felicidade por estar na casinha rodeada de vidro, com água limpa e sentido muita paz. O percurso narrativo desse sujeito ganha outro rumo quando ele se vê sozinho, esquecido pela madame e pela empregada que fazia a limpeza do aquário. Nesse ponto, a representação do padecimento, figuratizada pela solidão, ganhou profundidade até chegar à morte.

O percurso narrativo em *O Cavalo de Ouro* apresenta a figura de um cavalo como um sujeito do sofrer. Um dos impactos que sofreu foi se afastar de sua mãe após ser considerado adulto. Tornou-se um animal de competição, mas, depois de se machucar, acabou sendo esquecido e fazendo outros tipos de serviços. A narrativa conduz à hipótese de um sujeito da espera, pois, na velhice, perdeu todo o seu viço e o delineado de seu corpo. Viveu a monotonia de um cavalo doente até chegar a sua morte.

A *Árvore* encerra o livro, apresentando mais uma vez o espaço da fazenda e o percurso narrativo é estabelecido pelos sujeitos (mangueira e um menino de oito anos). Pela antropomorfização, a temática da amizade é figurativizada por passagens que criam um efeito de amizade entre os dois.

Nesse enquadramento figurativo, os sujeitos aproveitavam a companhia um do outro, vivenciando os diversos aspectos da natureza daquele lugar. No entanto, o percurso narrativo se reconfigura após a rotina de brigas dos pais da criança e o menino é levado para um internato. A partir desse momento, o enunciado é disjuntivo e a temática da tristeza proporciona o efeito de enunciação passional da tristeza.

Após anos de solidão, a mangueira foi cortada, ficando apenas o seu tronco. Ainda assim, vivia e aguardava o retorno do príncipezinho. A espera terminou quando o amigo retornou à fazenda, mas não viu nela significado e afeto. Com isso, a mangueira morreu.

Antes de proceder à análise das quatro narrativas, analisamos três projetos gráficos da obra com objetivo de encontrar a relação entre os sistemas semióticos visuais e verbais que compõem a capa, e, também, os efeitos de totalidade sensível no enunciado.

4.2.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM CORAÇÃO DE VIDRO

Figura 44 –Capa *Coração de Vidro*, de 1964



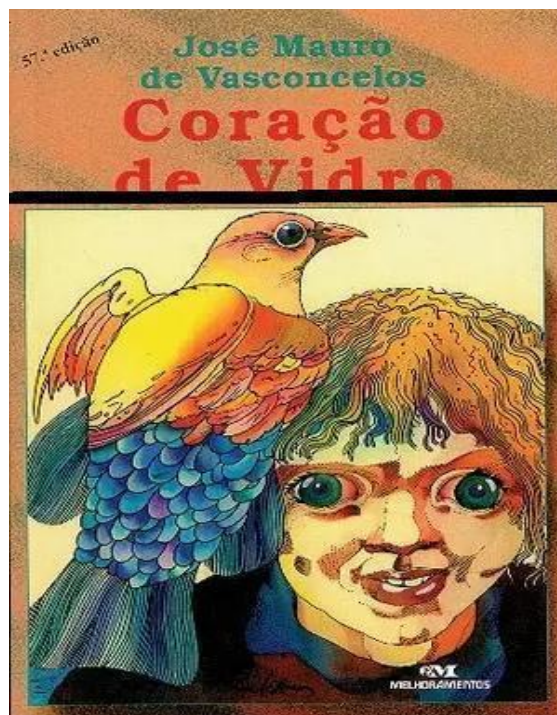
Fonte: (VASCONCELOS, 1964)

No projeto editorial de 1964 (fig.44), podemos estabelecer a relação de sentido entre os formantes plásticos e figurativos que compõem a expressão sincrética. Como ponto de partida, observamos a distribuição do espaço e o que está presente na totalidade do enunciado e evidenciamos a segmentação espacial marcada pelo retângulo maior que separa o visual e o verbal.

Em um fazer persuasivo, a categoria *superior vs. inferior* organiza os sistemas verbal e visual de modo que se perceba a valorização positiva da parte inferior que é maior em tamanho. Nesse sentido, inscrevendo o enunciatário infantil, a ilustração abrange a maior parte do tomo. Na parte superior, o sistema verbal prevalece e informa o nome da obra e do autor.

Demonstramos, na fig. 45, como o projeto gráfico apresenta a valorização espacial, dando destaque ao visual em oposição ao verbal.

Figura 45 – Categoria Topológica

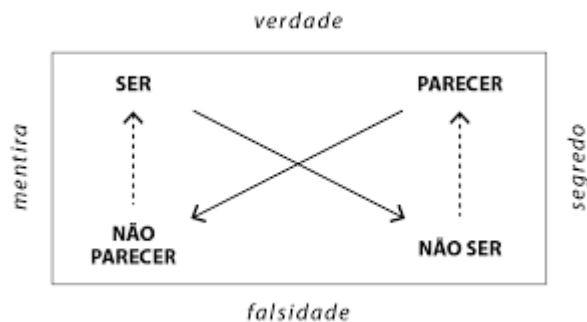


Fonte: (VASCONCELOS, 1964)

O título destaca-se pelo tamanho dos caracteres tipográficos maiúsculos e minúsculos em oposição ao nome do autor em tamanho menor. Ambos estão centralizados harmonicamente pelo espaço ocupado e, pelas cores, observamos o contraste pela representação das cores *vermelho vs. verde*, cores *primárias vs. secundárias*, que causa um efeito de *aproximação vs. distanciamento*. Nesse jogo de manipulação cromática das informações, o efeito de subjetividade é criado pela aproximação do enunciatário ao enunciado.

No tocante às figuras que compõem o enunciado, observamos o modo de composição artística vinculada ao fantástico. Podemos observar isso pela figura do animal. Pelo traço linear com formas circulares e lineares, a figura da ave configura-se por meio da concentração de semicírculos justapostos na parte inferior do animal e, por essa característica, cria-se a aparência das escamas de um peixe juntamente com as nadadeiras na lateral. Na parte superior da figura, predominam os traços mais difusos e retilíneos. Pelo contraste das texturas *circular vs. retilíneo*, observamos o efeito de hesitação pela composição de mistura, o que confere a temática fantástica. Podemos observar, de forma operatória, o simulacro do fantástico pelo quadro a seguir:

Figura 46— Quadro de veridicção Ser / Parecer



Fonte: Bertrand, 2003

Ao transpor os dados para o quadro de verificação, podemos entender o efeito de sentido é produzido pelos termos *parecer* e *não ser* que pode ser entendido como um simulacro de segredo.

- I. O animal parece um pássaro, mas não é.
- II. O animal parece um peixe, mas não é.

Por essas relações, o impacto produzido pela multiplicidade de texturas e pela ambivalência dos contornos circulares e retilíneos, a percepção é definida e entendida como efeito de surrealismo.

Do ponto de vista tensivo, a mistura entre o ser e o parecer cria o simulacro de enunciação fantástica por transcender a compreensão lógica da figura. Para a apreensão sentido, portanto, o enunciatário procura semelhanças entre a ilustração e o mundo das coisas e compreende o efeito fantástico da figura.

A figura do menino é construída por meio da concentração de linhas que criam efeitos ondulatórios principalmente nos cabelos. Além disso, há uma diferença de proporção de tamanho em relação aos olhos comparados às outras partes do rosto.

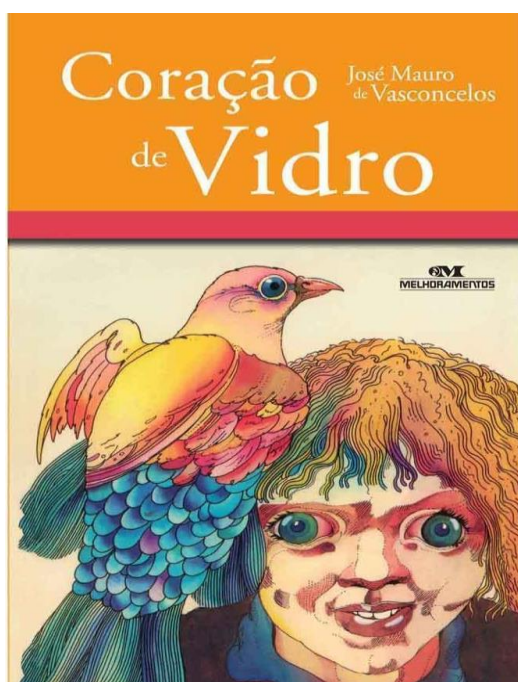
Em aceção cromática, notamos uma coerência entre as cores presentes no pássaro e as do menino. Na parte superior da ilustração, a cor amarela das penas está também nos cabelos do menino, contrapondo-se à parte inferior que corresponde às escamas do peixe e aos olhos do menino.

O tratamento dado às cores (*amarelo* e *azul*) corresponde a pontos de luz branca que criam efeitos tons diferentes (alaranjado e avermelhado). Além disso, podemos ver a categoria *luz vs. sombra* correspondente ao efeito de profundidade e colabora com os contornos do rosto, dos cabelos, das penas e das escamas. Além disso, o jogo persuasivo cromático (azul e amarelo - cores primárias) das figuras cria um efeito de subjetividade pela categoria *primárias vs. secundárias* (pressuposto).

Na sequência, verificamos que a editora *Melhoramentos* manteve a mesma ilustração de 1964 no projeto gráfico de 2011, apresentando mudanças pontuais do sistema verbal. Pela fig.46, observamos que a valorização positiva do espaço inferior permanece e delimitação entre o eixo *superior vs.inferior* é marcada por uma linha larga vermelha saturada e sombreada e, por essa característica cromática, a oposição entre as partes fica mais evidente.

O plano de fundo é constituído pela saturação da cor laranja, o que gera coerência cromática com as nuances alaranjadas nas penas da ave e nos cabelos do menino.

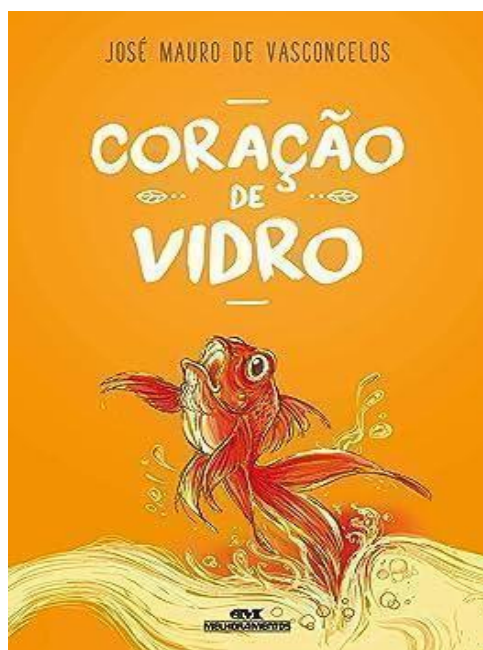
Figura 47 – Capa *Coração de Vidro*, 2011



Fonte: (VASCONCELOS, 2011)

O sistema verbal é constituído pela fonte *Times New Roman*, destacando as letras maiúsculas e evidenciando os substantivos (*Coração - Vidro*) em oposição à proposição (*de*). Em proporção de tamanho, o termo (*Vidro*) destaca-se. Comparando o título ao nome do autor, notamos a desproporção de tamanho entre as duas informações. No entanto, efeito de identidade surge pela categoria cromática que representa a cor branca tanto no título quanto no nome do autor. A alteridade é apresentada pela cor preta presente no nome da editora que ocupa a parte inferior.

Figura 48 – Capa Coração de Vidro, 2019



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

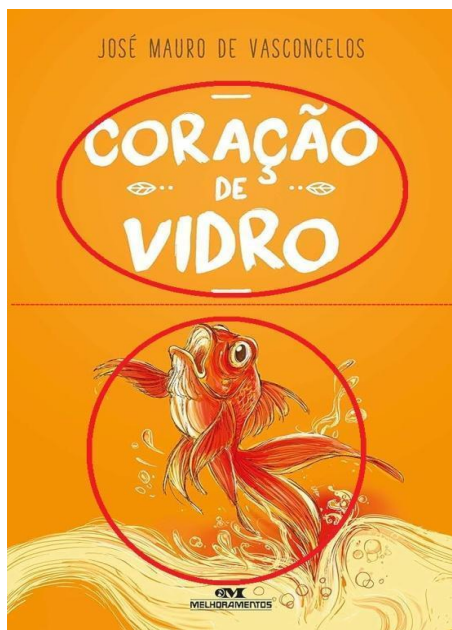
Na proposta gráfica de 2019 (fig.48), a percepção do enunciatório pode ser conduzida pela verticalidade do enunciado que dispõe o sistema verbal e visual na centralidade, deixando as margens difusas.

Além disso, notamos que outra condição topológica da totalidade que pode ser observada pela categoria *superior vs. inferior*, que cria a oposição *sistema verbal vs. sistema visual*. A segmentação entre os sistemas não é nitidamente marcada como podemos ver na fig. 49.

O sistema verbal, na parte superior, é apresentado por caracteres tipográficos diferentes que correspondem ao título e ao nome do autor. Nessa composição, demonstramos que o aspecto sensível foi traçado por elementos da expressão que dizem respeito ao estilo da fonte diferentes, pela proporção de tamanho e pela oposição cromática *branco vs. preto*. A partir desses elementos da expressão, verificamos a categoria semântica *subjetividade vs. objetividade* que é construída entre o título e o nome do autor, deixando o título atrativo para o enunciatório infantojuvenil. O nome da editora *Melhoramentos* acompanha o cromatismo preto do nome do autor.

A figura do peixe, em posição de salto, destaca-se por ocupar a centralidade da parte inferior sem concorrência com outras figuras. A expressividade facial é construída pela abertura da boca e pelo olhar.

Figura 49 – Categoria Topológica



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Em perspectiva cromática, a cor laranja ocupa todo espaço do plano de fundo em graus de saturação. A figura do peixe recebe mais intensidade da cor, destacando entre as duas tonalidades construídas, enquanto o movimento da água, menos. Por esse contraste mínimo, podemos evidenciar o efeito sensível construído pela categoria *saturação vs. insaturação*.

4.2.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO EM CORAÇÃO DE VIDRO (1964)

Nessa obra, o simulacro da fantasia direciona um caminho de leitura fabular. As figuras, ao recobrir a temática da fantasia, são percebidas pelo processo de antropomorfização que proporciona uma ressonância crítica ao desequilíbrio ecológico, ocasionado pelos vícios e comportamentos do homem:

Era uma vez... uma fazenda imensa. No pátio do fundo **existia** uma **mangueira moça**. **Pelos campos bem verdes e iluminados de sol, eram** criados **os cavalos de corrida**. Na mata, os passarinhos **aprendiam** a cantar livremente. E o vento - e que vento doce! - balouçava os grandes milharais, que cada vez se tornavam mais cor de fogo. No lago, os peixes vermelhos

nasciam para mais tarde ser transportados **aos aquários** da cidade. Tudo era lindo, muito lindo, na fazenda. Mas os homens estragavam tudo... (VASCONCELOS, 2019, p.11- grifos nossos).

Pelo trecho anterior, notamos a antecipação das quatro narrativas que abordam assuntos relacionados ao contato com a natureza, destacando a preservação do meio ambiente e a importância do cuidado com o planeta Terra.

O emprego da expressão “Era uma vez” cria um simulacro de literatura infantil, inscrevendo um enunciário específico no enunciado ao mesmo tempo estabelece a tipologia do discurso a partir das normas pactuadas pelos sujeitos da enunciação. Do ponto de vista temporal, o uso do pretérito imperfeito (era, existia, aprendiam) cria um efeito de valor durativo e inacabado, como se as coisas se repetissem no passado.

Por esse efeito de subjetividade, o simulacro da fantasia se estabelece como um modo de dizer de JMV na totalidade do discurso fantasioso. Em organização fabular, os enunciados não reproduzem o efeito de hesitação. Veremos, na sequência, de que maneira o enunciário homologa a fantasia.

Como ponto de partida, notamos, em *A Missa do Sol*, a estesia pela recorrência de figuras perceptivas do espaço (O coração da terra amanhecia... Ai! Como era lindo!... Como era lindo! – Vasconcelos, 2019, p.14). A intensidade do discurso se materializa pela repetição de palavras, pelo uso da interjeição e pela pontuação – reticências e exclamação.

Pela instalação da pessoa no discurso, observamos o emprego do “eu”, que, em debreagem enunciativa, delega voz ao narrador (Mamãe cantarolando tinha acabado de empurrar com o bico **meus** dois irmãozinhos e a **mim** para fora de **nossa casa** – Vasconcelos, 2019, p. 14). A utilização dos pronomes pessoais e possessivos apresenta o efeito de aproximação entre a enunciação e o enunciado.

No enunciado, surgem actantes instalados por uma debreagem interna, criada pelo diálogo. O narrador dá voz a outro actante (canarinha Iracema), que descreve a gaiola com valor disfório (Gaiola é uma coisa horrível. Uma coisa muito feia. Uma floresta de árvores fininhas, amarradas por um cipó chamado arame).

Mesmo assim, em diálogo com a canarinha, o outro actante não percebe o perigo de estar balançando nos fios (Ah! Isso não existe. Você está imaginando coisas. Vamos balançar nos fios). Em um jogo de crença, ele estabelece que não era verdade e que ela está imaginando:

– **Gaiola** é uma coisa horrível. Uma coisa muito **feia**. Uma floresta de **árvores fininhas, amarradas por um cipó chamado arame**. Tem uma **porta**. Botam a gente lá dentro, e pronto. Nunca mais se sai de lá. (Canarinha Iracema)
 – Ah! Isso não existe. Você está imaginando coisas. Vamos balançar nos fios. Agora meus olhos se enchem d'água e eu vejo a gaiola em volta do meu corpo moço. Iracema tinha razão: a gaiola é uma coisa terrível (Vasconcelos, 2019, p. 19 – grifos nossos).

Em seguida, como ator da narração, o passarinho descobre que a canarinha estava falando a verdade (Iracema tinha razão: a gaiola é uma coisa terrível). Pela categoria semântica de opressão vs. liberdade, vemos o sujeito do sofrimento (Agora meus olhos se enchem d'água e eu vejo a gaiola em volta do meu corpo moço):

– Fuja, meu filho. A mão está aberta. Fuja.
 – Agora... não posso... Minhas asas pesam como folhas secas... Eu... Virei meus olhos para o bosque de eucaliptos[...] Meus olhos se fecharam mansamente, e longe, muito ao longe, voltou aos meus ouvidos a voz de Dona Raquel; chamando:
 – Minha gente, está na hora da missa do sol... missa do sol... do sol..." (Vasconcelos, 2019, p.22)

A enunciação passional ocasionada pela opressão de viver em uma gaiola persiste a ponto de o ator do enunciado não conseguir voar para longe da mão do dono (*Fuja, meu filho. A mão está aberta. Fuja*). Mesmo com os comandos de outra actante, o ator do enunciado não reage. O enfraquecimento do corpo do passarinho é apresentado por uma atenuação do estado de alma, em grau mínimo, com a perda dos sentidos e chegando à morte (Meus olhos se fecharam mansamente).

Já *O Aquário* apresenta o efeito de insatisfação do peixe que queria estar fora do açude:

Quando chegaria a sua vez de deixar aquele imundo aquário de vidro e livrar-se de companhia daqueles peixes horrorosos e mal-educados?
 Lembrou-se das palavras de sua professora, Dona Quitéria:
 – Menino, deixe de sonhar. Perca essa eterna mania de pensar em viajar. Esconda-se quando vir que os homens vêm com redes à procura de vocês. [...]
 – Qual, Dona Quitéria. Eu sou moço. Quero viajar, conhecer novos mundos. Não vê como sou bonito? Analisando bem, não nasci para viver no fundo de um açude comum (Vasconcelos, 2019, p.25).

O observador, também, atribui um juízo de valor sobre o lugar (Quando chegaria a sua vez de deixar aquele imundo aquário de vidro e livrar-se de companhia daqueles peixes horrorosos e mal-educados?).

Do ponto de vista temporal, a opinião do observador confirma-se pelos pronomes demonstrativos (aquele imundo aquário – daqueles peixes horrorosos) que

produzem um efeito de distanciamento entre o tempo da narração e o tempo do narrado.

Pelo percurso narrativo, ainda, analisamos que o observador diz que o sujeito se lembrou da tentativa de convencimento do actante – Dona Quitéria (Lembrou-se das palavras de sua professora, Dona Quitéria: – Menino, deixe de sonhar. Perca essa eterna mania de pensar em viajar. Esconda-se quando vir que os homens vêm com redes à procura de vocês).

Mesmo com o discurso de autoridade do actante experiente, o peixe não muda de opinião (Eu sou moço. Não vê como sou bonito? não nasci para viver no fundo de um açude comum).

Após conseguir sair do açude, a enunciação passional da solidão instala-se no enunciado:

Ah! Se ao menos viesse um peixinho lá da fazenda para conversar. Fazer **companhia**... Assim pensava nos primeiros dias. Até o meu orgulho se quebrou: mesmo que viesse um **daqueles peixinhos feios**...
Os momentos antigos eram os mais demorados na lembrança e se tornavam tão vivos como se estivessem acontecendo a cada instante que neles
A tristeza tornou a fazer coro com **o meu silêncio** (Vasconcelos, 2019, p.33 – grifos nossos).

Pela dimensão figurativa, vemos o efeito de padecimento orientado pela recorrência semântica das figuras (Ah! Se ao menos viesse um peixinho, fazer companhia, tristeza, meu silêncio). Além disso, o emprego de reticências e exclamação reforça a enunciação passional. Com onisciência, o observador descreve os pensamentos do sujeito, utilizando a figura (pensava):

Na manhã seguinte, Clóvis amanheceu emborcado. A empregada, que veio espanar o piano, bateu com o espanador no aquário para assustar o peixinho. Mas ele não se moveu. Ficou um momento espantada. Depois foi falar com a patroa.
– Ih! Madam... O peixinho do aquário morreu!...
[...]
– Telefone – bocejou –, telefone para a casa de aves e peça outro igual.
– Mas o que a gente faz desse, madame?
– Dê para o gato!... (VASCONCELOS, 2019, p.34)

Notamos que o efeito de padecimento cedeu lugar à morte (Clóvis amanheceu emborcado. – Ih! Madam... O peixinho do aquário morreu!...) e à insignificância do sujeito por parte da madame (bocejou - telefone para a casa de aves e peça outro igual - Dê para o gato!...). No trecho, também, evidenciamos o efeito de padecimento pelo emprego das reticências e exclamações.

Na narrativa de *O Cavalo de Ouro*, notamos o efeito de euforia construído pelo nascimento do cavalo (Eu estou vivo!...). Pela debreagem enunciativa, narrador (Tentei saltar) e ator do enunciado (Eu acabo de nascer!...) figurativizado pelo cavalo:

– Eu estou vivo!... Eu acabo de nascer!...
Tentei saltar. Senti meu corpo fraquinho erguer-se no espaço. [...] Tornei a tentar, mas de novo meu corpo caiu na relva.
Meus primeiros passos foram desengonçados, entretanto, começava a me sentir muito feliz por ter nascido. (VASCONCELOS, 2019, p.37)

O efeito de sentido de padecimento do sujeito tomou o lugar da euforia, com o passar do tempo:

Então tudo **acabou-se**. Vieram os homens e **me levaram mesmo**.
Minha vida era uma série de regimes e de alimentação.
Uma manhã, meu pé penetrou num buraco, e uma **dor incrível** fez meu corpo se projetar no espaço, enquanto um estado cruel acompanhava minha queda. Carregaram-me para uma baia, e a **tristeza** morou comigo ao mesmo tempo que a **dor** (Vasconcelos, 2019, p.45 – grifos nossos).

A isotopia figurativa nos termos destacados no trecho contribui para o efeito de sofrimento. Em acepção tensiva, notamos que o sujeito do sofrer foi cada vez mais se atenuando. As expressões destacadas, no trecho seguinte, mostram essa minimização do sujeito:

Uma manhã um preto velho apareceu com uma corda e foi me puxando devagarinho.[...] Eu sabia o que me esperava.
Entramos na mata. [...] **abandonou-me** o triste velho.
Fui ficando tão fraco a ponto de **nem poder comer o capim**, [...] **Fechei os olhos cansados** (Vasconcelos, 2019, p.47 – grifos nossos).

Em *A Árvore*, notamos um tipo de enunciado conjuntivo, em que o observador descreve a relação de uma mangueira com um menino de oito anos:

– Lá vem ele... e correndo como sempre!
O coração de Candoca quase parou no peito de, emoção. Todas as manhãs sentia aquela mesma coisa.
– Que idade você tem agora, meu rapaz?
– Oito anos, Dona Candoca. Já estou ficando um bocado velho, não?
– Quase um homem.
Por dentro ela ria. Até que ele ficasse homem, muitas mangas teriam de chupar na vida... (VASCONCELOS, 2019, p.55).

O simulacro de devaneio é construído euforicamente pelas passagens de manifestação de carinho da árvore (coração de Candoca quase parou no peito de emoção). A enunciação passional assume o enunciado com a notícia da partida do menino:

No dia seguinte, ele veio correndo, mas dessa vez seus olhos estavam molhados de lágrimas. Agarrou-se ao tronco e a sua vozinha não articulava um som compreensível.

Uma dor apertou o coração da mangueira, como se adivinhasse...

– Eles... de novo... Mamãe vai embora e ... eu vou ser internado num colégio. Grossas resinas escorriam agora dos olhos da mangueira moça.

Candoca quase morreu de tristeza

Candoca viu que ele acenava. Ouviu as suas últimas palavras:

– Adeus... Dona Candoca... Adeus... (VASCONCELOS, 2019, p.56).

O observador onisciente descreve as emoções do sujeito do padecer. O efeito de sentido de tristeza é marcado pelas frases (olhos estavam molhados de lágrimas, Uma dor apertou o coração da mangueira, Grossas resinas escorriam agora dos olhos da mangueira moça, Candoca quase morreu de tristeza):

O tempo continuou cantando a sua cantiga ininterrupta e foi passando.

Cada fim de ano, Candoca esperava ansiosa que o Príncipe voltasse.

e ele não aparecia. [...] A solidão povoou o peito e envelheceu o coração da mangueira.

A tristeza e o abandono vieram morar em cada ângulo da fazenda. (Vasconcelos, 2019, p.57).

A passagem do tempo é construída pelas figuras (O tempo continuou cantando a sua cantiga ininterrupta e foi passando). Observamos a duração longa por meio do emprego das locuções verbais (continuou cantando - foi passando). O enunciado mostra o sujeito (Mangueira) em disjunção com o menino e espera um dia a volta dele.

O efeito de solidão está figurativizado pelo próprio emprego do termo solidão e pela frase (A tristeza e o abandono vieram morar em cada ângulo da fazenda). Percebemos a neutralização dos tempos da narração e do narrado pelo uso do tempo verbal (vieram morar) que proporciona o efeito de aproximação da enunciação e o enunciado.

Em prosseguimento à análise da totalidade da fantasia, a seção seguinte apresenta a investigação da obra *O Palácio Japonês* (1969).

4.3 O PALÁCIO JAPONÊS (1969)

Apresentamos a análise de *O Palácio Japonês* (1969), partindo, previamente, da descrição do objeto, a fim de organizar a abordagem que será conduzida ao longo das seções.

Como ponto de partida, vemos que, na sintaxe discursiva, a instância actancial se realiza pela pessoa “ele” (debreagem enunciativa), que, do ponto de vista de

observador onisciente, descreve os fatos da vida do ator do enunciado – Pedro. O percurso narrativo gerado orienta-se da seguinte forma: realidade – não realidade – fantasia (modelo proposto por BARROS, 1990).

Notamos um tipo de fantasia, da ordem do sobrenatural, esboçado por Todorov (2008), na qual há a hesitação/dúvida sobre a realidade, que confere o efeito do fantástico segue o percurso da hesitação construída pela descrição de Pedro, ou seja, um sujeito adulto perturbado por suas alucinações.

Levando em consideração o aspecto sensível, há passagens em que é possível observar, também, o efeito de sentido de apatia e pessimismo. Nos efeitos do real, temos o sujeito do sofrer:

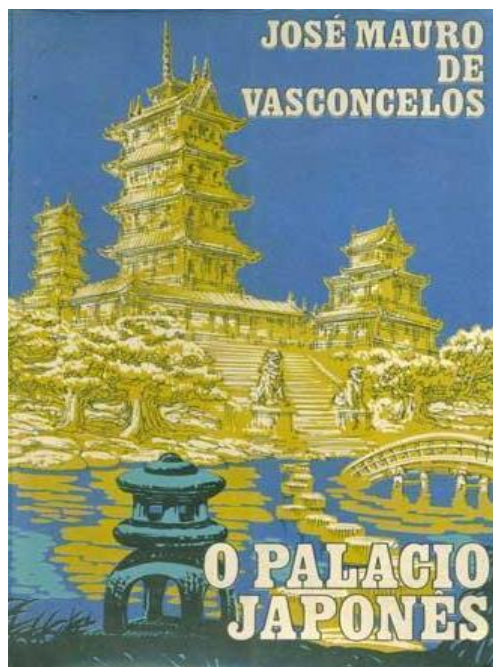
Se havia chuva ele se **encolhia mais na sua tristeza** e **não tinha vontade** de fazer nada. Parecia até que **a preguiça** se colocava na ponta de cada dedo de sua **monotonia** e a rede da alma armava-se nos ganchos da **indiferença** (VASCONCELOS, 2011, p.11 - grifos nossos).

Pelas expressões destacadas em negrito, vemos a construção passiona conduzida pelo observador que vê o sujeito observado. O sujeito tem o hábito de frequentar a Praça da República e um dia descobre um palácio oculto. A partir desse momento, o percurso narrativo segue outro rumo, o dos elementos fantásticos: o ator do enunciado conhece o príncipe Tetsuo, um menino que tem uma doença incurável. A criança se apega ao pintor e o reconhece como um aliado ao seu destino. Pedro recria em seu ateliê as paisagens e os elementos do mundo de mistério presentes em seu sonho. E o faz com tal força e beleza que os quadros são considerados dignos de uma exposição, reabrindo ao pintor as galerias de arte da cidade.

Antes de mapear o projeto enunciativo que regula essa narrativa, investigaremos, na seção seguinte, os projetos gráficos da editora *Melhoramentos* como uma forma, também, de observar a manutenção da obra no mercado editorial e encontrar os efeitos de sentido no enunciado sincrético.

4.3.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM O PALÁCIO JAPONÊS

Figura 50 - Capa *O Palácio Japonês* (1969)



Fonte: (VASCONCELOS, 1969)

O projeto gráfico de 1969 (fig.50) apresenta uma totalidade de sentido, construída por elementos visuais e textuais, que mostram a identidade autoral e editorial. Pelo estilo de composição, evidenciamos um fazer persuasivo que evoca um tipo de leitor previsto, o público infantojuvenil.

Em perspectiva eidética, o modo de composição plástica apresenta uma textura multidimensional, com linhas horizontais e verticais, com contornos fechados, produzindo um efeito tátil ao estilo linear. De acordo com Pietroforte (2019), esse estilo produz o efeito de distanciamento entre a enunciação e o enunciado.

As condições topológicas do enunciado dizem respeito à distribuição das figuras e como o sistema semiótico verbal se organiza em relação ao visual. Verificamos que o plano de fundo apresenta uma ilustração que ocupa toda a totalidade do enunciado e, em primeiro plano, o sistema verbal ocupa a parte superior e inferior. A composição do título, em tamanho maior, posiciona-se na parte inferior direita e o nome do autor, na parte superior direita.

Nessa formação espacial de categoria topológica *direita vs. esquerda*, orienta-se a categoria de expressão *identidade vs. alteridade*. Sobre a identidade da expressão verbal, pelo entendimento tensivo, verificamos a concentração do sistema verbal do lado direito em oposição à difusão da parte esquerda.

Pela segmentação topológica central, notamos que o palácio dourado ganha a maior dimensão da capa. Por esse tipo de posição da figura, podemos entender que o lugar recebe uma valorização utópica, que, pelas palavras de Floch (1995), esse tipo de valorização dentro da tipologia das valorizações diz respeito a uma meta alcançada, esperada, podendo ser interpretada como um objeto de valor de sujeito. Notamos que a categoria planar é aplicada totalmente orientada pelos termos *totalidade vs. parcialidade*. A totalidade expressa uma identidade enunciativa que pode ser evidenciada a partir da fig. 51.

Figura 51 - Categoria Topológica

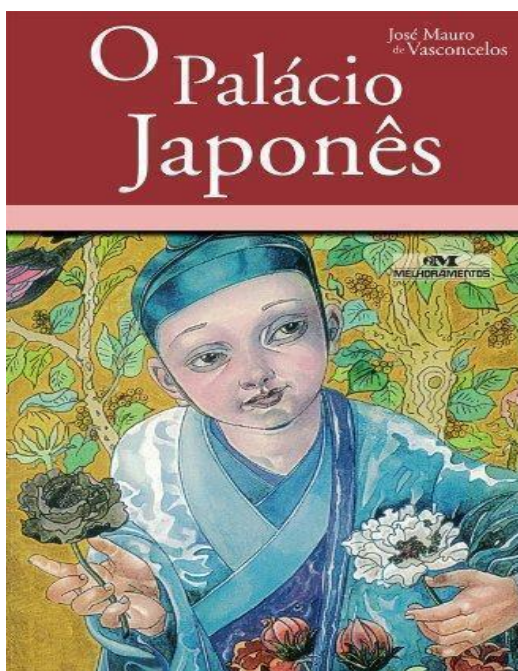


Fonte: (VASCONCELOS, 1969 – análise nossa)

A segmentação cromática desse enunciado sincrético é composta por efeito de sentido de duas camadas do plano de fundo, uma que concentra os elementos da narrativa em dourado e outra em azul. O dourado representado no palácio ocupa a centralidade da ilustração. Tudo que parece pertencer ao palácio tem a cor dourada, evocando um efeito de valor ao lugar. Para Chevalier (2001, p. 744), “considerado na tradição como o mais precioso dos metais, o ouro é o metal perfeito. [...] Tem o brilho da luz; o ouro, diz-se na Índia, é a luz mineral. Tem o caráter ígneo, solar e real, até mesmo divino”. O segundo plano cromático apresenta uma cor primária (azul) em dois tons. Assim, observamos a categoria cromática *quente* (eufórico - dourado) vs. *frio*

(disfórico - azul). Na centralidade, há o predomínio da cor quente e, nas extremidades, a cor fria.

Figura 52 - Capa O Palácio Japonês (2011)



Fonte: (VASCONCELOS, 2011)

O projeto de capa de 2011 (fig.52) apresenta elementos figurativos do enredo, em um fazer persuasivo, que antecipa alguns conteúdos, como a figura do menino com traços orientais em consonância com o título “O Palácio Japonês”. Assim, a relação entre os sistemas verbal e visual funciona como ancoragem, pois o verbal explica o visual.

A distribuição dos elementos figurativos e plásticos pode ser avaliada pela categoria superior vs. inferior. O enunciado apresenta esses termos espaciais marcados por uma linha larga de cor rosa e sobrado preto, que evidencia a concentração dos enunciados verbais na parte superior e, na inferior, o enunciado visual. Há uma valorização positiva da ilustração por abranger grande parte da totalidade; em contrapartida, o verbal manifesta-se na parte menor. Por esse modo de composição, entendemos a valorização espacial da ilustração como forma de prever o enunciatário infantojuvenil.

O sistema verbal apresenta o título, destacado, em proporção de tamanho e por ocupar a centralidade superior em oposição ao nome do autor, presente no canto direito superior em tamanho menor. Sobre os caracteres tipográficos do título,

percebemos o fazer persuasivo do enunciado ao evidenciar, em tamanho maior, a palavra (JAPONÊS).

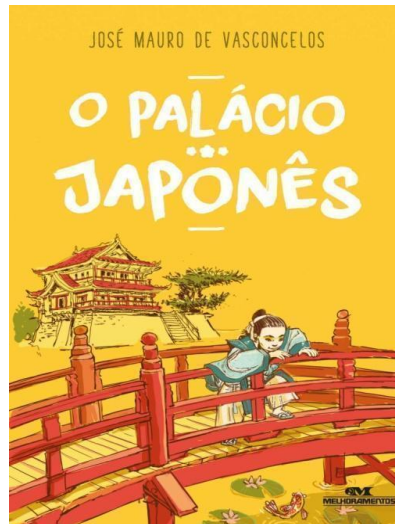
Sob o viés tensivo da expressão do sistema verbal, observamos a categoria *mistura vs. triagem*, pois a variação de tamanho de caracteres causa um efeito de sentido tônico ao enunciador enquanto o tamanho dos caracteres do nome do autor segue um mesmo padrão.

A categoria planar “centralidade” da figura do menino japonês cria um efeito de sentido de importância e de presença tônica. Outro fator relacionado à capa é a quantidade de figuras da natureza que permeiam a criança, como tronco de árvores, folhas e flores, o que evoca o termo natureza. Além dos traços físicos que evocam a sua origem, há um reforço do tema oriental pela roupa que o menino usa. Nesse sentido, no plano fundamental, temos *cultura vs. natureza*. A partir do plano da expressão, podemos observar esse sujeito em conjunção com a natureza.

No segmento cromático, há uma reunião de cores, que acompanham as figuras plásticas. Em relação ao espaço do sistema verbal, observamos que o título se destaca pela presença de fundo vermelho saturado, com intensidade essa cor é primária e quente. De acordo com Dondis (2002), em perspectiva simbólica, o vermelho pode representar o princípio da vida e força.

No que diz respeito aos elementos naturais (tronco de árvores, folhas e flores) que compõem as ilustrações, há o predomínio de cores quentes, com o fundo dourado analisado nas outras capas da obra. Em contraste com o azul que representa a roupa do ator do enunciado, entendemos as categorias cromáticas *primária vs. secundária* e *quente vs. frio*. Por essas relações, estabelecemos a categoria semântica *cultura vs. natureza*.

Figura 53- Capa O Palácio Japonês (2018)



Fonte: (VASCONCELOS, 2018)

O enunciado sincrético de 2018 (fig.53) caracteriza-se por relacionar os sistemas visual e verbal de modo particular e diferente das outras capas da obra. Podemos evidenciar isso por meio dos formantes plásticos e figurativos que compõem a totalidade.

Ao analisar o segmento topológico, verificamos que, pela categoria *superior vs. inferior*, os sistemas semióticos verbal e visual concentram-se em espaço determinados, criando um efeito de plano único como pode ser visto na fig. 54.

Figura 54 – Categoria Topológica



Fonte: (VASCONCELOS, 2018 – análise nossa)

O sistema verbal é formado pelo título da obra e pelo nome do autor centralizado. O título, em cor branca, é concebido com intensidade pela proporção de tamanho maior em relação ao nome do autor, contrastando também pela cor preta.

Além disso, há uma variação (mistura) de tamanho das palavras que o compõem (PALÁCIO - menor / JAPONÊS - maior). Dessa relação entre os caracteres tipográficos, a categoria *mistura vs. triagem* evoca a categoria semântica *subjetividade vs. objetividade*.

A ilustração presente no enunciado reúne figuras presentes nas outras propostas editoriais a partir de um estilo diferente. O ilustrador propõe uma composição plástica, seguindo a mesma ideia da tiragem de edições que a editora *Melhoramentos* fez das obras de JMV. Nessa o fazer persuasivo se constrói com mais elementos figurativos dos outros livros do autor da mesma edição.

Assim, como uma unidade de enunciação infantojuvenil, compõe a categoria cromática com cores pastéis, que proporciona, a partir da harmonia entre o vermelho e o amarelo, um efeito de alegria e vitalidade. O amarelo, como plano de fundo, pode ser uma proposta de resgate ao amarelo-dourado observado nas capas de 1969 (fig. 50) e a de 2011 (fig. 52).

4.3.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO EM O PALÁCIO JAPONÊS (1969)

Em um primeiro momento, notamos o simulacro da realidade produzido por meio da descrição apática da rotina do ator do enunciado:

Andava sem vontade de nada, **Caminhava** ao comprido das ruas, **metia-se** no meio da multidão se confundindo ao nada para também nada ser (VASCONCELOS, 2019, p.11 – grifos nossos).

Ao refletir sobre o percurso patêmico, descrito anteriormente, vemos, no ato de se locomover (andar – consciente - caminhar – inconsciente) em direção atenuada (cada vez menos) e chegando à possível aniquilação do sujeito (se confundindo ao nada para também nada ser) no meio da multidão.

Na passagem, vemos também que, em uma debreagem temporal enunciativa, o enunciado apresenta o pretérito imperfeito (andava – caminhava, metia-se), conferindo um efeito de distanciamento entre o tempo da enunciação (presente) e o tempo do enunciado (pretérito imperfeito – inacabado e durativo).

Percebemos, também, a condução da narrativa, orientada pelo observador, com efeito de animosidade do sujeito descritor pelo observador:

Mas hoje o dia estava lindo. O mês de abril aparecer naquele equilíbrio encantador. Trazendo ânimo ao coração. Abriu a porta do quarto e decidiu sair. Antes mesmo de fechar a porta teve o cuidado de espiar se “**eles**” o seguiam. Os **seus fantasmas da infância**. Caminhava pela rua, atravessava os sinais com cautela para que nada acontecesse aos **seus fantasminhas imaginários** que o seguiam **abrigoando-se na sombra da sua ternura**. No mais Pedro era assim. Assim mesmo (VASCONCELOS, 20019, p.15 – grifos nossos).

No trecho, notamos que o uso do advérbio de tempo “hoje” cria uma aparente aproximação do enunciador no enunciado (Mas hoje o dia estava lindo. O mês de abril aparecer naquele equilíbrio encantador. Trazendo ânimo ao coração). Nesse sentido, cria-se o efeito de que a percepção do enunciador é a mesma que a do ator do narrado. Esse momento eufórico é construído por meio das figuras da imaginação do ator do enunciado (seus fantasmas da infância - seus fantasminhas imaginários).

Primeiramente, o uso de aspas determina a dúvida em relação ao uso do pronome pessoal “eles” aos fantasmas. Em seguida, o uso do adjunto adnominal (da infância) determina o valor eufórico da figura (fantasma) que recobre a temática do terror. Esse fazer persuasivo permanece pelo emprego da forma diminutiva (fantasminhas) que confere afetividade e, por fim, o termo (ternura) atribuído ao lugar que os fantasminhas ocupam:

- Antigamente, desenhar e pintar crianças era o que eu mais gostava de fazer.
- E agora?
- Agora, não sei. **Nada do que eu faço dá certo. E pouca vontade tenho de fazer.**
- Não acredita mais na sua arte?
- **No momento, não** (VASCONCELOS, 2019, p.17 – grifos nossos).

Pelo trecho anterior, observamos que, em uma debreagem interna, os atores do enunciado participam do efeito de sentido do pessimismo. Pelo emprego das figuras (nada – pouca) juntamente com a materialização do “não”, verificamos que o ator do enunciado assume o papel de sujeito do sofrer. A situação existencial dele é gerada pela falta de energia que tem para ser um sujeito de transformação (Não acredita na sua arte? No momento, não).

O percurso narrativo assume outro arranjo com os primeiros elementos fantásticos que é da ordem do fantástico, como podemos notar no trecho a seguir:

- Mas é longe esse **tal de Palácio Japonês**?
- Carmélio chegou a se encostar na porta ao ouvir a resposta.
- Ao contrário. Fica bem na Praça da República.
- Ora, Pedro. **Você está fazendo gozação**. Não vai dizer que o quiosque chinês onde realizam as retretas lhe deu inspiração tão bela.

– **Só um doido** pensa que aquele pequeno quiosque pode oferecer tamanha beleza aos olhos.
– E como é que eu **sempre passo por lá e nunca vi esse misterioso Palácio Japonês?**
– **Nem todo mundo pode vê-lo. É uma sorte que Deus me deu.**
Os olhos de Carmélio **estavam atônitos. Ao sol o rosto e as mãos de Pedro tinham adquirido um leve tom azulado. Parecia que a doença da tela pintada se transportava para sua face e os seus dedos** (VASCONCELOS, 2019, p.56 – grifos nossos).

No trecho, Carmélio não esperava a resposta de Pedro diante da pergunta sobre o Palácio Japonês. O impacto da resposta reorganizou o modo de crença dele (Você está fazendo gozação) e, à medida que tomava consciência dos fatos, tentava se estabelecer pelas suas crenças (Só um doido - sempre passo por lá e nunca vi esse misterioso Palácio Japonês).

Na perspectiva da percepção do sujeito, Bertrand (2003) levanta alguns questionamentos sobre os objetos da linguagem e os canais sensoriais do corpo. Tais aspectos são apresentados pelas figuras que evocam as relações que a semiótica tem com a fenomenologia, sobretudo com a abordagem de Merleau-Ponty ([1961] 2018) sobre percepção, uma vez que as percepções do sujeito são figurativizadas no discurso de modo que o leitor as perceba. Desse modo, a semiótica segue o mesmo pensamento fenomenológico e utiliza o termo “tela do parecer” para apresentar modos de crença. Nesse sentido, o impacto (os olhos de Carmélio **estavam atônitos**) é gerado pelo que o sujeito percebe em Pedro (Ao sol **o rosto e as mãos** de Pedro tinham adquirido **um leve tom azulado**. Parecia que a doença da tela pintada se transportava para **sua face** e os **seus dedos**).

Conforme constatamos na cena seguinte, a descrição do palácio japonês confere ao discurso um efeito de verdade no qual o observador utiliza figuras iconizáveis²² para o reconhecimento do lugar:

Via as **grandes grades circundantes do Palácio**. E sobre os **muros, lanças pontiagudas** ameaçavam o céu. Um **grande portão, todo de ferro**, se encontrava fechado como **a garantir sua preciosidade. O resto era-lhe difícil analisar**. Vira um templo enorme cravado nos séculos. O **grande teto terminava em pontas compridas** que se dirigiam também para o alto. Dividia-se em duas partes o Palácio. **No andar de cima as paredes possuíam um vermelho nacarado e no inferior apenas um branco tão branco que doía na vista**. Nenhuma porta, nenhuma janela. Se existissem, estavam totalmente abertas(VASCONCELOS, 2019, p.22 –grifos nossos).

²² “O termo iconização, que, tomando as figuras já constituídas, as dota de investimentos particularizantes, suscetíveis de produzir a ilusão referencial” (GREIMAS e COURTÉS, 2020 p. 250).

Essa complexa manifestação da linguagem parece estar erigida por um pacto sobre o que está em jogo, estabelecendo, assim, um contrato fiduciário do parecer verdadeiro ou falso do discurso em ato, em que autor e leitor negociam a hesitação presente no texto. Sobre o contrato, em sentido geral, entende-se a relação intersubjetiva de confiança sobre um objeto-valor estabelecida previamente por valores pragmáticos (GREIMAS; COURTÉS, 2020).

Assim, temos a ilusão referencial construída pela densidade figurativa (grandes grades circundantes do Palácio - muros, lanças pontiagudas - grande teto terminava em pontas compridas - No andar de cima as paredes possuíam um vermelho nacarado e no inferior apenas um branco tão branco). Vemos que a descrição objetiva do lugar mistura-se à percepção sensorial do “ver” (via – vira – doía a vista) em um ajustamento sensível em que os dois mundos – real ou imaginário são concorrentes.

A tensão entre o inteligível e o sensível deixa o sujeito maravilhado diante do objeto. De acordo com Bertrand (2003), nesse tipo de domínio, a intervenção do sensível sobre o inteligível afeta a modalidade da “fé perceptiva” e gera uma dilatação do espaço do crer. No trecho seguinte, vemos o alargamento da percepção sensível:

Estava **enlevado espiando tudo, quando ouviu o grito de uma criança**.
Descendo a escadaria quase correndo, atravessou a ponte enquanto uma voz de homem chamava em tom bem alto.
– Tetsuo!...Tetsuo!... Cuidado, meu Príncipe
Mas o menino não obedecia. Correndo quase ofegante chegou-se a Pedro e segurou fracamente as suas mãos.
– Você veio... Eu sabia que você vinha.
Pedro **sentiu o aroma das flores aumentando com a brisa**.
– Que lindas flores, Tetsuo (VASCONCELOS, 2019, p.25 – grifos nossos).

A passagem ainda tônica perdura e o sujeito, no eixo máximo da intensidade, permanece. Nesse sentido, o observador descreve o estado estésico de Pedro como um recrudescimento do acontecimento (enlevado espiando tudo). A entrada da criança (quando ouviu o grito de uma criança) aumenta mais o estado de alma do sujeito. Em seguida, o impacto do acontecimento sensível perde a força e entra na ordem do restabelecimento do sujeito por meio do diálogo de Pedro com a criança.

Após um período de tempo em que o sujeito Pedro está no palácio com o príncipe Tetsuo, a narrativa volta ao programa que organiza o efeito de realidade:

– Eu vou lhe dizer uma coisa. O senhor deveria se cuidar. Está tão abatido e tão pálido que a sua pele está adquirindo um tom de fraqueza azulado.
– Eu sei.

– Eu gostava mais quando o senhor aparecia aqui com alegria no rosto e no olhar. Quando vinha aqui, se sentava nesse mesmo canto e se punha a desenhar tigres, meninos, tudo, e ainda um Palácio Japonês lindíssimo. (VASCONCELOS, 2019, p. 76)

Observamos, no trecho, que o simulacro da realidade é construído por meio da descrição de Pedro como um sujeito do sofrimento e doente (abatido – pálido – fraqueza). Em uma organização enunciativa de debreagem interna, notamos um efeito de diálogo entre os dois atores do enunciado (um velho e Pedro), que atestam a condição do sujeito. Nesse ponto, o enunciador confirma o efeito de fantasia atribuído à descrição do palácio (e se punha a desenhar tigres, meninos, tudo, e ainda um Palácio Japonês lindíssimo).

Pela análise dos trechos, portanto, observamos que o enunciado apresenta um discurso em que é possível perceber o simulacro da realidade e da fantasia. Por meio de programas narrativos diferentes, em que o ator do enunciado é entendido como um sujeito do sofrer (na realidade) e um sujeito maravilhado (na fantasia). A construção da fantasia, nesse enunciado, é da ordem do fantástico, construída pela dúvida e pela hesitação do sujeito que tenta encontrar um modo de crença. Não encontrando a compatibilidade com o “mundo real”, associa as figuras ao plano do fantasioso.

Na sequência, pretendemos observar como se constitui a natureza narrativa da fantasia e como se estabelece o modo de crença a partir das figuras empregadas na narrativa de *O Veleiro de Cristal* (1973), que se enquadra na totalidade fantasiosa dos discursos de JMV.

4.4 O VELEIRO DE CRISTAL (1973)

O projeto enunciativo em *O Veleiro de Cristal* (1973), vemos que a narrativa se organiza pela debreagem enunciativa, o enunciador delega um observador onisciente, que é responsável pelo fazer receptivo dos acontecimentos. Nesta articulação enunciativa, o observador é um sujeito que tem o saber cognitivo e conhece as paixões dos personagens. Assim, o observador mostra ao enunciatário as cenas da

vida do ator do enunciado (Eduardo) e as suas paixões vinculadas ao efeito da realidade e ao efeito de fantasia da criança.

As transformações do sujeito acontecem orientadas pelo contínuo: **realidade** → **não-realidade** → **fantasia** (modelo proposto por BARROS, 1990). Os valores da percepção são os referenciais que estão em jogo na compreensão dos sentidos.

Como forma de representação da realidade, a temática é conduzida por passagens que mostram o efeito de sofrimento gerado pela doença que o menino tem e pela rejeição dos pais.

A partir do trecho a seguir, verificamos que o simulacro do padecimento é construído pela dor e pelo sofrimento:

No inverno era aquela **tristeza**. **Não queria levantar-se**, ficava o dia **encolhido** na cama, como se **vegetasse**, e **gemia demais** quando era preciso colocar os aparelhos em seus pés e pernas. Além disso, aquela **dor de cabeça** que lhe **inchava os olhos**. Tudo que falava parecia mais a continuação de **um gemido** (VASCONCELOS, 2019, p.12 – grifos nossos).

A configuração figurativa da cena reveste o esquema narrativo e concretiza o efeito de realidade disfórica. Desse modo, a construção do sujeito de estado se apresenta por figuras que mostram a limitação que a doença lhe impõe - uma criança frágil e solitária. Esse enunciado estabelece a relação disjuntiva entre o sujeito (Eduardo) e o objeto-valor (a alegria).

Pelo valor da realidade, o enunciado aponta para a transformação do sujeito. Assim, o sujeito, por meio da fantasia, entra em conjunção com o objeto-valor. Temos, por essa característica, uma narrativa de liquidação na qual o sujeito de estado se transforma em sujeito do agir.

Por essa transformação, o ator do enunciado tem um amigo, Gabriel que é um tigre chinês, feito de pedra. No simulacro da fantasia, Gabriel faz com que Eduardo tenha a competência de voar mesmo com a sua deficiência motora. Eduardo também conversa com seres inanimados, como o sapo Bolitrô e a coruja empanada Mintaka. No percurso construído, a criança tem oportunidade de ser feliz e visitar lugares onde nunca esteve.

Antes de demonstrar como se organiza o discurso com simulacros da realidade e da fantasia, na seção seguinte, investigaremos os projetos gráficos da obra propostos pela editora *Melhoramentos*. Nosso interesse é o de observar as formas de

manutenção da obra no mercado editorial e encontrar os efeitos de sentido no enunciado sincrético.

4.4.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM O VELEIRO DE CRISTAL

Pela capa de 1973 (fig. 55), verificamos o modo de composição sincrética que conduz o enunciatário infantojuvenil ao conteúdo sensível a partir dos formantes plásticos e figurativos. Como ponto de partida, analisamos a relação entre os sistemas verbal e visual que se homologam por meio de ancoragem, compreendida pela função que o verbal tem de explicar o visual.

Figura 55- Capa O Veleiro de Cristal de 1973



Fonte: (VASCONCELOS, 1973)

Sob o viés topológico, notamos que, pela categoria superior vs. inferior, o sistema visual (inferior) tem valorização do espaço, pois, em proporção de tamanho, é maior que a parte superior. Como pode ser visto na fig. 56, no eixo superior, estão dispostas as informações verbais, correspondentes ao título e ao nome do autor. Elas se encontram em uma relação de contraste pelo tamanho e pela cor.

Dessa maneira, o título se sobrepõe ao nome do autor, por ter caracteres tipográficos maiores em padronização de caixa alta em preto, enquanto o nome do autor está em azul em caracteres menores, em padronização de caixa alta. Além disso, observamos a informação (13ª Edição), em preto, ocupando a diagonal esquerda. O nome da editora encontra-se na parte inferior direita.

Figura 56 – Categoria Topológica



Fonte: (VASCONCELOS, 1973)

Em perspectiva eidética, o efeito de textura multidimensional estabelece-se pelo estilo linear fechado que contorna as figuras. As nuvens são representadas por múltiplos semicírculos unidos que ocupam a parte inferior da ilustração enquanto o veleiro está destacado na parte superior. Por meio da categoria planar *circundado* vs. *circundante* notamos que a relação planar se estabelece parcialmente, pois o *circundado* veleiro não é totalmente fechado pelo *circundante*, portanto, a relação entre as nuvens e o veleiro é *cercado* vs. *cercante*.

Ao analisar o cromatismo do sistema verbal, constatamos uma coerência com a ilustração. Assim, a cor azul do nome do autor está relacionada ao céu e parte das nuvens da ilustração e o preto do título converge com a borda que delimita o espaço da ilustração no enunciado.

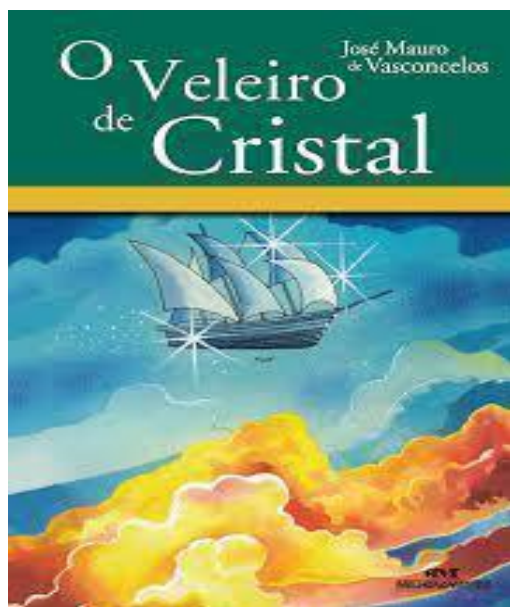
O conteúdo fantasioso se manifesta a partir da representação do veleiro navegando entre as nuvens. A hesitação gerada pela cena fantasiosa pode ser entendida pelo contrato de veridicção, do qual extraímos o efeito de fantasia a partir dos termos ser/não-parecer. Desse modo, temos o seguinte arranjo:

- I. É um veleiro. (formas)
- II. Não parece ser um veleiro. (função)
- III. O veleiro está voando. (efeito de devaneio)

Por esses arranjos lógicos, entendemos o conteúdo do devaneio pela relação estabelecida entre a forma da figura e a sua função.

Em relação à capa de 2011 (fig.57), a distribuição dos elementos figurativos e plásticos pode ser avaliada pela categoria *superior vs. inferior*.

Figura 57 - Capa O Veleiro de Cristal de 2011



Fonte: (VASCONCELOS, 2011)

O enunciado apresenta a segmentação dos dois sistemas que compõem a totalidade: a concentração dos enunciados verbais na parte superior e, na inferior, o enunciado visual. A delimitação é marcada por uma faixa amarela acompanhada pela cor preta.

Pela condição topológica, vemos uma valorização positiva da ilustração por abranger grande parte da totalidade; em contrapartida, o verbal manifesta-se na parte menor. Por essa organização enunciativa do espaço, entendemos a valorização espacial da ilustração como forma de prever o enunciatário infantojuvenil.

O sistema semiótico verbal apresenta o título, destacado, em proporção de tamanho e por ocupar a centralidade superior em oposição ao nome do autor, presente no canto direito superior em tamanho menor.

Sobre os caracteres tipográficos do título, percebemos o fazer persuasivo do enunciado ao evidenciar, em tamanho maior, a palavra (CRISTAL). Sob o viés tensivo da expressão do sistema verbal, observamos a categoria *mistura vs. triagem*, a

variação de tamanho de caracteres causa um efeito de sentido tônico ao enunciador enquanto o tamanho dos caracteres do nome do autor segue um mesmo padrão.

Notamos que a ilustração desse projeto gráfico é um tipo de releitura (reprodução) da capa de 1973(fig. 55).

Figura 58 – Releitura da capa



Fonte: (VASCONCELOS, 1973 e 2011 – Análise nossa)

Ao comparar, vemos as semelhanças proporcionadas pelos formantes eidéticos. Dessa maneira, observamos o efeito de textura multidimensional construído pelo estilo linear fechado que contorna as figuras. As nuvens são representadas por múltiplos semicírculos unidos que ocupam a parte inferior da ilustração enquanto o veleiro está destacado na parte superior.

O que as diferencia é o segmento cromático, no qual observamos as nuvens sobrepostas, em cor amarela, harmonizando-se com a cor da faixa que separa o segmento verbal e visual. Junto ao efeito de energia provocado pela cor quente, os tons de azul são mais vibrantes. Em uma perspectiva tensiva das cores, notamos que a ilustração da capa de 2011 é mais expressiva e aproxima mais o enunciatário infantojuvenil.

Considerando o plano do conteúdo fantasioso, assim como na capa de 1973 (fig. 55), o ato de navegar no céu causa estranhamento. Pelo contrato de veridicção, extraímos o efeito de fantasia a partir dos termos ser/não-parecer conforme vimos no projeto gráfico de 1973.

I. É um veleiro. (formas)

II. Não parece ser um veleiro. (função)

III. O veleiro está voando. (efeito de devaneio)

Dessa maneira, o efeito de devaneio é produzido pela relação entre a forma da figura e a sua função.

Já no projeto gráfico de 2019 (fig.59), em perspectiva sensível, a composição da ilustração confere ao enunciado um efeito de aventura e de alegria. Pela disposição do corpo do animal e do menino, juntamente com as expressões faciais, podemos extrair o conteúdo da fantasia associada à aventura e à felicidade.

Figura 59 - Capa *O Veleiro de Cristal* de 2019



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Nesse enunciado, o plano de expressão do sistema verbal apresenta um efeito de subjetividade ao título estabelecido pela categoria subjetividade vs. objetividade. Desse modo, vemos que o título, representado pela cor branca, ganha destaque por ocupar grande proporção da parte superior e pela escolha da fonte.

Em oposição ao título, notamos o nome do autor, ocupando a parte superior central, em tamanho menor que o título e é representado pela cor preta. À luz da categoria tensiva de *mistura* e *triagem* e pela variação de tamanho, cria-se o efeito de subjetividade do título, enquanto o nome do autor é regido pela categoria da triagem e, assim, tem valor objetivo.

Do ponto de vista eidético, a ilustração apresenta a combinação de linhas multiformes e, por isso, estabelecemos a categoria *retilíneo* vs. *circular* (pressuposto) *eunifome*(pressuposto) vs. *multiforme* em relação com a categoria semântica *liberdade* vs. *opressão*. Do ponto de vista tensivo, a multiplicidade dos

traços, do plano de expressão, define o andamento acelerado da ilustração. Além disso, do ponto da percepção, o estilo linear confere um efeito tátil à ilustração.

4.4.2 ANÁLISE DO PLANO DO CONTEÚDO EM *O VELEIRO DE CRISTAL* (1973)

Ao estabelecer a totalidade do discurso fantasioso de JMV, notamos, em *O Veleiro de Cristal*, o simulacro da realidade e da fantasia conferem ao discurso valores eufóricos e disfóricos. Em perspectiva tensiva, os afetos organizam o campo perceptivo das coisas descritas pelo observador que conduz a narrativa do sujeito maravilhado e do sujeito do sofrer.

O simulacro da realidade é construído por passagens pelas quais a doença aflige o ator do enunciado ou cenas que mostram a relação familiar:

- Você não está sentindo falta de Serginho e de Marcelo?
- **Nem um pouco. Acho que também eles não pensam em mim.** Até que é bom, porque lá **eu estava sempre atrapalhando.** Como se fosse um **trambolho.**
- Não é que eu tenha inveja deles, mas gostaria de ser bonito como eles, de poder fazer pelo menos a metade daquilo que eles fazem... **Talvez assim Papai e Mamãe gostassem um pouco de mim** (VASCONCELOS, 2019, p.11 – grifos nossos).

Pelo trecho, notamos que as figuras (eu estava sempre atrapalhando – trambolho) conferem ao discurso um efeito de pessimismo do ator do enunciado, como se ele fosse um desajuste diante dos irmãos (gostaria de ser bonito como eles, de poder fazer pelo menos a metade daquilo que eles fazem... Talvez assim Papai e Mamãe gostassem um pouco de mim).

A condução da narrativa é feita pelo observador onisciente que descreve a viagem do ator do enunciado (Eduardo) com a tia para uma casa, onde passariam uns dias. De acordo com Fiorin (2016), esse tipo de organização enunciativa traz uma análise objetiva da subjetividade:

- Como se estivesse **ancorada** na escuridão, a casa aparecia toda iluminada.
- Na primeira vez, eu não tinha notado tanto, mas agora, com mais calma, vejo que **ela parece um navio ancorado num cais.**
- Um sorriso rasgou o rosto de Eduardo.
- Não, titia, **não é navio. É mais bonito** que isso. Com todas as luzes acesas, **ela parece mais um Veleiro de Cristal** (VASCONCELOS, 2019, p.15).

O observador descreve a casa, atribuindo a ela um valor eufórico (ancorada – a casa aparecia toda iluminada). Em seguida, pelo mecanismo de debreagem interna

entre os atores do enunciado, a densidade figurativa amplia o modo de percepção do lugar tanto para a tia (ela parece um navio ancorado num cais) quanto para o menino (não é navio - É mais bonito - ela parece mais um Veleiro de Cristal).

Entre as duas percepções dos atores do enunciado (de um adulto e de uma criança), a de Eduardo é mais tônica, pois atribui às luzes um caráter de cristal.

No percurso narrativo da fantasia, o estado de alma do sujeito confere ao discurso um efeito de contemplação cada vez maisônico. Observamos o início do discurso fantasioso, a partir do trecho:

Foi se aproximando mais da estátua. Impressionante, as manchas vermelhas do cobre devorado, de perto **pareciam aumentar**. Só então pareceu crescer no seu peito aquela sensação de estar **sozinho, sozinho**. O tigre também devia sentir o mesmo (VASCONCELOS, 2019, p. 25) – grifos nossos.

Em acepção tensiva, o trecho apresenta o início da tonicidade do sujeito da percepção (Foi se aproximando mais da estátua - perto pareciam aumentar). À medida que ia se aproximando da estátua do tigre, maisônico o sujeito ficava:

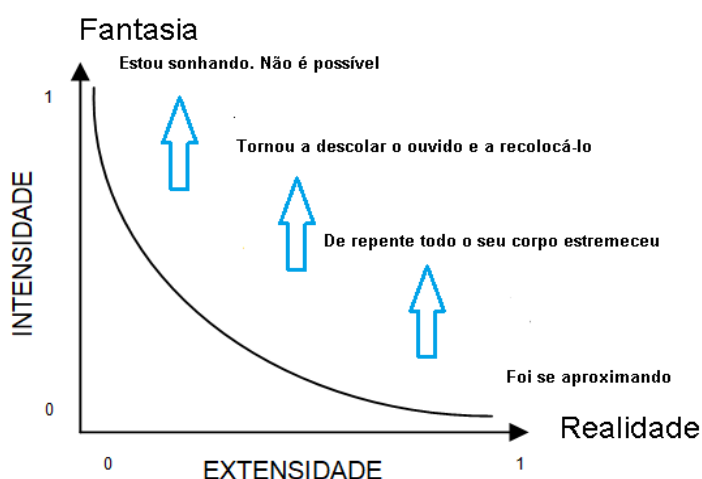
De repente todo o seu corpo estremeceu. Estaria ficando **maluco ou sonhando?** Retirou o ouvido apressado do corpo do tigre. Respirou mais forte para afastar **o susto**. Porém a curiosidade o obrigava a repetir o gesto. **Agora** que **o medo se fora**, não se enganava. Algo batia compassadamente no peito do tigre. **Tornou a descolar o ouvido e a recolocá-lo**. O tique-taque permanecia. E antes que pudesse se afastar, se postar nas muletas, **uma voz saiu bem mansa**.
— **Não tenha medo**. É o meu coração mesmo que bate.
Gaguejando, criou ânimo de perguntar:
— Mas você vive?
— Como você.
— E fala?
— E por que não?
Olhou amedrontado o tigre, que parecia crescer na paralisia.
— **Estou sonhando. Não é possível**.
— Isso é bom. Nem todos podem sonhar.
— **Você vai falar sempre? Ou só é agora?**
— Toda vez que você encostar o seu ouvido no meu coração eu falarei. **Mas é preciso que guarde segredo**. Se guardar, eu prometo mostrar coisas lindíssimas a você. (VASCONCELOS, 2019, p. 28 – grifos nossos).

O trecho apresenta o estado de alma do sujeito diante do acontecimento (De repente todo o seu corpo estremeceu – o susto). o advérbio (De repente) marca o aspecto concessivo da experiência, evidenciando o elemento sensível que entra no campo de presença do sujeito de forma abrupta, o impacto, na direção do recrudescimento - cada vez mais *mais* (ZILBERBERG, 2011).

O observador onisciente, em uma tomada de posição, mostra o seu juízo de valor (Estaria ficando maluco ou sonhando?). Com essa operação enunciativa argumentativa e com o emprego do advérbio temporal (Agora), há efeito de aproximação da enunciação ao enunciado.

O sujeito atesta o acontecimento fantasioso (Tornou a descolar o ouvido e a recolocá-lo). Em seguida, a temática do medo se materializa pelas figuras (Não tenha medo – gaguejando - Olhou amedrontado o tigre). Tais figuras evocam as relações que a semiótica tem com a fenomenologia, sobretudo com a abordagem de Merleau-Ponty (2018) sobre percepção e os modos de crença.

Figura 60– Arco tensivo da fantasia – O Veleiro de Cristal



Fonte: (Modelo de ZILBERBERG, 2011 - Autoria nossa)

Depois da ascensão, o andamento da narrativa entra no eixo da extensividade, isto é, no curso da normalidade (Você vai falar sempre? Ou só é agora?) e organiza o estado de alma.

A temática do segredo se articula a partir da relação do menino com o tigre. Pelo modo de manipulação do tigre, que é da ordem da tentação (Se guardar, eu prometo mostrar coisas lindíssimas a você), o sujeito estaria sempre em conjunção com a fantasia:

- Pois aqui nesse navio você pode falar com o que bem entender.
- Quer dizer que eu vou falando com o que quiser? Com as paredes, com o mar, com os talheres...
- Também não é assim. **Precisa saber escolher. Nem tudo tem esse dom mágico.** Apesar de o veleiro ser uma verdadeira fantasia.
- Quem mais pode conversar comigo?
- A coruja empalhada.
- E outra coisa?

— Todos os dias às seis e quinze, perto da escada, sai um sapinho louro que se chama Bolitrô (VASCONCELOS, 2019, p. 29).

Após a reorganização do sujeito, os atores do enunciado (Eduardo e o tigre Gabriel) conversam sobre a possibilidade de conversar com outros seres (Quer dizer que eu vou falando com o que quiser? Com as paredes, com o mar, com os talheres...). O discurso do devaneio é conduzido pela competência, estabelecendo que, mesmo que estivesse em um momento de fantasia, nem todos podiam participar do processo de antropomorfização (Precisa saber escolher. Nem tudo tem esse dom mágico):

.
Ouviram o ruído de um carro chegando.
— Agora, Edu, você precisa ir embora. **Sua tia chegou...**
Fez um gesto pedindo **silêncio e discrição**. Aprumou-se nas muletas.
— Tchau, Gabriel.
— Tchau, Edu.
Gakusha²³ parecia de novo inanimado.
— Que é isso, Edu? Estava falando sozinho novamente.
— Nunca falo sozinho, titia. (VASCONCELOS, 2019, p.31 – grifos nossos).

O trecho mostra o retorno do sujeito à realidade com a chegada da tia (ouviram ruído - Fez um gesto pedindo silêncio e discrição). O percurso narrativo da realidade é construído pela percepção dos sujeitos (audição e visão - parecia de novo inanimado):

Eduardo ficou **sozinho** e sem saber por que lembrou os irmãos e a casa. Já fazia mais de uma semana que se encontrava ali e nem sequer a mãe telefonara para saber a seu respeito. Entretanto, não queria entristecer-se e já **planejava mudar de pensamentos quando uma voz o interrompeu**.
— Ei, menino, você está no mundo da lua? Já falei três vezes com você e nada de resposta.
— Desculpe, Dona Maria Jurandir. Eu estava longe mesmo (VASCONCELOS, 2019, p. 35 – grifos nossos).

A cena mostra outro momento de fantasia, dessa vez, por meio da coruja empalhada. Percebemos a passagem da realidade para fantasia pelas figuras que organizam o discurso (sozinho – já planejava mudar de pensamentos **quando** uma voz o interrompeu). Vemos o emprego da conjunção temporal (quando) estabelecendo a virada axiológica. Não se tratava mais dos valores que regem a realidade, mas, sim, o valor intrassubjetivo. Nesse caso, a percepção produzida pela audição (uma voz o interrompeu) reorganizou o estado de alma do sujeito mais uma

²³ Eduardo não sabia falar o nome do tigre e o chamava de Gabriel.

vez impactado pela fantasia (Desculpe, Dona Maria Jurandir. Eu estava longe mesmo).

O trecho a seguir diz respeito ao final da narrativa e ao simulacro da realidade que confere a temática da morte:

Entreabriu os olhos e observou espantado o ambiente totalmente branco. Aos poucos percebia onde se encontrava. **Ah! O hospital, a operação.** Um tubo de oxigênio subindo pela sua narina.
— Anna, mamãe voltou?
Queria rezar, queria afastar para longe o seu desespero. **Por que ela não vinha, pelo menos uma vez? Uma só vez, meu Deus?**
Tornou a mentir.
— Ela telefonou há pouco tempo que viria para cá.
— Anna, Anna. Por favor, abra a janela que eu quero ver a noite. Na noite está o meu Veleiro de Cristal esperando para partir. Adeus, Anna.
A cabeça caiu para o lado, e a mão fraca começou a tombar molemente sobre o lençol.
— Siga, meu filho, a sua viagem linda. Siga no seu Veleiro de Cristal, no seu veleiro de estrelas, para um mundo de silêncio e paz! (VASCONCELOS, 2019, p.109 – grifos nossos).

O discurso do sofrimento é construído, primeiramente, pela descrição do lugar (o ambiente totalmente branco) e o valor disfórico atribuído ao espaço reveste-se pelas figuras (Entreabriu os olhos e observou espantado). Percebemos que, no enunciado, o observador não só descreve a cena do ator do enunciado, mas também expõe o seu próprio estado de ânimo (Ah! O hospital, a operação), um efeito de interferência pessoal sobre o que está sendo descrito.

Em seguida, vemos que esse efeito de indignação permanece (Queria rezar, queria afastar para longe o seu desespero. Por que ela não vinha, pelo menos uma vez? Uma só vez, meu Deus? Tornou a mentir). Assim, a tomada de posição do observador em relação ao fato de os pais não estarem presentes é construída por meio das figuras sensíveis, pelo emprego do sinal de interrogação e pelo vocativo (meu Deus).

Pela categoria semântica *vida vs. morte*, vemos que o trecho segue o programa narrativo da privação, isto é, no início, o sujeito estava em conjunção com a vida e, no fim, está disjunto.

Na sequência, analisaremos a última obra que compõe a totalidade dos discursos fantasiosos de JMV e veremos como o projeto enunciativo se estabelece pelo sincretismo, começando pelas capas.

4.50 MENINO INVISÍVEL (1978)

Como ponto de partida, a forma da expressão orienta um caminho de leitura possível do romance. Assim, temos um enunciado sincrético, estabelecido pelo sistema semiótico verbal e verbal, em uma relação de ancoragem, pois o verbal explica o visual.

Nesse ajustamento de linguagens, as figuras conferem ao enunciado sincrético um efeito de crítica social sobre a importância de preservar a natureza e se importar com os outros. Dessa forma, por meio de uma debreagem enunciativa, o observador “ele” descreve o modo de vida de Reynaldinho.

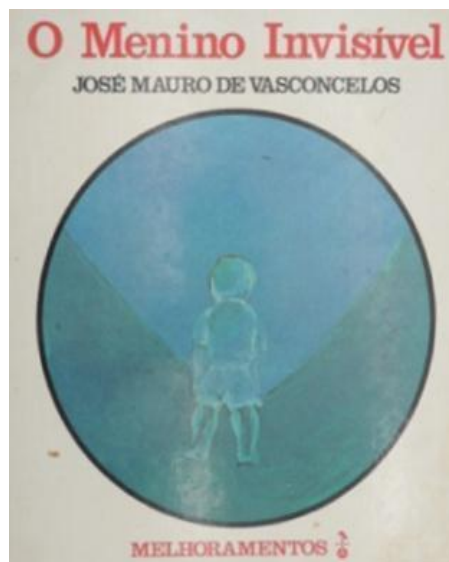
A representação da fantasia é construída pelo processo de antropomorfização, no qual os atores do enunciado (Sol, Flores, Barquinhos, Caracóis, Pássaros, Bola e Abelhas) têm voz e descrevem as atrocidades do menino. A transformação do sujeito acontece em uma noite após um longo período refletindo sobre o seu comportamento e, na manhã seguinte, viu que havia mudado.

Antes de investigarmos como essa transformação acontece, analisaremos as duas capas produzidas pela editora *Melhoramentos* com objetivo de observar os modos de receptividade da narrativa ao universo infantil. Em nossa pesquisa, encontramos apenas as duas capas da narrativa.

4.5.1 SINCRETISMO E SENTIDO EM *O MENINO INVISÍVEL* (1978)

No projeto gráfico de 1978 (fig. 61), notamos que, pela categoria topológica, a composição sincrética situa os elementos verbais na parte superior (título e nome do autor) e inferior (nome da editora). O título ganha destaque pelo tamanho maior que o nome do autor e o nome da editora. A ilustração recebe a valorização do espaço central, delimitada pelo círculo que envolve a ilustração.

Figura 61 - Capa de *O Menino Invisível* (1978)



Fonte: (VASCONCELOS, 1978)

Do ponto de vista eidético, os caracteres tipográficos seguem o mesmo padrão de fonte. A ilustração corresponde a um estilo planar que proporciona pouca definição das formas. Essa característica, para Pietroforte (2019), proporciona, dentre outros, o efeito de unidade e efeito de clareza relativa dos contornos.

Em perspectiva cromática, a plasticidade é construída pela categoria de cores *quentes vs. frias*, sendo atribuídas ao título (vermelho) e à ilustração (verde e azul), respectivamente. Por essa composição, no título, cria-se um efeito de aproximação e, na ilustração, distanciamento. Ao relacionar o adjetivo “invisível” e a ilustração do menino, podemos antecipar o conteúdo disfórico ao longo da narrativa principal.

Já a capa de 2021 traz um projeto diferente, composto por mais elementos figurativos que recobrem a temática da narrativa principal. Notamos que, pela categoria topológica, a composição sincrética organiza os elementos verbais em orientação verticalizada, conforme podemos ver na fig.62.

Figura 62 - Capa de O Menino Invisível (2021)



Fonte: (VASCONCELOS, 2021)

O título ganha destaque pelo tamanho maior em comparação às outras informações e, pela forma da expressão, de semicírculo. Percebemos que tanto o título como a ilustração recebem a mesma valorização espacial. Em perspectiva eidética, as formas dos contornos são definidas, criando um efeito de volume nas ilustrações.

O cromatismo se estabelece pela composição das cores (vermelha, azul escuro e azul claro, rosa e roxo). Os contornos tanto das ilustrações quanto das letras são representados pela cor azul escura, enquanto as outras cores preenchem os espaços das ilustrações.

O efeito de expressividade da ilustração pode ser visto pelas expressões faciais dos personagens. Assim, em relação ao menino, notamos o simulacro da soberba e pela composição do rosto das flores, notamos o simulacro de tristeza.

Ao comparar as duas capas da obra *O Menino Invisível*, percebemos que, pela categoria topológica, há relação semântica de *opressão vs. liberdade*.

Figura 63 – Comparação entre as capas de 1978 e 2019



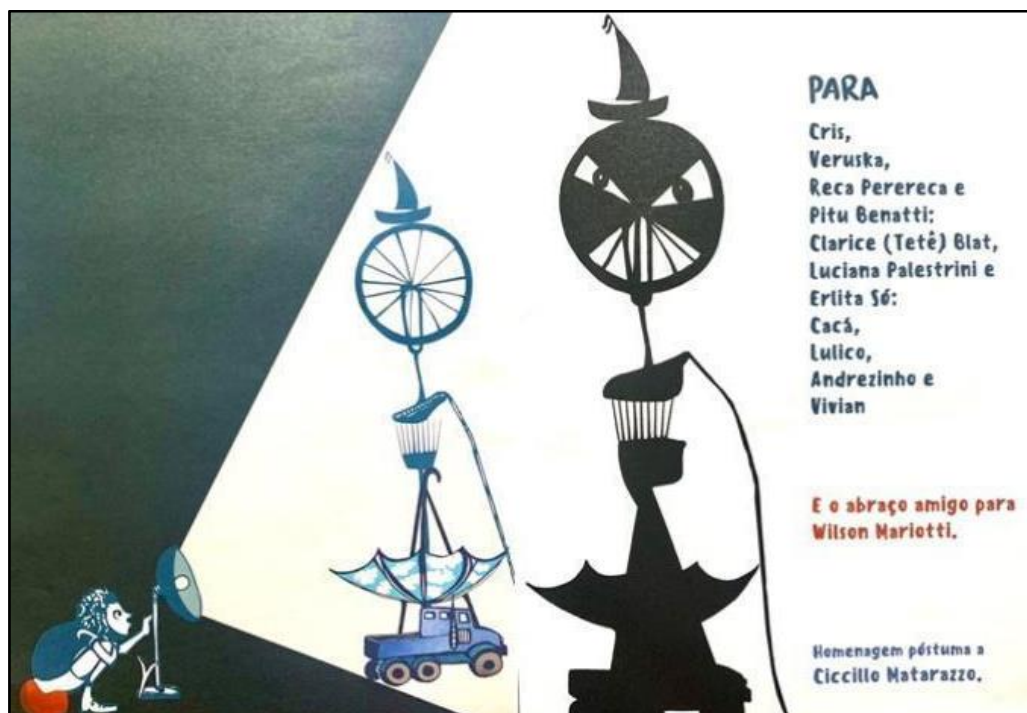
Fonte: VASCONCELOS (2019 à direita – 1978 à esquerda)

Como podemos ver, na fig. 63, a capa de 2019 apresenta a disposição das figuras visuais bem como os elementos verbais distribuídos no espaço, harmonicamente, sem delimitações marcadas, o que confere ao enunciado sincrético um efeito de liberdade e, por conseguinte, atrai o enunciatário infantil. Já a capa de 1978, do ponto de vista topológico, traz um enunciado sincrético regido pelo efeito de opressão, já que segmenta, por meio de um círculo, o sistema verbal e o visual.

Do ponto de vista cromático, podemos também relacionar o efeito *aproximação vs. distanciamento* aos enunciados sincréticos. Vemos que, na capa de 2019, o fundo branco evidencia as cores saturadas, que compõem as ilustrações, e, por conseguinte, aproximam o enunciatário infantil. As cores da capa de 1978 possuem pouca saturação, o que confere ao enunciado um efeito de distanciamento do enunciatário infantil.

Na sequência, procedemos à análise da narrativa, da edição de 2019, que confere ao enunciado sincrético um efeito de fantasia, de natureza antropomórfica. Escolhemos numerar cada imagem a seguir como forma de organização analítica, visto que não há numeração em todas as páginas.

Figura 64 – O Menino Invisível, de 2019 - Imagem (1)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Verificamos que a imagem (1) representa o enunciado-dedicatória. Nela, há uma composição que reúne o sistema visual e verbal. As informações do sistema verbal correspondem às menções dos dedicados. O efeito de sentido elogioso é construído enunciativamente pelo uso de substantivos e adjetivos (abraço amigo – homenagem póstuma), os quais conferem ao discurso um efeito subjetivo. Além disso, não observamos uma relação entre o conteúdo do sistema verbal (dedicatória) e o conteúdo da ilustração. Assim, analisamos a ilustração separando-a do sistema verbal.

A ilustração reúne os formantes plásticos que constroem o sentido do enunciado. Dessa maneira, do ponto de vista topológico, temos a categoria *esquerda* vs. *direita* que confere o efeito de sentido *realidade* vs. *imaginação*. Assim, vemos os objetos da realidade – à *direita* (carrinho, guarda-chuva, vassoura, roda, barco) e o simulacro da imaginação – à *esquerda* (a figura de um monstro).

Pelo cromatismo, vemos a categoria plástica *luz* vs. *sombra*, em uma espécie de ampliação da luz que vai da esquerda para a direita. Nessa composição, observamos um percurso narrativo em que o sujeito de agir (uma criança com uma luminária) opera a transformação por meio da luz diante dos objetos da realidade para

a imaginação. Vemos que o contraste atravessados pela luz corresponde ao reflexo, criando, dessa maneira, a representação da imaginação (a figura de um monstro).

Pela correlação entre as categorias do plano da expressão (formantes plásticos e a categoria semântica do plano do conteúdo (realidade vs. imaginação), observamos uma relação semissimbólica, conforme vemos no quadro:

Quadro 7 - Relação semissimbólica da ilustração – Imagem (1)

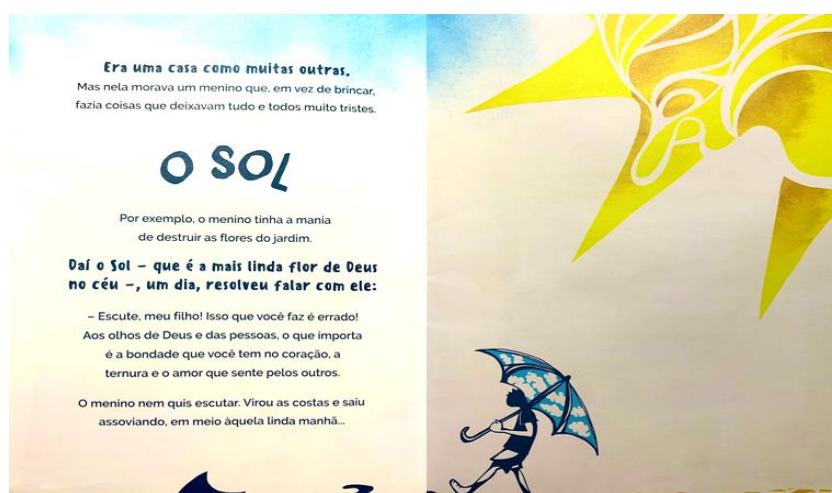
PE	Topológica <i>esquerda vs. direita</i> Cromática <i>sombra vs. luz</i>
PC	Efeitos <i>realidade vs. imaginação</i>

Fonte: Autoria nossa

Desse modo, categorias plásticas (PE) estão correlacionadas com as categorias do plano do conteúdo.

Na sequência, analisaremos o percurso narrativo do enunciado sincrético, observando a relação de ancoragem entre os sistemas. Escolhemos dar destaque à categoria topológica, pois percebemos que os formantes eidéticos e cromáticos trazem uma coerência entre as partes, ou seja, o mesmo traço e as cores conferem o efeito de aproximação do enunciatário infantil.

Figura 65 - *O Menino Invisível*, de 2019 - Imagem (2)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Do ponto de vista topológico, o enunciado concentra o sistema verbal do lado esquerdo e o visual, direito, em uma relação de ancoragem entre os sistemas. Notamos um percurso narrativo com fluxo disfórico no qual o sistema verbal, construído pela representação do sujeito indiferente às coisas do mundo.

Nele, o ator do enunciado (Sol), tenta convencer o sujeito- criança de seus erros (Escute, meu filho! Isso que você faz é errado). Por meio de um discurso de autoridade (Aos olhos de Deus e das pessoas), tenta manipular a criança, mas não dá certo, o menino continuou indiferente (O menino nem quis escutar. Virou as costas e saiu assoviando).

Observamos o mesmo efeito de indiferença no sistema visual, que, do ponto de vista topológico, os sujeitos estão em disjunção por ocupar as extremidades dos espaços inferior esquerdo (a criança – de costas para o Sol) e superior direito (o Sol).

O fluxo disfórico da narrativa continua na parte seguinte - imagem (3), apresentando outros sujeitos que tentam manipular a criança.

Figura 66 -O Menino Invisível, de 2019 - Imagem (3)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

O enunciado sincrético mostra um fluxo disfórico, tanto no sistema verbal quanto no visual. Assim, vemos que o enunciador delega voz às flores que condenam o comportamento cruel da criança (Quem você pensa que é? Rei do mundo? Da vida? De tudo?) O mecanismo de sanção é construído por provocação, exprimindo um juízo negativo do manipulado (E você, com essa vareta, porque só se aproxima de nós para nos machucar?) e está correlacionada ao sistema visual. Do ponto de vista topológico, vemos a disposição das figuras, contornando a figura do menino e criando, também, um efeito de provocação. Além disso, a expressão facial das flores em direção à criança reforça esse efeito.

Figura 67 - *O Menino Invisível*, de 2019 - Imagem (4)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela condição topológica do espaço, o enunciado concentra o sistema verbal do lado esquerdo e o visual, direito. O enunciador cria uma narrativa com valor disfórico por meio de figuras que simulam a crueldade da criança. No visual, observamos o menino afundando o barquinho na piscina e, no verbal, o enunciado apresenta as figuras com valor disfórico (sofriam – quebrar – virar – afogar – tristes).

O enunciador delega voz aos barquinhos e constrói um mecanismo de manipulação pela comparação entre as crianças. No sistema visual, o efeito de comparação é formado pela disposição das quatro crianças – três brincam com o barquinho e Reynaldinho que afunda o barco com uma vara. O mesmo conteúdo está presente no sistema verbal (Toda criança adora seus brinquedos. Você, não).

O fluxo disfórico da narrativa continua na parte seguinte (imagem 5), apresentando outros sujeitos que tentam manipular a criança.

Figura 68 -O Menino Invisível, de 2019 - Imagem (5)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela condição topológica do espaço, o enunciado concentra o sistema verbal do lado esquerdo e o visual, direito. Na parte superior, a figura do menino brincando de malabarismos com os caracóis confere um efeito disfórico ao comportamento dele. No espaço inferior, os caracóis são representados pelas expressões faciais de descontentamento em relação ao menino.

O sistema verbal ancora o visual, a partir da configuração enunciativa. A delegação de voz aos atores do enunciado – os caracóis, cria um efeito de verdade

ao discurso. Assim, vemos, primeiramente, o efeito de medo que o menino provoca nos sujeitos (vamos nos esconder no nosso cantinho, antes que chegue aquele menino e comece a nos maltratar). O discurso ganha mais intensidade com o padecimento do sujeito (Katuska não se conteve e começou a chorar).

Com outros sujeitos, a narrativa mantém o fluxo disfórico na imagem (6), conforme veremos a seguir.

Figura 69 - *O Menino Invisível*, de 2019 - Imagem (6)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

O enunciado sincrético apresenta um fluxo disfórico, tanto no sistema verbal quanto no visual. Pela composição topológica, vemos a disposição das figuras dos pássaros, contornando a figura do menino e criando um efeito de intimidação. Além disso, a expressão facial dos pássaros em direção à criança reforça esse efeito.

O enunciado projeta no enunciado um discurso conferindo-lhe um efeito de revolta dos pássaros (os pássaros se revoltaram). Além disso, delega voz aos

pássaros, o que reforça o valor disfórico (Menino mau! Pode nos matar, se quiser). Em seguida, utiliza a lembrança para tentar convencer o menino do comportamento dele (Mas lembre-se de que, quando você esteve doente, fomos cantar junto à sua janela para aliviar sua dor e febre).

Na sequência, a imagem (7) mostra a configuração enunciativa por meio da delegação de voz à bola como forma de manutenção do valor disfórico da narrativa.

Figura 70 - *O Menino Invisível*, de 2019 - Imagem (7)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela condição topológica do espaço, o enunciado concentra o sistema verbal do lado esquerdo e o visual, direito. No espaço esquerdo, observamos a figura de Reynaldinho na parte superior próximo à bola e, na parte inferior, a cerca com espinhos.

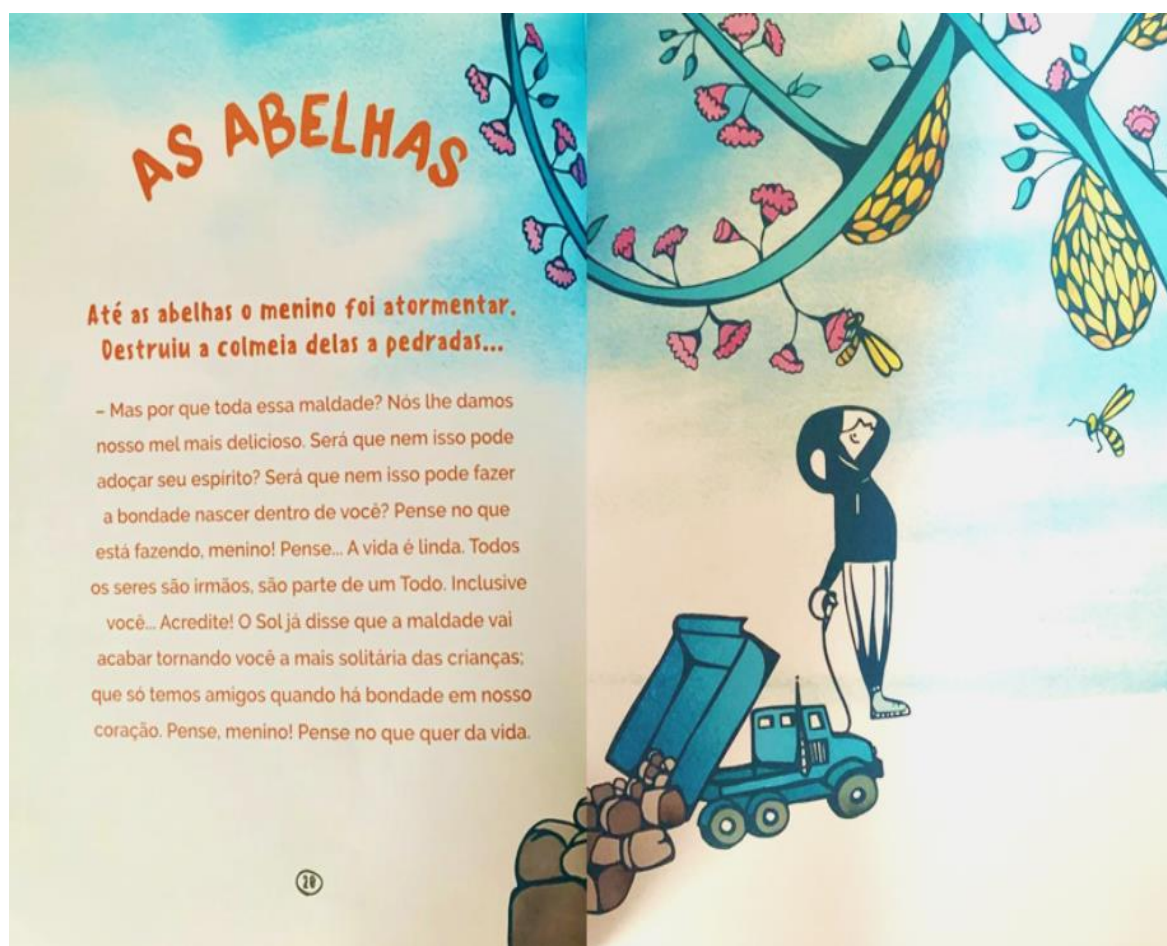
O sistema verbal ancora o visual, a partir da configuração enunciativa de delegação de voz ao ator do enunciado – a bola, conferindo ao discurso um efeito de verdade. A partir disso, constrói o mecanismo de manipulação pela provocação, em

que exprime um juízo negativo de Reynaldinho, comparando-o a todas crianças (Toda criança se diverte jogando bola! Brincando com bola! Você, não!).

O discurso ganha mais intensidade com o efeito de padecimento do sujeito (Por que não me dá de presente para alguém que goste de mim?)

Em continuidade, a imagem (8) apresenta as abelhas como operadores da transformação do sujeito - Reynaldinho.

Figura 71 - *O Menino Invisível*, de 2019 - Imagem (8)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela condição topológica do espaço, o enunciado concentra o sistema verbal do lado esquerdo e o visual, direito. Na parte superior do lado direito, as colmeias, as abelhas próximas às flores e, na parte inferior, a figura do menino com a cabeça em direção às colmeias sugere a intenção que ele tem e as pedras próximas ao caminhão de brinquedo reforçam o comportamento do menino.

O sistema verbal ancora o visual na medida em que deixa explícita a intenção de destruir as colmeias. Vemos, primeiramente, o efeito de tormento que o menino provoca nos sujeitos (até as abelhas o menino foi atormentar. Destruíu a colmeia delas a pedradas...). O uso da preposição (até) mostra o efeito durativo ao discurso disfórico que a narrativa tem.

A delegação de voz aos atores do enunciado – as abelhas, cria um efeito de verdade ao discurso disfórico (Mas por que toda essa maldade? Nós lhe damos nosso mel mais delicioso), em um mecanismo de manipulação, no qual utiliza o discurso de inclusão (Todos os seres são irmãos, são parte de um Todo. Inclusive você... Acredite!) Além disso, utiliza a fala do Sol como discurso de autoridade (O Sol já disse que a maldade vai acabar tornando você a mais solitária das crianças).

Veremos que a imagem (9) constrói outro programa narrativo e evocando a transformação do sujeito.

Figura 72 - O Menino Invisível, de 2019 - Imagem (9)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

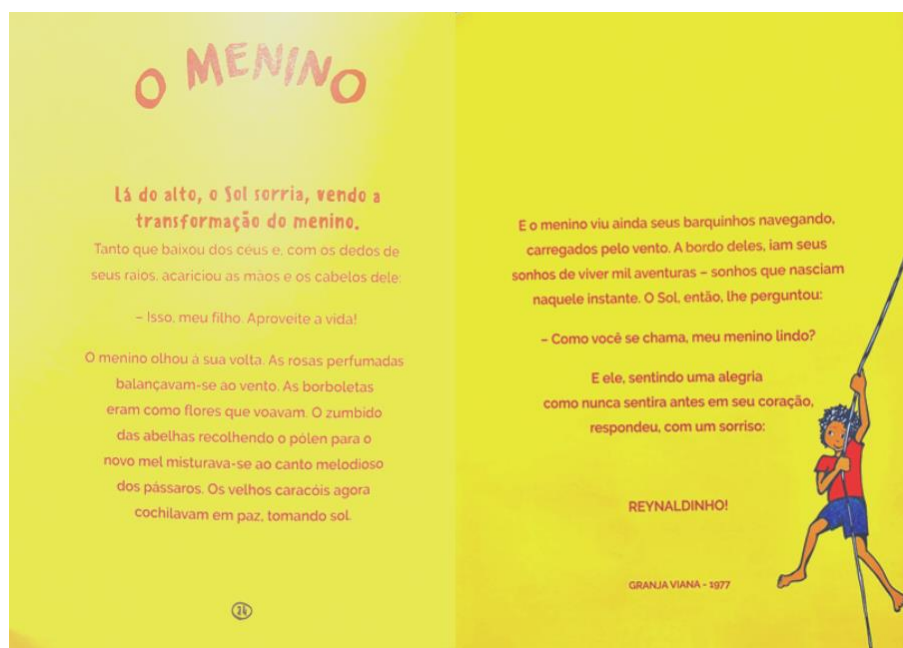
O sistema semiótico visual da imagem (8) é construído por meio de figuras que representam a noite: as casas, ocupando toda a extensão na parte inferior, de portas e janelas fechadas; as estrelas; a lua; e o sujeito na parte superior. A representação do menino, dormindo na lua de cabeça para baixo, confere ao discurso um efeito lúdico, como se ele estivesse sonhando. Nessa imagem, o cromático está associado ao tempo do enunciado – naquela noite, por meio de gradações da cor azul.

Pelo sistema verbal, vemos que o emprego da conjunção conclusiva (Então,) que, geralmente tem um valor implicativo, ao acompanhar o marcador temporal (Naquela noite...) direciona o sentido de transformação do sujeito (alguma coisa começou a mudar dentro dele. Na manhã seguinte, acordou diferente).

Vemos que o percurso narrativo tem um valor eufórico, materializado por meio de figuras do mesmo campo semântico (ajudou a recuperar – sorriu – fez carinho – brincou consertou).

Na sequência, observamos, na imagem (10), o simulacro do sujeito em conjunção com a alegria.

Figura 73 - O Menino Invisível, de 2019 - Imagem (10)



Fonte: (VASCONCELOS, 2019)

Pela categoria topológica, a figura de Reynaldinho localiza-se no canto direito da página, enquanto o sistema verbal ocupa o maior espaço. Observamos, no

enunciado, que a representação do Sol, no sistema visual, é produzida pelo cromatismo do plano de fundo - amarelo.

O percurso narrativo que se constrói, no sistema verbal, corresponde ao efeito de sentido expressivo do visual. Assim, temos o observador que conduz a narrativa da transformação (Lá do alto, o Sol sorria, vendo a transformação do menino). Em seguida, delega a voz ao Sol (Isso, meu filho. Aproveite a vida!).

O discurso afetivo é construído por meio da percepção (visão) do sujeito (O menino olhou à sua volta). A descrição dos objetos percebidos cria um efeito tônico ao discurso. Após disso, por meio da debreagem interna, os atores do enunciado conversam:

O Sol, então, lhe perguntou:
Como você se chama, meu menino lindo?
E ele, sentindo uma alegria como nunca sentira antes em seu coração, respondeu, com um sorriso:
REYNALDINHO!
Granja Viana – 1977 (VASCONCELOS, 2019, p. 25)

A passagem, por meio de figuras sensíveis, constrói o discurso afetivo entre os atores. Observamos que o uso do pronome possessivo (meu) cria o efeito de subjetividade no enunciado, aproximando os sujeitos (Sol e Reynaldinho). Além disso, pelas figuras do mesmo campo semântico (alegria, sorriso), vemos o caráter afetivo da obra.

Levando em consideração esse enunciado sincrético, vemos que o projeto de persuasão é delineado por estruturas discursivas e narrativas com as quais o discurso tem um teor apelativo para mudança de comportamento do enunciatário infantil. Dessa forma, o reconhecimento das propriedades formais do discurso atribui o enunciado *O Menino Invisível* à classificação do gênero. Vemos, portanto, que o mecanismo de manipulação está presente no percurso narrativo. Além disso, antropomorfização visa ao perfil específico do enunciatário infantil.

4.6 ESTILO: A IDENTIDADE DISCURSIVA DE JOSÉ MAURO DE VASCONCELOS NA TOTALIDADE FANTASIOSA

Após analisar a totalidade dos discursos fantasiosos, voltamos à hipótese de do interdiscurso do sofrimento que rege a o devaneio. Por conseguinte, funda o corpo do ator da enunciação e estabelece a tipologia do discurso de JMV. O sujeito do encantamento é figurativizado pela imagem poética e estésica da percepção. Dessa

maneira, o parecer de sentido se estabelece pelo crer perceptivo, de natureza intrassubjetiva, dos sujeitos da enunciação em comunicação literária.

Quadro 8 - Organização do discurso na totalidade fantasiosa

Organização do discurso na totalidade fantasiosa		
Romances infantojuvenis	Operadores	Natureza
<i>Rosinha, Minha Canoa</i>	Adulto	Fantasia vinculada à ilusão da loucura
<i>O Coração de Vidro</i>	Seres inanimados	Fantasia vinculada à fabulação
<i>O Palácio Japonês</i>	Adulto	Fantasia vinculada ao fantástico
<i>O Veleiro de Cristal</i>	Criança	Fantasia vinculada à imaginação infantil
<i>O Menino Invisível</i>	Seres inanimados	Fantasia vinculada à fabulação

Fonte: Análise de nossa autoria

Em *Rosinha, Minha Canoa*, observamos as formas de adesão do enunciatário por meio das características do discurso que reúne aspectos realistas e fantasiosos, da ordem loucura. Essa representação é construída pela figura do personagem Zé Orocó que estabelece diálogo com uma canoa.

A adesão do enunciatário ao conteúdo é construída, primeiramente, pelos enunciados sincréticos – as capas. Por elas, podemos estabelecer a relação semântica *natureza vs. cultura* construída pelas figuras do ator do enunciado e a canoa. Verificamos que a editora *Melhoramentos* construiu representações da obra em cada capa a partir de expressões diferentes, mas mantendo as figuras que conferem o protagonismo ao romance.

Do ponto de vista da narrativa, em um primeiro momento, por meio da debreagem enunciativa, a projeção do “ele” no discurso confere um efeito de objetividade à obra. Assim, o observador onisciente descreve os fatos e as emoções dos atores do enunciado de forma cognitiva e sensível dos acontecimentos.

O caminho de leitura que se faz do romance conduz ao simulacro do devaneio materializado pela antropomorfização. Vimos que o contato do ator do enunciado com a canoa causa estranhamento às outras pessoas e, pelo contrato de veridicção, o comportamento de Zé Orocó é entendido como um devaneio ligado à loucura. Do

ponto de vista tensivo, vemos que essa representação tem um andamento lento em direção à extensidade, que se mantém ao longo da narrativa. Assim, parece que no cotidiano do sujeito está implicado o aspecto da ilusão.

Pela dimensão narrativa, o sujeito está em conjunção com o devaneio, mas as pessoas procuram solucionar o problema com a internação. Por esse percurso, podemos observar o simulacro da realidade por meio do sofrimento que o sujeito enfrenta e o seu imaginário é uma espécie de salvação de estado patêmico e solitário. O efeito de subjetividade é construído pelo observador que descreve a relação entre o sujeito e canoa de forma afetiva.

Verificamos o distanciamento do enunciador no enunciado, mas, em algumas passagens, ele se deixa ver pelo posicionamento que atribui juízo de valor aos acontecimentos. Vemos a neutralização dos sistemas temporais enunciativo e enuncivo. Observamos esse efeito pelo emprego de verbos no presente, pelo emprego do advérbio de tempo e lugar (agora - lá) e pelos pronomes demonstrativos (aquilo).

Pela mistura de estilo realista e fantasioso, podemos notar o simulacro da sociedade da época reconstruída e descreve a trivialidade dos acontecimentos que envolvem o sujeito no plano da realidade. A sociedade é vista pelo estilo JMV de representar o sujeito com sua patologia e, por outro lado, o comportamento da sociedade diante desse fato.

Já na obra *O Coração de Vidro*, a forma fabular de composição figurativa recobre totalmente a temática da relação do ser humano com a natureza. Há o predomínio do estilo fantasioso construído pela antropomorfização. O conteúdo veiculado destina-se à crítica entre o espaço natural (açude, fazenda) e o cultural (gaiola, aquário) e o desequilíbrio ecológico, ocasionado pelos vícios e comportamentos do homem. Vemos, a partir da percepção dos atores dos enunciados, a busca pela “liberdade” e a constatação de que essa busca era negativa. Por essas características, os efeitos de solidão, tristeza e morte conferem ao discurso um valor patêmico.

Em *O Palácio Japonês*, notamos o simulacro da realidade por meio da descrição apática da rotina. Em uma debreagem temporal enunciva, o enunciado traz as marcas do pretérito imperfeito, conferindo um efeito de distanciamento entre o tempo da enunciação e o tempo do enunciado. Observamos o simulacro da fantasia

por meio de momentos eufóricos construídos pelas figuras de fantasmas imaginários. Além disso, observamos a realidade construída pelo efeito de pessimismo em que ator do enunciado assume o papel de sujeito do sofrer.

A situação existencial dele é gerada pela falta de energia atribuída à doença. Esse percurso patêmico de Pedro é substituído por elementos fantásticos que são da ordem do sobrenatural, estabelecido pelos critérios de crença entre os atores do enunciado do parecer verdadeiro ou falso do discurso em ato, em que autor e leitor negociam a hesitação presente no texto em um ajustamento sensível em que os dois mundos – real ou imaginário são concorrentes.

Assim, pela mistura de estilo realista e fantasioso, de um lado, notamos o simulacro da realidade por meio de simulacros patêmicos e implicativos do cotidiano e concessivos pelos atravessamentos da fantasia, que é da ordem do fantástico – sobrenatural.

No romance fantasioso *O Veleiro de Cristal*, o simulacro da realidade e da fantasia confere ao discurso valores eufóricos e disfóricos. Em perspectiva tensiva, os afetos organizam o campo perceptivo das coisas descritas pelo observador que conduz a narrativa do sujeito maravilhado e do sujeito do sofrer. Por um lado, temos uma criança que sofre com o abandono dos pais e com a doença que o aflige e, por outro, vemos um sujeito que conversa com as coisas e tem experiências inimagináveis no plano da ilusão.

A condução da narrativa é feita pelo observador onisciente que descreve sensivelmente os acontecimentos. No percurso fantasioso, o estado de alma do sujeito confere ao discurso um efeito de contemplação das coisas vivenciadas. A atribuição do ator do enunciado de conversar com seres irreais é construída pelo contrato fiduciário do segredo, ou seja, a criança não pode falar com ninguém sobre os momentos que vive no território da fantasia. Após os momentos de imaginação, a representação da realidade volta com a constatação do sofrimento e da morte do ator do enunciado. Assim, pela categoria semântica *vida vs. morte*, vemos o programa narrativo da privação, isto é, no início, o sujeito estava em conjunção com a vida e, no fim, está disjunto.

A obra *O Menino Invisível* reúne estruturas narrativas e discursivas que organizam o perfil do enunciatário infantil. Podemos observar isso pela forma da expressão, um enunciado sincrético que permeia o aspecto educativo e

instrucional. Na relação entre as linguagens, as figuras conferem um efeito de crítica social sobre a importância de preservar a natureza e se importar com os outros. A fantasia é construída pelo processo de antropomorfização, que visa à persuasão do enunciador. Assim, o discurso tem um teor apelativo para mudança de comportamento do enunciatário infantil. A partir da análise, observamos exclusivamente o estilo fantasioso de JMV, que veicula o conteúdo de preservação da natureza, os vícios e as virtudes atreladas ao comportamento do ator do enunciado.

Pautamo-nos no estabelecimento da noção de representação para refletir sobre o estilo de JMV que reunir um modo próprio de perceber as “coisas do mundo”. Amparada nos pressupostos aristotélicos, observamos a maneira de criar as narrativas infantojuvenis de JMV:

é possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmos objetos, ou pela *via de narrações - tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens* -, ou pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando (ARISTÓTELES, 2017, p.51- grifos nossos).

Assim, em suas considerações básicas a respeito da composição literária, Aristóteles (2017) propõe uma orientação geral na qual a mimese é um componente norteador da composição do enredo. Em uma das acepções do entendimento aristotélico, a “composição” pode ser entendida como uma “maneira de reunir determinados feitos ou acontecimentos” (PINHEIRO, 2017 *in*. ARISTÓTELES, p.35). Além disso, postula que a criação poética, de modo geral, leva em consideração os tipos de imitação, os quais, segundo o estagirita, manifestam-se a partir de três aspectos diferentes: a diferença segundo o meio, o objeto ou o modo.

Pautamo-nos na epígrafe anterior, que diz respeito ao “modo” de imitação, a fim de observarmos um modo de presença do ator da enunciação que escolhe uma “via de narração” como estratégia do fazer persuasivo que subordina o fazer interpretativo da obra literária. De acordo com Pinheiro (2017, *in*. Aristóteles, p. 51), a narração “pode ser direta ou indireta, ou seja, com o narrador extradiegético, fora do acontecimento narrado, ou intradiegtico, quando o narrador toma a forma de personagem e fala”. Podemos perceber, desse modo, a correlação entre a noção de representação e a de estilo, aplicado a JMV, tendo em vista a construção do ator da enunciação que se desdobra em narrador e ator do enunciado - esta instância

discursiva que, conseqüentemente, materializa e pressupõe o modo de presença daquele.

CONCLUSÕES

Levando em consideração a proposta de aplicação do conceito de estilo às obras de José Mauro de Vasconcelos, chegamos aos resultados da delineação do corpo-discursivo de JMV.

Em um primeiro momento, em Aristóteles (2017), Ricoeur (1994) e Auerbach (2021), fundamentamos a noção de representação e a correlacionamos aos postulados da semiótica discursiva (GREIMAS, 1973; 1987; 1993; 2008) no tocante aos estudos da enunciação (BENVENISTE, 1995; BERTRAND, 2003; FIORIN, 2016) ao desdobramento tensivo da teoria (ZILBERBERG, 2011) aos estudos da semiótica plástica (FLOCH, 1994, PIETROFORTE, 2019) e, sobretudo aos estudos estilísticos de Discini (2004, 2015).

Mapeamos o projeto enunciativo de José Mauro de Vasconcelos nas duas totalidades recortadas e, pela sintaxe e semântica discursiva, delineamos o fazer persuasivo em relação ao fazer interpretativo do enunciatário infantojuvenil. Assim, observamos a adequação dos discursos a um suposto referente “mundo das coisas”, regida pela percepção dos sujeitos em cada enunciado (MERLEAU-PONTY, 1961), frente aos acontecimentos implicativos e concessivos.

Ao conduzir a análise, colocando o sujeito como ponto de referência enunciativa, verificamos os pontos de tensão que deixam entrever o estado de alma do sujeito em uma alternância entre o *pervir* (rotina), que pressupõe o efeito de realidade do sujeito e o *sobrevir* (acontecimento), no qual o sujeito entra em conjunção com seu objeto-valor (o devaneio). Desse modo, encontramos o estilo de JMV que permeia o realismo e o fantasioso.

Visualizamos, também, os valores sociais que se ancoram nos enunciados e contribuem com o efeito de realidade e de fantasia, em uma interação entre o enunciatário (leitor pressuposto) e o objeto mundo no ato de leitura do enunciado.

Com a intenção de demonstrar o projeto semiótico do ator da enunciação, verificamos os modos de adesão do enunciatário, decorrentes do aspecto sensível que funda o corpo discursivo de JMV. Este que percebe as coisas do mundo e enuncia o que percebeu. Dessa maneira, a problemática mencionada na introdução sobre um possível enunciatário do padecimento é chamado a participar do sentido por um critério fiduciário, em que valores morais e éticos são negociados.

Pelas totalidades infantojuvenis: a) de cunho memorialístico - *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968); *Vamos Aquecer o Sol* (1974) e *Doidão* (1981); e b) de cunho

fantasioso - *Rosinha, Minha Canoa* (1962); *O Coração de Vidro* (1964); *O Palácio Japonês* (1969); *O Veleiro de Cristal* (1973); *O Menino Invisível* (1978), encontramos uma coerência entre as unidades (*unus*) constitutivas do *totus* (totalidade). Pelo estilo próprio de JMV, o imaginário coletivo ergue-se pela representação das coisas sentidas. Assim, em um deslumbramento fantasioso, o enunciador enuncia as coisas do mundo natural.

Em correlação com a noção de simulacro, verificamos que JMV, ao mesmo tempo em que apresenta a realidade nas duas totalidades, atribui a elas efeitos de imaginação. Esses simulacros da “irrealidade” são projetados de forma diferente em cada unidade discursiva.

Dessa maneira, o simulacro de autobiografia é construído na mesma proporção que as lembranças encontram o sujeito biografado (ator do enunciado – Zezé). Verificamos que os afetos eufóricos são da ordem da imaginação e os afetos disfóricos são da ordem da realidade, fundamentada pela falta – de compreensão, de afeto e, sobretudo, de proteção.

Assim, pelo *modo de dizer* do ator da enunciação, maravilhado pela imaginação, vemos seres fantásticos, operando no lugar do padecer de uma criança, inscrita na “realidade”. De acordo com Auerbach (2021, p.17), podemos dizer que o estilo memorialístico de JMV mostra um “sublime cotidiano”, por apresentar a “realidade” e transcender o “real”, “permitindo a convivência do sublime (a fantasia) com o grotesco” (a realidade). A totalidade memorialística é construída pelo estilo próprio de JMV e, por conseguinte, apresenta-nos uma “realidade” pautada no contraste entre aquilo que foi o seu passado e o que parece que foi.

Percebemos, também, um forte apelo às necessidades globais das crianças. Nos dois primeiros romances, que apresentam a infância e o início da adolescência do ator do enunciado, os percursos narrativos são construídos por meio do sujeito (infantil) que procura o seu objeto-valor (a ternura, a compreensão, o respeito e a dignidade). Não encontrando nada disso nas pessoas a sua volta (pai biológico, pai adotiva, irmãos, etc.), recorre à imaginação para suprimir a falta. É nesse território lúdico, de dimensão sublime do cotidiano, que o ator do enunciado entra em conjunção com a ternura. Desse modo, observamos o estilo autobiográfico de JMV, nas duas primeiras obras, marcado por duas formas conflitantes, o realismo e o fantasioso de Bachelard (2018).

Na última da totalidade autobiográfica, *Doidão*, que simula a juventude do sujeito, observamos, além de outras marcas evidenciadas na análise, o efeito de continuidade pelas menções à infância triste. Vimos que a competência do sujeito de imaginar ficou no passado e, na juventude, o programa narrativo organiza o discurso de busca por atenção, mas não pelas vias da imaginação.

Assim, vemos, no último romance autobiográfico, um enunciado de estado de privação do início ao fim, pois o sujeito começa disjunto da ternura e termina do mesmo modo. Por esses elementos, notamos certo desvio do próprio estilo JMV. Por apresentar a “realidade”, a partir da expressão de vivências cotidianas, notamos o estilo mais próximo ao realismo. Mesmo diante disso, a narrativa implica concepções existenciais acerca do comportamento humano, pois vemos o simulacro do sujeito erguido pelo efeito de sentido de um sujeito “doador para ser gente no norte”, “fragmentado” e “descompensado” pelas situações da vida. Enfatizamos que, na perspectiva semiótica, todos esses atributos são “efeitos” “simulacros”, “representações”, no caso, “da realidade”. Essa figurativização instaurada no discurso ocorre por intermédio dos percursos narrativos em que se consolida o fio temático, legitimando o aspecto fático e um modo de “verdade” (DISCINI, 2004).

Essas características dos romances autobiográficos são construídas pela combinação de temas e de figuras recorrentes. Ao considerar a relação entre o objeto semiótico (cada enunciado) e o modo de dizer, vimos que o discurso é “o lugar das coerções sociais, enquanto o texto é o espaço da ‘liberdade’ individual” (FIORIN, 1998, p. 42). Desse modo, consideramos o estilo infantojuvenil autobiográfico de JMV próprio, que se materializa pelas vias do realismo e da fantasia, um pouco mais fantasiosa e um pouco menos. Em outras palavras, em *O Meu Pé de Laranja Lima* e em *Vamos Aquecer o Sol*, dois simulacros (realista e fantasiosa) ora se separam ora se anexam. *Doidão* é marcado pelo realismo.

Pela outra totalidade infantojuvenil de JMV – a fantasiosa, verificamos que cada unidade tem traços particulares que perpassam as obras fantasiosas de JMV. Como podemos ver, na análise da totalidade fantasiosa, o discurso da “irrealidade” se materializa de forma distinta.

Pela mistura de estilo realista e fantasioso, podemos notar o simulacro de determinada época e o do sujeito patêmico por alguma anomalia. Assim, em acepção realista, o estilo descreve os problemas sociais e pessoais do sujeito e, pelo contraste

com a fantasia, o sujeito, de alguma forma, tem contato com uma realidade da ordem do não realizável. É nessa dimensão do “irreal” que o enunciador constrói “o seu desejo” de realidade. Visualizamos como os valores sociais e as relações intrassubjetivas se ancoram e se regulam com um modelo teórico passional e contribui com o efeito de identidade resultante daquilo que está posto no texto literário, em uma interação do sujeito leitor com o objeto mundo no ato de leitura.

Por fim, voltamos à hipótese de coerência que perpassa as obras analisadas. Assim, nas duas totalidades, observamos o interdiscurso da realidade disfórica que impulsiona a fantasia. O modo próprio de JMV nos enunciados infantojuvenis apresenta o mesmo percurso de um sujeito insatisfeito que encontra na imaginação um objeto-valor.

A fim de estabelecer uma tipologia dos enunciados infantojuvenis, delineamos o estilo como realismo-fantasioso, enfatizando que, em cada enunciado infantojuvenil, a mistura ou a separação dos simulacros acontece pelo efeito de individualização dentro do próprio estilo JMV. Além disso, o simulacro do “irreal” é operado por sujeitos diferentes, como vimos, e de ordens diferentes, em situações próprias de cada enunciado. Desse modo, o estilo de JMV apresenta um tipo de literatura infantojuvenil que apresenta o “sublime cotidiano” do sujeito envolvido por imagem poética e estésica da percepção.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 2017.

ARRIVÉ, Michel. *Em busca de Ferdinand de Saussure*. Trad. Marcos Marcionilo. - SP: Parábola Editorial, 2010.

AUERBACH, Erich. *Mímesis – A Representação da realidade ocidental*. Trad. George Berdard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. SP: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. - 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universidade, 2013.

BARKMAN, Adam. *Super-Homem: de Anticristo a Arquétipo de Cristo*. In: MORRIS, Matt; MORRIS, Tom; IRWIN, Willian (coordenação). *Super-heróis e a filosofia: verdade, justiça e o caminho socrático*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2014.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2002.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *A arquitetura das memórias: um estudo do tempo no discurso autobiográfico*. 2006. 233 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *O discurso da memória: entre o sensível e o inteligível*. 2011. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-29042013-101320. Acesso em: 2022-09-25.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *A memória do acontecido e a memória-acontecimento: um estudo semiótico dos gêneros autobiográficos*. São Paulo: Alfa, 2016. p. 355-383.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *Para rememorar o acontecimento*. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R.; BAQUIÃO, R. (orgs.). *Abordagem dos afetos na semiótica*. (s/d)

BARTHES, Roland. Aula: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moises. - São Paulo: Cultrix, 2013.

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

BEIVIDAS, Waldir. *Vladimir Propp – Antecedentes da Semiótica Narrativa de Greimas*, S/D.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Alene Caetano. – 36.ed. – Rio de Janeiro/São Paulo; Paz e Terra, 2018.

BENTO, Berenice. *Família: entre o santo Graal e o exílio*. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2015/12/> Acesso em 01/12/2021. Publicado dia 02/12/2015.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral 1. 4ed.* Campinas, São Paulo: Pontes, 1995.

BENVENISTE, E. (1965). *A linguagem e a experiência humana*. In: _____. *Problemas de linguística geral 2*. Campinas, SP: Pontes, 1989, p. 68-80.

CALAME, Claude. *Le récit en Grèce Ancienne. Enonciations et representations de poètes*, Paris, 1986.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, B. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: Do leitor ao navegador - conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil – Mito fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. Coleção História do Povo Brasileiro, 2000.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)* / Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva - 16. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S.A., 1955.

DISCINI, Norma. *O estilo nos textos – HQ, mídia e literatura*. 2. Ed. - São Paulo: Contexto, 2004.

DISCINI, Norma. *Corpo e Estilo*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

DONDIS, A. *Sintaxe da linguagem visual*. ISBN: 9788533605831, 2002.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola Carvalho. São Paulo, Perspectivas, 2012 [1994].

FARACO, Carlos Alberto. *Estudos pré-saussurianos*. In: MUSSALIM, F. e BENTES, A. C. (Orgs.) *Introdução à linguística: fundamentos epistemológicos*, volume 3, 2. ed., São Paulo: Cortez, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1992.

FIORIN, José Luiz. in. DI FANTI, Maria da Glória; BARBISAN, Leci Borges (orgs.) *Enunciação e discurso: tramas de sentidos*. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3. Ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, J. L. *A crise da representação e o contrato de veridicção no romance*. Revista do GEL, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 197–218, 2008. Disponível em: <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142>. Acesso em: 2 jun. 2022.

FIORIN, J. L. *Duas concepções de enunciação*. Estudos Semióticos, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 122-137, 2020. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2020.172329. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/172329>. Acesso em: 02 out. 2023.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une SÈmiotiquePlastique*. Paris: Editions HadÈs-Benjamins, 1985.

FONTANILLE, Jacques. *Corpo e Sentido*. São Paulo: Eduel 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GLEIZER, Marcos André. *Espinosa & a afetividade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

GUIDA, Angela. *Olhar: uma via de mão dupla*. revista interfaces | número 14 | vol. 1 | janeiro–junho, 2011. Disponível em: [file:///media/fuse/drivefs-ae72181da03a80444dd20ce6c62890f9/root/30115-77294-1-SM%20\(1\).pdf](file:///media/fuse/drivefs-ae72181da03a80444dd20ce6c62890f9/root/30115-77294-1-SM%20(1).pdf). Acesso em: 25 set. 2022.

GUIDA, Angela e PEREIRA, Cátia Mendes. *A animalidade artístico literária: reflexões*. In. BRAGA, Elda Firmo, LIBANORI, Evely Vânia e DIOGO, Rita de Cássia Miranda (Org.) *Representação animal na literatura*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015. 210p. ISBN: 978-85-66224-03-0

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Tradução de HaquiraOsakabe e de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, A. J. *Ensaio de semiótica poética, com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Malarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. Org. A. J. Greimas. Trad. Heloysa de Lima Dantas. SP: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da Imperfeição*. Trad. A.C. Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002 [1987].

GREIMAS, Algirdas-Julien e FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, Algirdas-Julien e J. COURTÉS. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2020 [2008].

GOMES, Edison; HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. *Vestígios do corpo em um romance de ficção científica*. CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, São Paulo, v. 14, n. 01, p. 179-239, julho, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.21709/casa.v14i1.8253>. Acesso em 14/09/2022.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. *Sentir, Saber, tornar-se: estudo semiótico do percurso entre o sensório e a identidade narrativa*. SP: Humanitas: FAPESP, 2016.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.

LEÃO, A. B.; FARIAS, E. *Literatura e audiovisual em José Mauro de Vasconcelos*. Tempo Social, [S. l.], v. 32, n. 2, p. 123-148, 2020. DOI: 10.11606/0103-2070.ts.2020.168354. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/168354>. Acesso em: 25 set. 2022.

LIMA, Eliane Soares de. *Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em semiótica*. 2014. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.8.2014.tde-16012015-145249. Acesso em: 2022-09-25.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturais da narrativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

MACEDO, Clarissa Moreira. *O homem na voz dos bichos : o antropomorfismo em contos de Guimarães Rosa e Miguel Torga* / Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

MACHADO, Regina. *A arte da palavra e da escuta*. 1.edição. São Paulo: Editora Reviravolta, 2015.

MANCINI, Renata. *A tradução enquanto processo*. Cad. Trad., Florianópolis, v. 40, n.3, 14 -33, set-dez, 2020.

MAGALHÃES, Luiza Ribeiro. *Os truques do narrador em O Meu Pé de Laranja Lima de José Mauro de Vasconcelos*. Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste ConsolinDezotti. 2016. 42f. TCC (Graduação) – Curso de Bacharel em Letras, da Faculdade de Ciências e Letras - Unesp/Araraquara, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/155582/000886120.pdf>. Acesso em: 25 set. 2022.

MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

MARTINS, Geraldo Vicente. *Semiótica e imaginário: caminhos convergentes para a apreensão do(s) sentido(s)*. 2006. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/ T.8.2006.tde-01022007-212255. Acesso em: 2022-08-24.

MARTINS, Maria Sílvia Cintra. *Entre palavras e coisas*. São Paulo: Editora UNESP, 2002. – (PROPP)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. – 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MILLER, S. M.; HUBER, R. V. *A Bíblia e sua história: o surgimento e o impacto da Bíblia*. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

MONTEIRO, Andreia Cardoso. VEDOVATO Luciana. *Percurso Gerativo de Sentido nas Aulas de Leitura* – Revista Trama – Volume 4 – Número 7- p. 21-32, 2008.

NUNES Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

PIETROFORTE, Antonio V. *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2019.

PORTELA, Jean Cristtus. *Semiótica midiática e níveis de pertinência*. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Orgs.). *Semiótica e Mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: Unesp/Faac, 2008, p. 93-113.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich Sarhan. São Paulo, 2006 [1928].

PUNCHNER, Martin. *O mundo da escrita*. Trad. Pedro Maia Soares. – 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RABAÇA, Carlos Alberto, BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Editora Campus, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. -. São Paulo: Ed. 34, 2009. 80 p. ISBN 978-85-7326-438-8.

RASTIER, François. *Da semântica estrutural à semiótica das culturas*. Galaxia (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, Especial 2 - Algirdas J. Greimas, dez. 2019, p. 15-40. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532019545627> 01/10/2020.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. C. Marcondes Cesar. – 1.ed. – São Paulo: Editora Papirus, 1994.

RICOEUR, Paul. *O Si-mesmo como outro*. Trad. C. Benedetti. – 1.ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

ROCHA, Polyanna Morgana Duarte de Oliveira. *Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção*. 2015. 184 f., il. Tese (Doutorado em Artes)—Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. 28.ed. - SP: Cultrix, 2012.

SILVA, Ignácio Assis. *Corpo e Sentido: a escuta do sensível*. - São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (Seminários e debates), 1996.

SILVA, Sueli Maria Ramos da. *Discurso da divulgação religiosa: semiótica e retórica*. 2011. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/T.8.2012.tde-21082012-111340. Acesso em: 2022-09-08.

SOARES, V. L.; MANCINI, R. *Uma leitura tensiva das modalidades veridictórias*. Estudos Semióticos, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 15-29, 2023. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2023.206156. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/206156>. Acesso em: 06 out. 2023.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: ática, 2007. Série Princípios.

TATIT, Luiz. *Passos da Semiótica Tensiva*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, Luiz. *O acento mítico na semiótica*. Revista Estudos Semióticos. Vol.16, n.3 . ISSN 1980-4016, dezembro de 2020.

TESSER, Gelson João. *Principais linhas epistemológicas contemporâneas*. Educar. Curitiba, n 10, p. 91-98, 1995.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas* – São Paulo: Perspectiva, 2013.

TOLKIEN, J.R.R. *Ferreiro do bosque maior* / J.R.R. Tolkien; tradução Cristina Casagrande. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Harper Collins, 2021.

TOLKIEN, J.R.R. *Roverando* / J.R.R. Tolkien; tradução de Rosana Rios. - 1.ed. -Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2021.

TOLKIEN, J.R.R. *Mestre Giles 'Aldeia* / J.R.R. Tolkien; tradução Rosana Rios. - 1. ed.- Rio de Janeiro, RJ: HarperCollins, 2021.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Rosinha, Minha Canoa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1962.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Rosinha, Minha Canoa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Coração de Vidro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1964.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Coração de Vidro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Meu Pé de Laranja Lima*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1968.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Meu Pé de Laranja Lima*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Meu Pé de Laranja Lima*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Palácio Japonês*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1969.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Palácio Japonês*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Veleiro de Cristal*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1973.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Veleiro de Cristal*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Vamos Aquecer o Sol*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1974.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Vamos Aquecer o Sol*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Vamos Aquecer o Sol*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Menino Invisível*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1978.

VASCONCELOS, José Mauro de. *O Menino Invisível*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2019.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Doidão*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1963.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Doidão*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Doidão*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.

WUNENBERGER, Jean-Jacques. *O Imaginário*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo. Editora: Loyola, 2007.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. - SP: Ateliê Editorial, 2011.