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

STEFÂNIA DOS SANTOS

# A CONSTRUÇÃO FIGURATIVA EM CONTOS DE LIMA BARRETO: UM OLHAR SEMIÓTICO

Campo Grande, MS
Outubro, 2019

STEFÂNIA DOS SANTOS

# A CONSTRUÇÃO FIGURATIVA EM CONTOS DE LIMA BARRETO: UM OLHAR SEMIÓTICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

**Área de Concentração:** Linguística e Semiótica.
**Linha de pesquisa:** Práticas e Objetos Semióticos.
**Orientador:** Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins.
**Bolsa:** CAPES

Campo Grande, MS
Outubro, 2019

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

# AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo financiamento que permitiu dedicar-me integralmente a esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins, que gentilmente aceitou o meu pedido de orientação quando me permiti retornar ao campo de pesquisa científica da academia, norteando-me na organização desta dissertação, nos estudos semióticos e na análise dos contos de Lima Barreto, autor este que estimo, respeito e admiro. Ao Prof. Geraldo, manifesto minha gratidão genuína pela parceria e incentivo na construção e concretização deste trabalho desafiador e de extrema importância para mim.

Às professoras Drª Maria Luceli Faria Batistote, Drª Angela Maria Guida, Drª Sueli Maria Ramos da Silva e Drª Geovana Quinalha de Oliveira, pelas contribuições das aulas do curso de mestrado e das correções feitas por ocasião do Exame de Qualificação e de Defesa.

Ao meu marido, que, pacientemente, me incentivou de diferentes maneiras, ao longo dessa caminhada. Adenilton Feliciano, sou extremamente grata por existir em minha vida.

À minha família, que, apesar da separação geográfica, apoia-me com palavras carinhosas.

Como ainda nos enleamos nas teias dos preconceitos, das regras e das leis! [...] São boas essas recordações; elas têm um perfume de saudade e fazem com que sintamos a eternidade do tempo. O tempo inflexível, o tempo que, como o moço é irmão da Morte, vai matando aspirações, tirando perempções, trazendo desalento, e só nos deixa na alma essa saudade do passado, às vezes composto de fúteis acontecimentos, mas que é bom sempre relembrar.

Lima Barreto, em *Contos Completos de Lima Barreto*

# RESUMO

Neste trabalho, apresentamos, em uma perspectiva de integração entre os estudos linguísticos e literários, uma abordagem semiótica, com base em suas vertentes padrão e tensiva, de contos selecionados da vasta obra de Lima Barreto: “Um e Outro”, “Clara dos Anjos”, “Cló” e “O filho de Gabriela”, com destaque para o estado afetivo do sujeito passível de manifestar-se em diversos eixos figurativos. Objetivou-se discutir as paixões e, em específico, o sentimento de *falta* gerador de conflitos, internos e externos, associado à ruína do sujeito e desencadeador de um *agir* em função de suprir o *dano* sofrido, entendido como uma privação sociocultural ou afetiva. Sob esse olhar semiótico, buscamos analisar os contos pontuando os elementos que o constituem, para discutir a concepção da manifestação temática e figurativa e os efeitos de sentido instaurados a partir de escolhas efetuadas pela instância da enunciação. Pressupondo, no discurso/enunciado, um *fazer* contínuo e um *fazer* descontínuo, procurou-se também trabalhar o eixo da intensidade e da extensidade, recorrendo a uma abordagem tensiva, a fim de verificar os desdobramentos do percurso do sujeito das narrativas. No que tange à composição literária, discutimos aspectos que relacionam língua e literatura, a partir de dados convergentes nos elementos retóricos e narrativos; ao analisar os contos, comentamos procedimentos relacionados à sua composição, mas sempre em diálogo com a fundamentação teórica mais ampla e os estudos greimasianos. Na interface entre vida e obra de Lima Barreto, destacamos a mediação dos contos, por meio de passagens que se vinculam a uma construção argumentativa em torno da denúncia de situações de preconceito e/ou hipocrisia sociais, registradas pela narrativa ficcional. A problematização visada procurou elencar a formação crítica e a construção particular dos sujeitos, bem como a relação eufórica e disfórica que norteia seu percurso rumo ao objeto e/ou ao outro. Apresentamos, ao final, considerações sobre o estado *sensível* do sujeito que se verificou nos contos, procurando evidenciar o fator gerador de seu deslocamento, no exercício de ações sucessivas que desencadeiam o acontecimento/restabelecimento dos sujeitos em sua relação com os objetos semióticos.



**Palavras-chave**: Semiótica Discursiva; Enunciação; Figurativização; Tensividade; Literatura Brasileira.

## RESUMEN

En este artículo, presentamos, desde una perspectiva de integración entre los estudios lingüísticos y literarios, un enfoque semiótico, basado en sus líneas estándar y tensiva, de los cuentos seleccionados de Lima Barreto: “Um e Outro”, “Clara dos Anjos”, “Cló” e “O filho de Gabriela”, destacando el estado afectivo del sujeto que puede manifestarse en varios ejes figurativos. El objetivo es discutir las pasiones y, en particular, el sentimiento de falta generadora de conflictos, internos y externos, asociados con la ruina del sujeto y que desencadena un actuar para suplir el daño sufrido, entendido como una privación sociocultural o afectiva. Bajo esta visión semiótica, buscamos analizar los cuentos puntuando los elementos que lo constituyen, para discutir la concepción de la manifestación temática y figurativa y los efectos de significado establecidos a partir de las elecciones hechas por la instancia de la enunciación. Suponiendo, en el discurso/enunciado, un hacer continuo y un hacer discontinuo, también hemos trabajado en el eje de la intensidad y de la extensión, utilizando un enfoque tensivo con el fin de verificar el desarrollo del camino de las narrativas del sujeto. Con respecto a la composición literaria, hemos discutido aspectos que relacionan lengua y literatura, a partir de datos convergentes en los elementos retóricos y narrativos; al analizar los cuentos, hemos comentado los procedimientos relacionados con su composición, pero siempre en diálogo con la fundamentación teórica más amplia y los estudios greimasianos. En la interfaz entre vida y obra de Lima Barreto, hemos destacado la mediación de cuentos, a través de pasajes que están vinculados a una construcción argumentativa en torno a la denuncia de situaciones de prejuicio y/o hipocresía sociales, registradas por la narrativa ficticia. La problematización objetivo ha enumerado la formación crítica y la construcción particular de los sujetos, así como la relación eufórica y disfórica que guía su camino hacia el objeto y/o el otro. Presentamos, al final, consideraciones sobre el estado sensible del sujeto que se ha verificado en los cuentos, tratando de resaltar el factor generador de su desplazamiento, en el ejercicio de acciones sucesivas que desencadenan el acontecimiento/ restablecimiento de los sujetos en su relación con los objetos semióticos.



**Palabras clave:** Semiótica Discursiva; Enunciación; Figurativización; Tensividad; Literatura Brasileña.

# SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO.....1**

**CAPÍTULO I**

1. Introduzindo a Semiótica Discursiva..... 7

1.2. O Percurso Gerativo de Sentido.....13

1.2.1. O Nível Fundamental .....13

1.2.2. O Nível Narrativo.....17

1.2.3. O Nível Discursivo.....24

1.3. Semiótica Tensiva: Postulados.....34

**CAPÍTULO II**

2.1. Linguagem e Literatura ..... 45

2.2. O Gênero Conto.....57

2.3. Lima Barreto por seus Contos.....67

**CAPÍTULO III**

3.1. Uma abordagem Semiótica do conto “Um e outro”.....74

3.2. “Clara dos Anjos” em perspectiva semiótica .....88

3.3. O curso e o fluxo; um processo passional no conto “Cló”.....106

3.4. Entre o sentir e o existir: analisando o percurso do sujeito invadido no conto “O filho da Gabriela” .....126

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.....148**

**REFERÊNCIAS.....154**

## INTRODUÇÃO

Levando-se em consideração a importância da necessidade do contínuo aperfeiçoamento profissional para os profissionais da Educação, e tencionando construir novos saberes, dispomo-nos a engendrar a elaboração de uma pesquisa, que associa teoria e prática de análise, motivada pela linguagem literária absorvida nas obras de Lima Barreto, mais especificamente nos contos desse autor.

A escolha do objeto exprime a busca de concretização de um pensamento, o de aprofundar-se em pesquisas acadêmicas utilizando-nos da contribuição desse autor, pelo qual, desde os estudos da graduação, manifestamos grande interesse. Nesse sentido, tal escolha resulta de uma proposta particular de proximidade com a literatura (de denúncia), de que derivou o exercício de análise dos contos de Lima Barreto a fim de observá-los em seu esquema narrativo, passional e afetivo, decorrentes da proposta teórica de Greimas, e nos postulados tensivos de Zilberberg.

O objetivo é, a partir desses objetos analisáveis, identificar os elementos constituintes da narrativa, articulados ao ser e ao fazer do sujeito, que mascaram a "voz" do enunciador que denuncia e aborda problemáticas sociais; a diversidade cultural, a ideologia e história de um povo. Seus desdobramentos, quando esquematizados, possibilitam verificar efetivamente a questão do sentido, considerando que a "intencionalidade" de Barreto, ao apresentar uma "linguagem crítica" ao leitor, ao registrar temas de luta, de busca por igualdade e de justiça, foi determinante para a escolha do material, limitando-nos somente às narrativas selecionadas, já que a produção literária do autor é vasta.

Estabelecido o objeto de caráter literário, passamos ao olhar de caráter teórico, atendo-nos à Teoria Semiótica Padrão e à Tensiva, bem como ao contexto literário como bases para a pesquisa. Como a organização proposta, inicialmente, demanda uma pesquisa direcionada ao trabalho analítico sob orientação da Semiótica Discursiva, é necessário expor a ausência de uma aplicação semelhante nas obras de Lima Barreto; sendo assim, consideramos a necessidade de verificar, em marcas específicas do nível discursivo, os elementos de sentido passíveis de serem examinados, com intuito de identificar os traços figurativos e, anterior a estes, a temática do preconceito e da aceitação social. Dessa forma, poderemos analisar a presença de valores determinantes em torno daquelas figuras.

Os contos selecionados foram "Clara dos Anjos", "Um e outro", "Cló" e "O Filho de Gabriela", os quais apresentam, como componente analisável, o sentido de que *falta* algo para seus protagonistas, uma "condição" que conduz a um percurso de *busca* desse algo ausente;

partindo dessa afirmativa, temos as relações dos sujeitos que imbricam na questão passional que os afeta. Consideramos, assim, uma leitura com base no esquema passional canônico, em suas cinco fases, conforme abordado no trabalho de Fontanille (2018), e integramos a essa leitura as observações a respeito dos efeitos da paixão da falta depreendidas do artigo de Martins (2011), procurando delimitar o estado de alma que se aloja no sujeito afetado pela ausência e perda, argumentos primários observados nos contos selecionados. Diante desse fato, a problemática resultante do sentimento de falta evidencia-se na etapa do pivô passional, cujos desdobramentos são determinantes para o vivenciar dessa paixão, segundo pontua Martins:

> É o momento em que o sujeito constata a ilusão de que fora vítima: julgar eterno o objeto desejado; essa constatação abre espaço para que o estado passional do desencanto se instale, uma vez que advém para o eu poético certo amargor do fato de que ao querer ser passa a corresponder não somente um não poder ser, mas também um saber não poder ser. É a instauração de um sentido de incompletude, de insatisfação, característicos das paixões de falta (2011, p. 132).

Com o intuito de verificar os elementos constituintes e promotores de sentido nos textos do autor, permitimo-nos pontuá-los a partir de mecanismos advindos da semântica discursiva, dos quais se consideram a tematização e a figurativização discursiva, para proceder à análise sob essa proposta teórica. Dessa forma, pretendemos verificar os temas disseminados nos contos, apontando os valores investidos pelos sujeitos nos objetos em circulação nas narrativas.

Sobre o autor, neste momento, deve-se destacar apenas que Lima Barreto foi um indivíduo que experimentou, devido à cor de sua pele, o preconceito: “Primeiro autor brasileiro a se reconhecer e definir como literato negro, Lima apresentou, à sua maneira, as ambivalências do momento em que viveu” (SCHWARCZ, 2010, p.22); revelou-se um dos escritores envolvidos em acordos sociais, pontuando e problematizando os equívocos da “República”, dirigida por uma administração centralizada, um “governo que mantinha sua feição acentuadamente oligárquica e elitista” (SCHWARCZ, 2010, p. 19), e a rotineira vida de cidadãos do Rio de Janeiro.

Tendo sua obra revalorizada em período recente da vida cultural brasileira, em 2017, Lima Barreto foi homenageado pela FLIP (Festa Literária Internacional do Paraty), em sua 15ª edição. No evento, a pauta de discussões pontuou a vida do escritor na cidade do Rio de Janeiro, a qual fora capital e palco da cultura literária do Brasil, posicionando-se sobre a

importância do autor para o campo literário e ressaltando sua decisão de trabalhar sobre temas que envolvessem a conscientização nacional, a divisão de classes, as influências europeias, além da difícil "competição" traçada entre o autor e influências estrangeiros sobre a literatura nacional. A organização do evento complementou o debate com o movimento de consolidação que parte de Lima Barreto, objetivando destacá-lo como o provedor de obras plurais e inovadoras, no que se refere a seu conteúdo, uma vez que este permite refletir sobre a história e a política do povo brasileiro, firmando-se no objetivo de apresentar a literatura social.

Para complementar, destacamos a tarefa de observar e registrar a obra de Barreto, nos contos propostos, sob um "olhar atento e experiente" construído com marcas "sensíveis" reverberadas nos desejos de criar textos literários, com a finalidade de destacar a realidade social, de forma a descrever a temática da "segregação social/racial", em um período pós-escravatura. O escritor e jornalista investigativo Afonso Henriques de Lima Barreto, na busca de ser fiel aos princípios de lealdade à profissão que exercia e consigo mesmo, transferiu às linhas de muitas obras as "desvirtudes" da sociedade carioca e brasileira, fundadas na corrupção, na mentira e no preconceito.

Segundo Schwarcz (2010), o autor, consciente das linhas gerais de sua própria vida, esforçou-se para criar contos à imagem da sociedade carioca, delineando personagens como os que ele via e dos quais, atentamente, observava os detalhes físicos e os de vestuário. Tal percepção tinha o propósito de apresentar uma literatura "limpa" da sociedade e sem recortes, sem caráter contemplativo, mas voltada para a cultura social; esse fator incidiu em considerar "atributos como: sinceridade, honestidade, inspiração própria, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir emoções, falar do sofrimento humano" (SCHWARCZ, 2010, p. 46); e não somente isso: foi incisivo na desvalorização que o rodeava, no preconceito racial, na depreciação feminina, sem se esquecer do uso de recursos legais destinados à corrupção.

A abordagem da temática do preconceito racial levada em conta nos textos do autor é de extrema importância; por esse motivo, consideramos abordar, sob tal perspectiva, trabalhos em torno dessa proposta do autor. No artigo *Panorama Da Literatura Afro-Brasileira*, no qual se delimita a literatura afro-brasileira, Edimilson de Almeida Pereira (2018), ao tratar do conceito panorâmico defendido por autores ao escrever sobre determinado assunto, argumenta que a ele se somam critérios étnicos vinculados à sua origem e ao critério temático. Contudo, tal base não deve ser vista como definitiva, uma vez que a Literatura Brasileira constitui-se da diversidade obtida e originada do movimento contínuo de desenvolvimento em seu percurso

histórico, base que fundamenta a tradição literária e influencia as referências posteriores, observando-se o fator de negação dos fatos ou reinterpretação de novos temas. O autor considera nossa literatura como uma fratura do colonialismo que marca nossa identidade literária. Assim explica o pesquisador:

> A identidade da Literatura Brasileira está ligada a uma tradição fraturada, característica das áreas que passaram pelo processo de colonização. Os primeiros autores que pensaram e escreveram sobre o Brasil possuíam formação europeia; e mesmo aqueles que se esforçaram por exprimir uma visão de mundo a partir de experiências locais tiveram de fazê-lo na língua herdada do colonizador. Eis o drama do intelectual no Novo Mundo! A marca de nossa identidade literária pode estar no reconhecimento dessa fratura, que nos coloca no intervalo entre a aproximação e o distanciamento das heranças da colonização (PEREIRA, 2018, p.2).

Segundo o pesquisador, a Literatura Afro-brasileira é representada com marcas de identidade preservadas da constituição específica do objetivo do escritor afro-brasileiro, que este defende e envolve-se ao abranger os traços de tensão e contradição próprios de escolhas que exprimam as vivências e os (des)valores de suas origens étnicas, a opressão social e a cultura afro-brasileira geral. Nessa perspectiva, Edmilson Pereira (2018) acrescenta que o discurso de Lima Barreto mantém ligação direta com sua origem, mas não só; a relação estende-se ao paternalismo, ao clientelismo e ao preconceito racial. Para ele:

> A origem social modesta, a cor negra e a vida de jornalista pobre o levaram a desenvolver uma percepção crítica da sociedade de seu tempo movida por forças como o paternalismo, o clientelismo e o preconceito racial. O romance social de Lima Barreto expôs as contradições de nosso ambiente social: o ficcionista retratou os subúrbios do Rio de Janeiro e seus personagens, muitos deles imbuídos do desejo de promover transformações sociais em prol dos menos favorecidos. Dentre suas obras podemos citar: Recordações do escrivão Isaías Caminha (1909), Triste fim de Policarpo Quaresma (1911) e Numa e Ninfa (1915) (PEREIRA, 2018, p. 5).

Além dessa problemática inicial, abordada no texto de Pereira, consideramos os pontos espaciais destacados por Lima Barreto. O autor retoma, em diversas passagens de sua obra, o território da sociedade conservadora e o de instituições acadêmicas, localizadas no eixo central da metrópole, distantes de uma sociedade excluída, dos moradores do subúrbio povoando os morros. A comparação entre a metrópole em processo de desenvolvimento e aqueles sujeitos deslocados para espaços vazios quer exemplificar a segregação espacial entre os dois eixos de cidadãos e criticar a administração territorial, colaborativa de demarcação de

sujeitos invisíveis no Rio de Janeiro. Ademais, podemos considerar a escrita de Lima Barreto como sendo da ordem da memória, pois gostava de anotar em cadernetas os pensamentos, relatando os mínimos detalhes de flagrantes captados na visão diária de acontecimentos, quando percorria seu trajeto pela cidade. O relato foi o seu objeto; a história e a ficção foram os materiais literários defendidos por ele.

Os detalhes e particularidades da vida de Barreto foram encontrados em anotações reunidas no livro *Diário íntimo*, de 1900, organizado em diversos manuscritos, os quais dispõem de registros das impressões a respeito da cidade do Rio de Janeiro, das peculiaridades da vida urbana e das posições ideológicas do autor. Segundo uma estudiosa de sua obra: "A vida de Lima Barreto retrata a história da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, analisa as relações entre intelectuais e a sociedade, produz um agudo balanço da política no país e passa a influenciar decisivamente os estudos literários" (REZENDE, p.18, 2017).

A análise dos contos possibilitará depreender, na organização dos elementos de significação, com base na teoria Semiótica Padrão, a oposição de nível fundamental, a categoria tímica (euforia vs. disforia). No eixo das estruturas narrativas, ainda abstratas, tratar-se-á dos actantes e o percurso narrativo em torno da competência e da performance; da manipulação, a paixão e a sanção. E, por fim, inscritos no nível das manifestações discursivas, verificaremos as relações entre enunciador e enunciatário, as projeções de actorialização, espacialização e temporalização, finalizando com a organização de caráter temático e figurativo.

Tratando-se de uma análise de textos, a partir de orientações semióticas, o trabalho objetiva explicitar os traços figurativos em torno da manifestação da *falta*, que se reveste de traços mais específicos ao ser considerada sob o prisma de temas diversos, como o preconceito, a aceitação/rejeição social, a história do sujeito colonizado e o sentimento de exclusão perante a sociedade. Sendo assim, buscamos analisar os valores inerentes às figuras do nível discursivo; entretanto, para além desse nível em que se manifestam, propomos verificar outros processos constituintes do texto narrativo, como o lugar de articulação das categorias semânticas com termos em oposição, no nível fundamental, as quais constroem as bases do discurso, associadas pela relação de euforia e disforia, relacionada aos conflitos envolvendo a busca de valores do sujeito.

As categorias em oposição formam a base da estrutura elementar da significação e, a partir delas, organiza-se o sentido, sendo os termos selecionados verificáveis no quadrado semiótico que se orienta segundo uma relação binária, seja de contrariedade, de contradição

ou de implicação: “Trata-se, portanto, no nível dos conteúdos postos, de uma relação de pressuposição: a presença de um termo pressupondo a ausência de outro e vice e versa” (FIORIN, 1995, p. 30). Fiorin, ao pontuar a questão das estruturas fundamentais, no texto “Semântica estrutural: o discurso fundador”, considera, a partir dos estudos de Greimas, a axiologização dos termos em oposição; segundo ele (1995, p. 31), a classe de semas articulados sobre diferenças pressupõe, então, “a ideia de que a oposição do nível fundamental pode ser axiologizada, investindo-se em seus termos a categoria tímica (euforia vs. disforia)”.

Em complemento à análise dos sentidos construídos em torno das questões apontadas, recorremos à abordagem da Semiótica Tensiva, com vistas ao estudo dos progressos do sujeito, o seu andamento, articulado na narrativa para incidir no acontecimento. Assim, deve-se analisar a direção do sujeito para alcançar o objetivo específico, em conformidade com os estudos de Zilberberg (2011), e determinar a direção própria do eixo intensivo e do eixo extensivo, principalmente no que se refere ao sujeito (elã) e às diferentes condições de delimitação no domínio do sensível. A abordagem tensiva permite partir de um sujeito figural e um objeto figural, centralizados nos desdobramentos acionados por modalizadores e efeitos passionais subjacentes, para identificar a organização das sucessões de estados e de ações, em consonância com a realização do ato final, revelar o momento do ápice, do acontecimento, elemento central dessa visada semiótica.

Organizamos esta Dissertação em seções que pretendem acompanhar o desenvolvimento da pesquisa em suas diversas etapas, esclarecendo a natureza de nossos estudos, linguísticos e literários. Dessa forma, nesta Introdução, dedicamo-nos à abordagem do contexto geral de apresentação da totalidade do trabalho; no Capítulo I, tratamos de conceitos advindos da semiótica discursiva, discorrendo sobre elementos que compõem os estudos da teoria em suas vertentes padrão e tensiva; em seguida, no Capítulo II, esboçamos uma apresentação de aspectos literários, afeitos à nossa pesquisa, como considerações sobre o gênero conto e a ligação da literatura com a linguagem, além de dados biográficos de Lima Barreto; no terceiro Capítulo III, apresentamos as análises dos contos selecionados. Para concluir, nas Considerações Finais, discorremos acerca dos resultados obtidos ao longo do trabalho e, a seguir, nas Referências, relacionamos as obras que serviram de sustentação para o texto.

# CAPÍTULO I

## 1. Introduzindo a Semiótica Discursiva

A Semiótica Discursiva tem por finalidade o estudo do sentido, como ele se constrói; essa teoria científica procura explicar como o sentido do texto é construído e quais os procedimentos, os processos de significação e os mecanismos englobantes da construção de sentido. Para contextualizar a complexidade do termo *sentido*, recorremos à obra de Greimas, neste primeiro momento.

O início dos estudos semióticos teve, por objetivo, a necessidade da ampliação de pesquisas de apreensão da significação, direcionadas para além das pesquisas estruturais de raízes semânticas. No livro *Sobre o Sentido I: ensaios semióticos* (1975), Greimas discute e problematiza a conceitualização da expressão *sentido* sob a face do pensamento *lógico*, que visava a encontrar a definição do sentido em função do significado de uma palavra, ou, mais precisamente, na desconstrução dos elementos que compõem o significado. O autor critica fortemente a expressão "desprovido de sentido" para definir o "sentido" e conclui que "Infelizmente, a expressão "desprovido de sentido" não é desprovida de sentido: ela está inclusive na origem das filosofias, do absurdo" (p. 7).

Essa discussão sobre o sentido era um tema cultuado por mestres da *lógica*; competia-lhes criar uma categoria de classe de palavras, a partir das quais se pudesse explicar outras palavras, tendo como contraponto a expressão "desprovido de sentido". A concepção dos *lógicos* foi contestada por Greimas, que, ao verificar a relação metalinguística, aplicada ao conteúdo linguístico e aos elementos com o mínimo de sentido, conclui que, na questão da nomenclatura e na definição do conteúdo, não há razão para a construção de categorias e de classificação "desprovidos de sentido". A observação do autor objetiva explicar a relação de termos (palavras) e suas definições, uma vez que "se indagamos sobre o sentido " de "e", de "ou', de "se", e ao substituí-las por "conjunção", "disjunção", "condição', nós apenas começamos um caminho circular, interminável, de sinônimos e de definições que se sucedem" (GREIMAS, 1975, p.7). Ou seja, trata-se de uma questão metalinguística.

Para Greimas, a função do semioticista, na busca do sentido, parte do objeto; esse objeto só terá sentido se significar algo para aquele que o contempla: "Um quadro, um poema são apenas pretextos, o único sentido que eles têm é aquele – ou são aqueles - que lhes damos. Eis aqui o nós erigido em instância suprema do sentido" (GREIMAS, 1975, p. 7). Assim, o

termo *nós* torna-se a peça-chave para a percepção cultural de mundo e rege as estruturas implícitas em comum, ou seja, as particularidades dos objetos analisáveis como quadros, peças de teatro, textos científicos, etc. A base do sentido em torno desse *nós* permite a seleção e a ordenação dos elementos nos objetos analisáveis (contos, quadros, teatro, etc.) e condiciona o resultado da seleção inerente ao plano do significante. Passa-se a conceituar e a retirar o sentido da perspectiva de um objeto significante, e a considerar a multiplicidade de sentidos possíveis.

Para Greimas, mesmo considerando-se o sentido anterior ou após a palavra, ele transcende a organização sintática; independentemente se o valor do sentido estiver situado, atrás, antes ou após a palavra, o sentido é permanente. Para construir outra perspectiva, o semioticista retoma o panorama dicotômico saussuriano com o efeito de delimitar suas considerações sobre o sentido.

Ao levantar a questão das relações dicotômicas, como a da *língua* versus *fala*, Greimas propõe outro desafio teórico, o de definir o sentido da palavra de acordo com oposição entre elas. Se a palavra for privada desse método, o sentido torna-se privado de si mesmo, pois se defende a construção do sentido na relação de termos em oposição; assim, o autor afirma que "as palavras não têm sentido, que existem apenas oposições, relações que dão certa aparência de sentido aos termos que articulam" (GREIMAS, 1975, p. 8).

Outra consideração válida para o semioticista está no dever de se embasar a pesquisa na lógica matemática e na filosofia, em virtude de avançar na problemática sobre o sentido, e formular uma base consistente de conhecimento que lhe permita usar quando necessário, empregando os conceitos epistêmicos, conduzindo à análise das significações que lhe garanta encontrar o método mais adequado. Nessa perspectiva, é necessário

> dispor de um mínimo de conceitos epistemológicos explicitados, que permitam ao estudioso de semiótica apreciar, quando se trata da análise das significações, a adequação dos modelos que lhe são propostos ou que ele constrói para si. O estudioso de semiótica tem necessidade de um controle epistemológico do seu método (GREIMAS, 1975, p. 12).

O controle epistemológico inclui explicar as condições de manifestação do sentido, com bases em conceitos científicos, sejam lógicos, linguísticos ou semânticos. O homem e o sentido se relacionam intimamente, pois o mundo do homem é significante; ele não se "questiona" sobre o sentido das coisas, uma vez que o sentido lhe é colocado de maneira a

expor a clareza de sua apresentação, naturalmente. Mas se o universo do homem fosse um "branco", e a linguagem que lhe coubesse apenas denotativa, não seria necessário um estudo sobre o sentido, não seria possível questionar-se sobre o sentido, porque a interrogação pressupõe a construção metalinguística. Greimas explica essa observação da seguinte maneira:

> Nos dois extremos do canal da comunicação surgem metáforas antropomórficas, através das quais o homem procura questionar ingenuamente o sentido, como se as palavras realmente quisessem dizer alguma coisa, como se o sentido pudesse ser ouvido apurando-se o ouvido. As respostas dadas são, no entanto, apenas respostas por procuração, que acarretam equívocos: são sempre apenas paráfrases, traduções mais ou menos inexatas de palavras e de enunciados por outras palavras e outros enunciados (1975, p. 13).

Dessa forma, torna-se necessário explicar os elementos constituintes da linguagem em favor de um determinado sentido: "A significação é, portanto, apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente, e o sentido é apenas esta possibilidade de *transcodificação*" (GREIMAS, 1975, p. 13).

Os desdobramentos dos estudos semânticos, ao longo do século XX, postularam ainda a significação em condição de sincronia, sua observação em uma mesma época com o trabalho de J. Trier (*apud* FIORIN 2006) desencadeou a corrente semanticista de estudos linguísticos dos "campos semânticos"; estes são entendidos como conjuntos de unidades lexicais integrantes de uma estrutura subjacente. Foi G. Matoré (*apud* FIORIN 2006) quem nomeou o estudo dos campos semânticos de Lexicologia, e muitos foram os pesquisadores que enveredaram por essa linhagem de estudos com diferentes pontos de vistas.

Na década de 1960, novos arcabouços teóricos surgiram, com destaque para a Semântica Estrutural, proposta com embasamento no paralelismo do plano de expressão e do plano de conteúdo, mais especificamente, no que tange à diferença entre esses planos, inserindo-se, no plano do conteúdo, a análise do componente sêmico para a verificação de traços semânticos mínimos e distintivos de significação. Analisando essa busca de um método que permitisse estudar ambos os planos da linguagem, anota Fiorin:

> Isso significa que essa semântica parte da hipótese de que o plano de expressão é constituído de distinções diferenciais e de que a essas diferenças de expressão devem corresponder distinções do plano de conteúdo, consideradas traços distintivos de significação. Por essa razão, a Semântica Estrutural utiliza-se, na análise sêmica, do modelo fonológico. Assim,

> analisa as unidades lexicais manifestadas (morfemas), decompondo-as em unidades subjacentes menores (chamadas unidades mínimas), os semas ou traços semânticos (FIORIN, 2006, p. 12).

A verificação das unidades mínimas de sentido, no nível do léxico, partindo-se da observação de traços distintivos e paralelamente elencados, é exemplificada por B. Pottier com a especificidade do item lexical “assento”, em cuja análise evidenciou ser o lexema composto de unidades lexicais manifestadas, baseado na análise combinatória distintiva de seis semas. Muitos linguistas não seguiram adiante nessa perspectiva de combinar as categorias sêmicas, por reconhecerem como tarefa difícil tentar estabelecer os universais semânticos e, consequentemente, definir as regras gerais de compatibilidade e de incompatibilidade no interior dessas unidades.

Preservar os campos léxicos demarcados levaria os linguistas a abandonarem as técnicas semânticas de comparação originada no campo fonológico; em virtude da análise lexical, essa decisão impossibilitou a descrição do plano do conteúdo das línguas naturais. A partir desse afastamento, linguistas partiram para análises além da palavra e pesquisas em outras unidades componentes da língua, como o discurso, tencionando encontrar os elementos implícitos do discurso.

Os estudos greimasianos fundaram-se em bases da teoria semântica, para, a partir de uma perspectiva própria de seu entendimento, propor como ela deveria ser, postulando, para isso, três princípios básicos. O primeiro assenta-se no componente gerativo, que deve “estabelecer modelos que apreendam 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” (FIORIN, 2006, p. 13).

O segundo princípio determina uma semântica sintagmática, atenta em explicar a produção e a interpretação do discurso. O terceiro princípio conduz a uma semântica geral, que deve considerar a unicidade do sentido, que é “manifestado por diferentes planos de expressão. [...] o conteúdo de uma telenovela é manifestado, ao mesmo tempo, por um plano de expressão verbal, por um visual, [...]” (FIORIN, 2006, p. 13).

Essa semântica, sendo gerativa, sintagmática e geral, tem, nesses três postulados, os recursos necessários, para o estudioso do texto ampliar sua visão analítica ao interpretar os mais variados tipos de discurso. Esses três postulados formam as bases do modelo de produção que busca a significação, o sentido, os componentes que o constituem, permitindo

ser analisável, e alicerçado no percurso gerativo do sentido. Com sua caracterização, passa a ser concebida como semiótica.

O percurso gerativo de sentido, modelo semiótico de análise de texto/discurso em diferentes níveis, compreende o exame, de forma detalhada, da estrutura do objeto analisável:

> A semiótica, assim compreendida, é uma teoria da relação; os "termos" (unidades significantes de qualquer grandeza, empiricamente isoláveis), do ponto de vista da significação, são apenas interseções de relações apreendidas e articuladas em diferentes níveis de análise (BERTRAND, 2002, p. 14).

Em *Caminhos da Semiótica Literária*, livro de 2002, Bertrand busca expor os postulados teóricos da teoria semiótica, metodicamente, aplicando-os ao texto literário, motivado a apresentar os procedimentos de abordagem semiótica do discurso. A Semiótica parte dos níveis do percurso gerativo de sentido para uma abordagem analítica do texto, uma relação ampla com a significação, em função da apreensão do sentido; os níveis são estruturados em um componente semântico e componente sintáxico, e dizem respeito a três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. A semiótica se apropriou do modelo de Propp[1] aperfeiçoando-o, ao modular a análise das estruturas e das dependências que o organizam, desde as funções mais simples até as mais abstratas.

O modelo desenvolvido por Greimas permite depreender as fases de constituição do texto literário, em busca do "parecer do sentido", uma vez que se relacionam as estruturas organizadas e dependentes entre si, no eixo do componente sintáxico e no eixo do componente semântico de cada nível, com intenção de apreender as manifestações textuais pertinentes ao modelo do percurso gerativo. Deve-se considerar ainda:

> E as estruturas relacionais de ordem semântica e sintáxica se desdobram em séries organizadas de dependências, isto é, de hierarquias. As regularidades notadas em tais estruturas, e reconstituídas a partir das próprias manifestações textuais, dão lugar a construções menos ou mais formalizadas, que permitem transformá-las em modelos (BERTRAND, 2002, p. 16).

---

[1] Vladimir Propp, no livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, concentrou sua pesquisa na análise de cem contos maravilhosos russos, procurando depreender, neles, os elementos invariantes subjacentes aos variantes. Continuaremos a promover esse diálogo com as ideias de Propp em nosso Capítulo II: 2.2 O Gênero Conto, na pág. 59.

Nesse modelo, os efeitos de enunciação, as manifestações narrativas, as temáticas, as figurativas e os efeitos passionais transformam o discurso. Ao se depreenderem os elementos desse modelo, de modo implícito, resgata-se a construção de novos elementos da linguagem, possibilitando a associação de novas formas de comunicar as ideias tratadas no discurso. Além disso:

> Esses modelos enunciativos, narrativos, figurativos, passionais são implicitamente convocados ou revogados pelo exercício concreto do discurso, quer se trate dos vestígios de discurso depositados na memória coletiva (como nos modelos narrativos estereotipados e outras formas discursivas e fraseológicas cristalizadas, que ocupam um lugar considerável no uso cotidiano da palavra), quer se trate de um discurso individual, inédito e criador, formador de novos usos da linguagem, como na escrita dos textos literários (BERTRAND, 2002, p. 16).

Antes de especificar cada nível do modelo, brevemente, consideremos a definição, da teoria Semiótica, sob o ponto de vista de Denis Bertrand. O pesquisador expõe a teoria da significação, a qual permite destacar e descrever a construção e as condições da apreensão e da produção do sentido, considerando as diferenças entre os elementos postos em oposição. A estrutura elementar reservada à representação da complexidade do percurso global está no primeiro nível, dada a observação dos patamares de análise do percurso gerativo de sentido.

Os patamares organizam-se em estruturas profundas e em estruturas superficiais. A instância da enunciação, compreendida na estrutura superficial, é definida pelo ato de colocar, individualmente, em ação, a língua por um indivíduo. A enunciação é projetada no nível discursivo, especificamente na sintaxe discursiva, a partir da exploração da proposta de Benveniste (1976 *apud* BERTRAND, 2002, p. 18), quando elaborou a tríade do “eu, aqui e agora”, designando-a como instância da enunciação, para tratar da instauração da pessoa, do espaço e do tempo no discurso enunciado.

A significação, compreendida como processo de construção deve apresentar, em cada patamar, a relação possível que possibilita o sentido, mediando desde a estrutura de base elementar, as oposições, o patamar narrativo e discursivo, partindo-se do modelo semiótico, elencando as diferenças que regem o sentido. Depois, direciona-se a descrever, por exemplo, o *parecer* e o *ser*, modulados pelo o *fazer* ou *estado,* (em nível narrativo), manifestados no nível discursivo por procedimentos de projeção da enunciação, conforme explica Bertrand:

> Inicialmente a significação como apreensão das "diferenças", em seguida sua representação em uma estrutura elementar, depois sua complexificação em um percurso global que simula a "geração do sentido, desde as estruturas profundas até as estruturas de superfície, e por fim sua operacionalização pelo "filtro que é a instância da enunciação" (2002, p. 16-17).

Após a explanação sobre as bases fundamentais da semiótica, voltamo-nos para os níveis que o percurso gerativo de sentido compreende, questionando-nos sobre o que realmente o define. Sabemos ser o percurso composto de patamares que se sucedem, e cada patamar está apto a receber uma descrição para apresentar a produção e a interpretação do sentido, as quais se verificam a partir de um processo estrutural simples rumo a um processo mais complexo. Abaixo, reproduzimos o esquema com relação entre os componentes sintáticos e semânticos, nos níveis do percurso gerativo.

| | Componente Sintáxico | Componente Semântico |
|---|---|---|
| Estruturas sêmio-narrativas / Nível profundo | Sintaxe fundamental | Semântica fundamental |
| Nível de superfície/ Nível narrativo | Sintaxe narrativa | Semântica narrativa |
| Estruturas Discursivas | Sintaxe discursiva/ discursivização (actorialização/ temporalização e espacialização | Semântica discursiva Tematização e figurativização |

Figura 1. (FIORIN, 2006, p. 17).

A partir do próximo item, abordaremos as especificidades de cada um dos níveis, tendo em vista o propósito de destacar os elementos teóricos mais importantes de análise que utilizaremos nos contos de Lima Barreto.

## 1.2. O Percurso Gerativo de Sentido

### 1.2.1. **O Nível Fundamental**

O nível fundamental constitui-se de estruturas profundas que se contrapõem às estruturas superficiais do nível discursivo. Às estruturas fundamentais estão manifestadas na

camada subjacente ao enunciado, e ligadas às categorias semânticas, bem como à dimensão sintáxica, as quais têm a função de conduzir o processo de significação.

No *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtès (1979), estão definidas as relações entre estruturas complexas e estruturas mais simples. Os autores pontuam, primeiramente, o vínculo entre ambas, voltadas para a teoria geral da significação e o princípio gerativo. Para tratar dos dois conceitos é preciso compreender a estrutura complexa, partindo-se de combinações da estrutura simples; aquela é composta a partir destas, de forma que se constitui uma ampliação de sentido resultante da complexificação das duas estruturas. Devido a essa complexidade estrutural, se faz necessário atribuir a cada uma o componente sintáxico e um componente semântico, conforme assinalam os dois semioticistas:

> Em semiótica, a utilização dessa dicotomia inscreve-se, necessariamente, na teoria geral da significação e leva em consideração, essencialmente e ao mesmo tempo, o princípio gerativo, segundo o qual as estruturas complexas são produzidas a partir de estruturas mais simples (cf. combinatória), e o princípio de "acréscimo do sentido", segundo o qual qualquer complexificação das estruturas traz sempre um complexo de significação. E por isso que cada instância do percurso gerativo deve comportar os dois componentes, sintáxicos e semânticos (o que a teoria gerativa expandida está a ponto de admitir). Sendo relativa a noção de profundidade, cada instância de geração do discurso remete a uma instância "mais profunda" e assim por diante, até a estrutura profunda por excelência, que é a estrutura elementar da significação, ponto *a quo* do percurso gerativo (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 352).

As estruturas fundamentais determinam a relação de oposição semântica mínima; as operações semânticas sugerem uma leitura construída pelo texto, com a finalidade de promover a apreensão de um sentido mínimo. As oposições de base apontam para categorias semânticas, nas quais se verificam percursos eufóricos ou disfóricos, isto é, uma binaridade semântica em oposição, cujos termos se opõem; a título de exemplificação, citamos os eixos: /liberdade/ versus / dominação/, /natureza/ versus /cultura/ e /beleza/ versus /feiura/.

Parte-se da atribuição de valores àqueles termos, observando sua conformidade ou não com o universo construído no texto, para se alcançar a contraposição de euforia versus disforia. A euforia indica uma relação positiva; em contrapartida, a disforia remete ao sentido contrário, a uma negação presente no universo axiológico articulado. No conto "Um e outro", por exemplo, conforme se demonstrará na análise, os valores semânticos investidos pelos sujeitos estão dispostos em função da oposição de base /razão/ versus /instinto/; em decorrência dessas estruturas simples, constrói-se a narrativa.

O nível fundamental é a estrutura de base da representação do conteúdo mínimo, fundamental e constituinte do discurso, a base da construção do texto. Particularmente, nesse patamar, temos a articulação entre termos, a relação em comum a ser apreendida, para, depois, se estabelecer a diferença entre eles: “Os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade. São contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca” (FIORIN, 2006, p.19).

Para exemplificar tais relações, se, em um texto, entre os termos /masculinidade/ versus /feminilidade/, há uma oposição, ao se aplicar a operação de negação sobre eles, teremos, então, mais dois termos, os contraditórios /não masculinidade/ para o termo masculinidade, e /não feminilidade/, para o termo /feminilidade/. Estes também serão contrários entre si, /não feminilidade/ versus /não masculinidade/, sendo nomeados de subcontrários. Consideremos um quadrado semiótico, adaptado de Bertrand (2002), para apontarmos o modo formal da relação de uma rede de significação abstrata, composto por cinco especificidades, relacionadas e constitutivas por contradição, contrariedade, subcontrariedade, complementariedade e hierarquia.

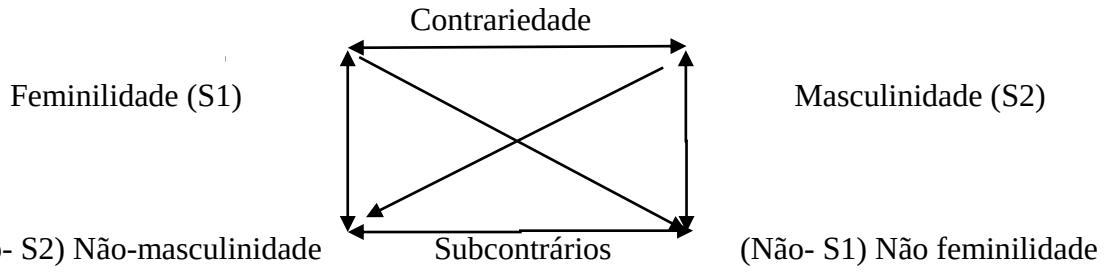


Figura 2. (BERTRAND, 2002, p. 174).

É preciso deixar claro que os termos dados em contraditoriedade (setas transversais) são definidos por presença e ausência de um de traço semântico. Ao termo /feminilidade/ corresponde a ausência de um traço em /não feminilidade/; já os termos em contrariedade, /feminilidade/ e /masculinidade/, possuem um conteúdo positivo: “Assim, a feminilidade não é a ausência de masculinidade, mas é uma marca semântica específica” (FIORIN, 2006, p. 19).

Se os termos contrários e subcontrários estiverem agrupados no discurso, podemos representá-los como complexos (contrários s1 e s2) ou neutros (conjunção entre subcontrários não s1 e não s2). A tendência para a realização do método é a análise, a proposta é estabelecer as bases fundamentais de oposição semântica. O mito, por exemplo, costuma abordar a

temática da /divindade / em oposição a /humanidade/, mas não deixa de contemplar possibilidades de associação entre ambas, como acontece com a figura do Cristo; é uma característica própria dessa literatura propor uma junção dos termos opostos.

Como apontado, os elementos constituintes da categoria semântica de base, os opostos, revestem-se, no texto, com traços de /euforia/ versus /disforia/; o termo qualificado de eufórico assume valores positivos, enquanto que, para o termo qualificado de disfórico, o valor assumido é negativo. Dado um texto qualquer, por exemplo, se, nele, a feminilidade for uma característica positiva, eufórica, então é muito provável que a masculinidade será o elemento disfórico, de caráter negativo. Tais valores podem ser identificados em conformidade com os elementos inscritos no texto, arranjados pelo sistema de valores, um sistema axiológico particular ao nível profundo.

Os valores direcionam as operações de asserção ou negação; esse pressuposto indica que os termos da categoria se mantêm em relação tanto para negar ou afirmar um deles. Fiorin observou a oposição fundamental ou de base, /totalidade/ versus /parcialidade/, no texto "Apólogo dos dois escudos", pontuando a organização sintáxica fundamental, elucidando-as:

> No "Apólogo dos dois escudos", dada a categoria /parcialidade/ (termo a) versus /totalidade/ (termo b), há a seguinte organização sintáxica fundamental: afirmação da /parcialidade/, quando cada um dos cavaleiros afirma seu ponto de vista; negação da /parcialidade/, no momento em que o derviche diz que os dois têm razão e nenhum a tem; afirmação da /totalidade/, quando o daroês mostra que o escudo é de ouro num dos lados e de prata no outro (2006, p.20).

Em "Harakashy e as escolas de Java", outro conto de Lima Barreto, parte-se da epígrafe para compreender o conceito geral proposto em seu discurso. O título, o discurso narrado e a epígrafe formam a tríade interpretativa, uma temática global explorada pelo enunciador. A epígrafe revela: "Tudo o que este mundo encerra é propriedade do brâmane, porque ele, por seu nascimento eminente, tem direito a tudo o que existe. Código de Manu" (BARRETO, 2010, p. 152).

Na epígrafe, o termo *tudo* engloba o conjunto de seres pertencentes ao *mundo*, e esse *mundo* e o conjunto de seres que nele vive pertencem ao brâmane; para entender isso melhor, voltamos à cultura brâmane, conhecida pela instauração de uma doutrina de hierarquia social definida por um sistema de castas que delimitam o espaço social e econômico dos membros previamente demarcados ao nascer em um desses sistemas. Analisando a base elementar de

oposição daquele discurso, o patamar de nível fundamental que rege o sentido norteia-se a partir da binaridade entre as categorias opositivas /totalidade/ versus /nulidade/, recebendo o primeiro termo a valorização eufórica.

Destacamos, até o momento, as bases fundamentais da estrutura textual, a semântica e a sintaxe do nível fundamental, estrutura profunda e mais abstrata. Passaremos para o segundo nível do percurso gerativo de sentido, de modo a apresentar os elementos constituintes da estrutura narrativa, do nível narrativo.

### 1.2.2. O Nível Narrativo

Ao tratar desse nível do percurso gerativo de sentido, a primeira observação a ser feita diz respeito ao fato de que o conceito habitual de narrativo não deve ser confundido com o de narratividade, pois esta tem a presença garantida em todos os textos, assim o que há são textos sem narração, mas não textos sem teor narrativo. No interior da narratividade, são observadas as transformações de estado, que se dão em um momento intermediário; a transformação ocorre no intervalo entre dois estados sequenciais e diversos entre si, possibilitando a concretização de uma narrativa mínima. Em contrapartida, os textos que contemplam o tipo narrativo englobam determinada classe como o mito e o conto.

Fiorin ao exemplificar o conceito de narratividade, recorre a um discurso hipotético do Presidente da República direcionado ao povo brasileiro, no qual o tema é a inflação, para explicar a manifestação discursiva na narrativa mínima:

> Quando o Presidente da República, em discurso dirigido à nação, diz que "graças aos esforços continuados do governo, a inflação foi contida", subjaz a esse enunciado uma narrativa mínima: estado inicial de inflação descontrolada, estado final de inflação sob controle (FIORIN, 2006, p. 21).

Em considerações a respeito do nível narrativo, Greimas e Courtès (1979) afirmam que “um percurso narrativo é uma sequência hipotáxica de programas narrativo (abreviados em PN), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto por um outro PN” (1979, p. 300), indicando que as transformações orientadas pelas ações do sujeito na narrativa e os novos desdobramentos desencadeiam outros percursos analisáveis em nível narrativo. A narratividade, ao reconhecer a transformação de conteúdo, volta-se para o campo do discurso, integrando os estados e as transformações ligados aos sujeitos.

O nível narrativo é composto de uma semântica e de uma sintaxe narrativa. A sintaxe narrativa admite dois tipos de enunciados elementares: o primeiro é o enunciado de *estado,* marcado pela relação de junção (conjunção e disjunção) entre um sujeito e um objeto, com a finalidade de que, na sequência, os dois actantes firmem uma relação. O segundo enunciado elementar da sintaxe narrativa é o enunciado do *fazer,* implicado nas transformações e no desenrolar do percurso. O enunciado do *fazer* recupera a passagem de um enunciado de *estado* a outro (estados diferentes), referindo-se ao percurso do sujeito e à aquisição de valores para unir ou separá-lo do objeto, sujeito e objeto; são determinados como os actantes da narrativa.

Na narrativa de "Clara dos Anjos", os actantes se apaixonam. A protagonista Clara, motivada pelo sentimento passional por Júlio Costa, recebe os seus galanteios sem esforço. Para ela, ele era o futuro promissor, o casamento – está, portanto, em estado negativo e disfórico e quer entrar em conjunção com Júlio para então tornar-se conjunta e eufórica. Júlio Costa, desde a primeira vez que a vê, aprecia as características físicas, passa por um estado contemplativo e visual. No primeiro encontro, na festa dada na casa de Clara, fica a observá-la, o "olhar guloso que deitou para os seios empinados de Clara". Esse enunciado de *estado* estará pressuposto nas transformações seguintes, como na ação de visita frequente à casa de Clara.

A reação de Clara ao corresponder, retribuindo seu olhar, permite novas transformações partidas dele. As investiduras de Júlio se atêm ao enunciado do *fazer;* ele inicia a correspondência por cartas com ela: a carta "era a coisa mais fantástica [...], era original" (BARRETO, 2010, 251). Partindo-se desse exemplo, o desenrolar do romance secreto entre os actantes leva a outros enunciados de *estado* e de *fazer*. Os actantes recebem mais valores para movimentarem-se, e continuarem em conjunção ou em disjunção.

Os programas narrativos (PN) são construídos por enunciados, em que os actantes sofrem as transformações, mudam de um estado a outro; são actantes sintáxicos e compõem o quadro dos enunciados elementares do *ser* e *fazer*. Consequentemente, no programa narrativo (PN), incluem-se os desdobramentos do actante; este, quando competente, direciona-se à performance, indo em busca do objeto de valor. Dessa forma, podemos analisar as ações do sujeito em sua performance no nível narrativo, como sujeito actante, ou em nível superficial (discursivo) como ator, como veremos adiante. Ainda sobre os programas narrativos, os semioticistas observam:

> Os PN são unidades sintáxicas simples, e os actantes sintáxicos (sujeitos de fazer ou de estado, objeto), que entram na formulação deles, são sujeitos ou objetos quaisquer: todo segmento narrativo que se pode reconhecer no interior de um discurso-enunciado é, consequentemente, analisável em PN. Entretanto, uma vez inscritos num percurso narrativo, os sujeitos sintáxicos são suscetíveis de definição- em cada um dos PN integrados- pela posição que ocupam (ou que ocupa o PN de que fazem parte) no percurso e pela natureza dos sujeitos-valor com os quais entram em junção (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 300).

O enunciado de estado é dividido em narrativas mínimas de privação ou liquidação de uma privação. Ocorre o enunciado de privação em narrativas em que o actante não está, inicialmente, privado do objeto de valor, mas, devido às transformações ocorridas, o estado final desse sujeito em relação ao objeto de valor é de disjunção: “Um exemplo seria a história do empobrecimento de uma família muito rica (no início da narrativa o sujeito está em conjunção com a riqueza e no final está em disjunção com ela)” (FIORIN, 2006, p. 21-22).

No enunciado de liquidação de uma privação, acontece o contrário: o estado inicial de disjunção entre sujeito e objeto torna-se, no final da narrativa, um estado de conjunção entre ambos. O termo sujeito aqui exposto é diferente de pessoa, sintagma nominal usado para designar um indivíduo humano, vivente do mundo natural, assim como o objeto citado difere de coisa; ambos, sujeito e objeto, são papéis narrativos no interior da metalinguagem semiótica. Barros estabelece, de modo preciso, a definição do sujeito; ele

> é o actante sintático da narrativa que se define pela relação transitiva de junção ou de transformação que o liga ao objeto e graças a que o sujeito se relaciona com os valores. Enquanto actante funcional, o sujeito caracteriza-se por um conjunto variável de papéis actanciais, em que ocorrem algumas determinações mínimas, tais como os papéis de sujeito competente para ação e de sujeito realizador da performance (2005, p. 85).

Os sujeitos, actantes sintáticos, buscam valores inseridos em objetos; assume-se, assim, uma relação sustentada, uma junção entre sujeito e objeto. O actante sintático na narrativa para relacionar-se, de maneira transitiva, juntiva ou por mudança de transformação, revela-se como sujeito do estado e ou sujeito do fazer. O enunciado de estado que origina da junção pode corresponder a uma ou mais transformações e, dado “que as relações de conjunção e disjunção são contraditórias, toda transformação que age sobre um estado de

conjunção só pode produzir uma disjunção entre o sujeito e o objeto" (GREIMAS, 2014, p. 41).

Barros (2005) acrescenta que o objeto em posição actancial é capaz de receber investimentos de projetos e de aspirações do sujeito. Quando o objeto passa a ser compreendido como objeto-valor, é sinal de que esse objeto se estabeleceu a partir dos desejos do sujeito e a partir dos valores que estão embutidos nele. Desse modo, sujeito e objeto ocupam papéis narrativos direcionando-se ao nível da manifestação discursiva, para serem assemelhados a entidades que correspondem ao "mundo natural"; porém, frisamos que são sempre criações do universo linguístico.

As narrativas textuais são complexas por apresentarem uma sequência de enunciados de *fazer* e de *ser*, em que o sujeito do *ser* segue o princípio norteador de vincular-se a um estado, no qual pode ser um sujeito afetado pela competência, quando o destinador, ao lhe atribuir uma competência semântica, seus valores modais, efetiva uma manipulação contratual para que ele trabalhe a seu favor.

A manipulação direcionada ao sujeito-actante é organizada de modo hierárquico e canônico, dividindo-se em quatro fases específicas, explicitadas mais adiante. As fases, que se seguem ao trabalho de manipulação, são: a competência do sujeito, a performance e, por último, a sanção. Trabalharemos cada fase particularmente, iniciando pela manipulação.

A manipulação destina-se ao sujeito-actante, compete a um destinador-manipulador doar valores ao sujeito de estado (destinatário) para que possa realizar o seu plano. Dotado de competência modal, o sujeito-actante (do ser) está convencido dos valores que o destinador-manipulador lhe atribui e, crendo em seu discurso, passa a transformar-se em sujeito-actante (atualizado) para a ação, cuja finalidade é *agir* e fazer o que o manipulador quer.

O papel do manipulador é o de convencer o sujeito em seu discurso veridictório para que o sujeito manipulado aceite e faça algo em benefício, para que entre ambos se estabeleça o estatuto fiduciário, ou seja, o contrato. Fiorin exemplifica o conceito de manipulação com a situação do pai que quer algo de seu filho: "Quando um pai (manipulador) determina que o filho (sujeito manipulado) lave o carro, ocorre uma manipulação e o filho passa a ser um sujeito segundo o dever, embora não necessariamente segundo o querer" (FIORIN, 2006, p. 22).

A manipulação se efetiva por meio de estratégias que criam uma ilusão de verdade percebida no discurso proposto. A tipologia da manipulação considera quatro termos principais, o primeiro é a tentação que prevê uma recompensa ao sujeito manipulado, mas, para recebê-la, é preciso fazer algo designado pelo manipulador. A recompensa deve ter valor positivo, ser um objeto-valor que atraia o interesse do sujeito a ser manipulado para levá-lo a atender o desejo do manipulador, por isso, é compreendida como estratégia de manipulação.

Há outras formas de manipulação: a intimidação, em que o manipulador recorre a ameaças para manipular o outro, levando em conta qualidades positivas ou negativas do sujeito para controlá-lo e levá-lo a fazer algo; a sedução, na qual o manipulador elogia o sujeito manipulado e consegue dele uma ação em seu favor; e por fim, a provocação, quando há a ação do manipulado por ser provocado, pois o manipulador tenta denegrir sua habilidade e competência, para conseguir que faça o que ele quer. A manipulação cognitiva, também deve ser considerada, pois "tem todas as características do programa de competência e deve ser entendida como um contrato fiduciário, em que o destinador, graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário" (BARROS, 2002, p. 37).

Passemos para a fase da competência que rege enunciados de fazer e de estado. Para Greimas, a competência modal atribuída ao sujeito-actante segue quatro modalidades: /querer/, /dever/, /poder/ e /fazer/. A competência encontra-se pressuposta pela perfórmance do sujeito; segundo Barros, trata-se do "fazer" e do "ser" que mobiliza o sujeito e integra-o como instância potencial à sua constituição:

> De fato, quer se trate do "ser do fazer", da competência pragmática do sujeito que se dispõe a agir, ou do "ser do ser", da competência cognitiva que o habilita a fazer julgamentos sobre os objetos enunciados no mundo, o "ser" ou o "estado" de que falamos em ambos os casos se nos apresenta intuitivamente como uma *instância potencial* na qual se situa o conjunto dos antecedentes do fazer e do ser (2014, p. 88).

Um sujeito dotado de competência modal ocupa um lugar de "tensão" entre o realizar para transformar e performar na narrativa, quando recebe atributos de um saber e/ou um poder para fazer a ação prevista. Um modelo de transformação da sequência narrativa observado em contos de fada, por exemplo, é o da inserção de um ator figurativo particular para remeter a uma mesma forma de competência, conforme assinalado por Fiorin: "Nos contos de fada, o poder aparece, por exemplo, sob a forma de um objeto mágico que dá ao príncipe um poder

de vencer o dragão: ora é o anel mágico, ora a espada mágica, etc. [...]" (FIORIN, 2006, p. 23).

A performance é a fase em que o sujeito do *fazer* realiza a performance, e há a transformação central da narrativa, um sujeito motivado a *fazer* opera ações; vence as provas ou os testes a ele reservados, devido à atribuição de um saber-fazer e um poder-fazer manifestados na competência para concluir sua tarefa e manter-se em conjunção ou em disjunção com um objeto-valor. O conceito de performance é defendido por Greimas por ser mais abrangente que determinadas designações correntes na linguagem cotidiana:

> O conceito de *performance*, que sugerimos incluir na terminologia narrativa- não só em substituição às noções excessivamente vagas de "prova", "teste", "tarefa difícil" que se espera que o herói cumpra, mas também para obter uma definição simples do sujeito (ou de antissujeito) em seu estatuto de *sujeito do fazer*, sendo esse fazer reduzido a uma sequência canônica de enunciados narrativos- evoca naturalmente o de *competência* (2014, p. 65).

As transformações pressupõem a performance de um sujeito, que deve estar munido de um poder e um saber, um querer e um dever para que seja possível executar a ação. São valores modais construídos na narrativa; do mesmo modo, pressupõem valores contrários de não-poder, não–saber, não-querer e não–dever: "Numa ação involuntária, por exemplo, o sujeito operador é um sujeito segundo o não querer" (FIORIN, 2006, p. 24).

As fases da sequência canônica podem ser apresentadas de maneira não tão bem arranjadas, estando algumas, inclusive, ocultadas; assim, podem ser compreendidas a partir de relações de pressuposição, e as narrativas realizadas sempre priorizam uma fase ou outra: "Um jornal sensacionalista, ao contar um assassinato, narra em geral a performance: como foi o crime, quem o realizou, quem era a vítima, etc. [...]" (FIORIN, 2006, p. 25). Essas narrativas se apoiam em um conjunto de sequências canônicas, apoiadas umas nas outras, ou em sucessão de ações, não necessariamente seguindo uma ordem combinatória das quatro etapas, como citado anteriormente.

A sanção é a fase que encerra o esquema narrativo; como é a última de realização na narrativa; é nela que podemos verificar se a performance aconteceu e se o sujeito operou a transformação que dele se esperava, para poder receber o prêmio, ou a punição, caso não tenha tido uma performance positiva. Nessa fase, "a narrativa pode pôr em ação um jogo de máscaras: segredos que devem ser desvelados, mentiras que precisam ser reveladas, etc. [...]"

(FIORIN, 2006, p. 24). As verdades e as mentiras são descobertas devido à análise de pressuposição lógica, ou seja, da sequência narrativa; se houve a transformação e se existiu a constatação dos acontecimentos. Ao tratar do percurso e da fonte de valor que projetam a competência e a performance do sujeito, Barros pondera que o

> percurso do destinador-manipulador ou percurso da manipulação e percurso do destinador-julgador ou percurso da sanção, enquadram o percurso do sujeito. O destinador-manipulador é a fonte dos valores, ou melhor é quem determina os valores que serão visados pelo sujeito ou o valor dos valores — competência semântica do sujeito — e quem dota o sujeito dos valores modais necessários ao fazer — competência modal do sujeito (2002, p. 36-7).

Passamos, agora, à semântica do nível narrativo preocupada em descrever os valores inscritos nos objetos, os quais podem caracterizá-los como objetos modais ou objetos de valor na narrativa. Por objetos modais, entendem-se os objetos modalizados por valores de querer, dever, saber e poder fazer; em razão de serem necessários para se realizar uma ação, pressupõe a aquisição de um ou mais elementos para a concretização da performance central da narrativa.

Os objetos de valor são aqueles que se predispõem a uma conjunção ou a uma disjunção na performance. Fiorin (2006) atenta para a diferença entre o valor em nível narrativo e o valor manifestado em nível superficial; o primeiro é interpretado pelo sujeito como um objeto concreto e pode entrar em conjunção com esse sujeito; assim quando “uma fada dá ao príncipe uma espada mágica”, a finalidade do objeto “espada” concretizado é ser um objeto modal que permita ao sujeito o poder /vencer/ o actante, um anti-sujeito; a espada é o objeto modal, um elemento do nível narrativo, elemento sempre abstrato, e manifestado concretamente no nível discursivo em diferentes perspectivas.

O objeto concretizado pode indicar, na narrativa, um objeto modal ou um objeto-valor, podendo ser ou não distintos. No caso do dinheiro, se passível de comprar algo ou de apenas juntá-lo para ter mais dinheiro, pressupõem-se duas hipóteses sobre o tipo de objeto, dinheiro. Se o sujeito quer ou tem dinheiro para adquirir um bem material, sendo ele o recurso principal para aquisição, trata-se da manifestação de um objeto modal que levará o sujeito à concretização de um objetivo, passando pela fase de competência, performance e sanção. Contudo, se o dinheiro for o objeto de valor que indique a /riqueza/, a intenção é tê-lo por ele

mesmo, estar em conjunção com ele, trata-se de objeto-valor. Devemos atentar para uma última situação, voltada ao objeto concreto próprio a recobrir os objetos de valor, uma vez que

> o mesmo objeto-concreto recobre diferentes objetos-valor. Seja, por exemplo, uma casa, na narrativa, casa pode ser a concretização do valor /abrigo/; noutra, do valor /conforto/; numa terceira, do valor status e assim sucessivamente. É preciso estudar cuidadosamente cada narrativa para perceber que valores os objetos concretos manifestam (FIORIN, 2006, p. 28).

Apresentamos até aqui as especificidades do percurso narrativo, compreendendo o encadeamento lógico que o rege, desde as fases envolvendo a sintaxe narrativa até análise semântica do valor da junção integrante no interior do enunciado. A seguir, trataremos de aspectos relacionados ao nível discursivo.

### 1.2.3. O Nível Discursivo

O nível discursivo se destaca, especificamente, pela presença de complexidade sintática e enriquecimento semântico; assim, consideremos a existência de uma sintaxe e de uma semântica do discurso que o organizam, dada sua maior concretude. Conforme assinala uma estudiosa do assunto:

> A semiótica constrói os sentidos do texto sob a forma de um percurso gerativo. O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual. Pela própria definição do percurso gerativo, as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e "enriquecidas" semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais (BARROS, 2005, p. 53).

As estruturas do nível discursivo estão vinculadas às estruturas narrativas abstratas, com os elementos do nível narrativo sendo enriquecidos semanticamente: parte-se de um sujeito da enunciação (enunciador pressuposto) e suas escolhas, de pessoa, de tempo, de espaço e de figuras, escolhas que objetivam a transformação narrativa em discurso. As direções de escolha do sujeito da enunciação transformam o discurso e o deixam enriquecido semanticamente, o que significa dotado de maior complexidade. A estrutura discursiva, em sua sintaxe, abrange as projeções da enunciação, a pessoa, o espaço e o tempo no enunciado; o sujeito (enunciador/destinador) quando se manifesta persuasivamente no discurso elenca elementos para convencer o enunciatário a aderir ao seu discurso, são projeções enunciativas próprias ao enunciado discursivo.

A sintaxe discursiva faz uso de elementos de enunciação marcados no texto; as marcas são específicas e destacam-se no discurso por promover determinados valores, pontos de vista do sujeito, partindo-se da construção discursiva, no texto e pelo texto. No conto "Clara dos Anjos", o enunciador se apropria de um discurso, do qual os valores positivos são projetados no discurso segundo o uso de debreagem enunciativa de segundo grau, para delegar voz aos interlocutores e por consequência promover um percurso direcionado à relação amorosa do casal. Na voz do sujeito, Clara, manifesta-se a manipulação por provocação e sedução e, partindo-se de uma enunciação-enunciada, ela convence Júlio a cantar. Outro enunciado revela a presença do enunciador quando traz considerações particulares que se mostram como o "tom" da manipulação trabalhada na voz de Clara. Como manipulador, Clara convence o rapaz ao dever-fazer e esse aceita apresentar-se e, implicitamente, inicia-se o percurso que estabelecerá um contrato fiduciário. Vejamos o excerto:

> Vendo que seu pai convidara o rapaz, animou-se a fazê-lo também: — Por que não canta, "seu" Júlio? *Dizem que o senhor canta tão bem...* Esse *"tão bem" foi alongado maciamente*. O cantador acudiu logo: [...] Consertou a "pastinha" com as duas mãos, enquanto Clara dizia: — Cante! Vá! — *Já que a senhora manda*, disse ele, *vou cantar* (BARRETO, 2010, p. 250- grifo nosso).

Notemos que Clara inicia a conversa com Júlio, após a interferência do pai não ter sucesso. O alongamento da expressão "tão bem" incide na intenção de seduzir com o elogio; aceitando o elogio, Júlio atende o pedido de Clara, manipulando-a também, ao priorizar o atendimento ao pedido dela. A ênfase no interesse do rapaz e na intenção de Clara revela escolhas do enunciador, na voz do narrador-destinador.

Quando falamos em enunciador, passamos ao enunciado, e à relação entre enunciador e enunciatário. O enunciador faz escolhas de pessoa, tempo e espaço, cumpre os papéis do destinador, e se projeta no enunciado sempre de modo implícito. Ele objetiva convencer o enunciatário e envolvê-lo em seu discurso manifestado para que ateste a veracidade do dito. O enunciatário também se movimenta no discurso de modo implícito, e sua função é cumprir os papéis de destinatário, manipulado pelo enunciador/destinador.

No nível das estruturas discursivas, a semiótica discursiva exerce a tarefa de verificar, nas projeções da enunciação, o sujeito da enunciação e as escolhas em seu favor, voltados aos efeitos de sentido mais diversos. A análise dessa estrutura possibilita a verificação desses efeitos com base nos procedimentos utilizados para alcançar o sentido do discurso

manifestado. A enunciação manifesta-se ao projetar "os actantes e as coordenadas espacio-temporais do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. Essa operação denomina-se desembreagem e nela são utilizadas as categorias da pessoa, do espaço e do tempo" (BARROS, 2005, p. 54).

Quando o sujeito da enunciação optar pelo uso da debreagem[2] enunciativa no discurso, com o uso da primeira pessoa, construirá o discurso com base a trazer o efeito persuasivo de subjetividade; em contrapartida, se o enunciador optar por manifestar um discurso pontuando a terceira pessoa, então, teremos uma debreagem enunciva, visando a um discurso objetivo. Mas não se deve esquecer que

> a enunciação, de todo modo, está lá, filtrando por seus valores e fins tudo o que é dito no discurso. O principal procedimento é o de produzir o discurso em terceira pessoa, no tempo do "então" e no espaço do "lá". Esse procedimento denomina-se *desembreagem* enunciva e opõe-se à *desembreagem* enunciativa, em primeira pessoa (BARROS, 2005, p. 54).

Os efeitos de sentidos construídos no discurso objetivam persuadir, utilizando-se do elemento de "verdade", ainda que este se sustente com as "justificativas falsas", para convencer o destinatário. São dois os mecanismos dispostos no discurso para alcançar uma ilusão de verdade. A criação da ilusão de verdade discursiva dispõe-se em duas etapas diferentes: na primeira etapa, temos a ilusão de proximidade ou distanciamento no enunciado; na segunda, a ilusão de realidade ou de referente. Para exemplificar o efeito de proximidade ou de distanciamento da enunciação, levamos em consideração textos jornalísticos porque preservam a objetividade discursiva, e a imparcialidade é fabricada mediante recursos que simulam uma posição imparcial; convencem projetando elementos discursivos, em terceira pessoa.

A objetividade resultante do processo de debreagem enunciva deriva da escolha do uso da terceira pessoa. O discurso tem por finalidade persuadir o seu destinatário e torná-lo conjunto de si; parte-se de mecanismos de construção de sentido para gerar uma ilusão de verdade ou falsidade do texto/discurso. O efeito de distanciamento pode ser observado no modelo de discurso jornalístico; nesse, há o apropriar-se de construções discursivas de

---

[2] Registra-se a variação no uso dos termos desembreagem/debreagem, empregados neste trabalho como sinônimos, uma vez que Barros recorre ao primeiro, enquanto os demais semioticistas brasileiros adotaram o segundo (2005).

objetividade com o enunciado projetado em terceira pessoa. Usa-se um "ele" em vez de um "eu", possibilitando a ilusão de criação de um discurso verídico e imparcial, como explica Barros no excerto abaixo:

> Há uma certa tradição de "objetividade" no jornalismo, ou seja, de manter a enunciação afastada do discurso, como garantia de sua imparcialidade. Existem, como bem se sabe, recursos que permitem "fingir" essa objetividade, [...]. O principal procedimento é o de produzir o discurso em terceira pessoa, no tempo do "então" e no espaço do "lá". Esse procedimento denomina-se *desembreagem enunciva* e opõe-se à *desembreagem enunciativa*, em primeira pessoa (BARROS, 2005, p. 57).

Para a posição de terceira pessoa, no discurso jornalístico, trata-se de ter um observador na função de narrador e de delegado da enunciação, mas este é impedido de contar a história; sua função é apontar alguns pontos de vista sobre os acontecimentos, sobre o desenrolar da narrativa.

Destacamos, ainda, duas particularidades referentes à projeção da enunciação: primeiro, a delegação de voz e o efeito de enunciação quando incluir o narrador; e, em segundo plano, o observador na organização do saber, a relação entre os papéis do discurso e da narrativa. O saber, que sempre parte da enunciação, pode ser projetado no enunciado de modos diferentes. Barros apresenta um exemplo de discurso no que se refere ao saber do narrador e do observador ao expor o ponto de vista projetado na enunciação no discurso jornalístico e no romance policial:

> A enunciação distribui o saber de diferentes modos e obtém efeitos também diferenciados. O jornal, por exemplo, utiliza a delegação do saber com um duplo efeito, o de objetividade e o de "dono da verdade". Seu discurso transmite, com "imparcialidade", o saber de várias "fontes", e o jornalista-observador congrega o conhecimento de todas elas e obtém, assim, a verdade ilimitada e absoluta. O romance policial inglês, bem-sucedido, faz uso, em geral, da *desembreagem* enunciativa em primeira pessoa e da delegação parcial do saber ao narrador: O amigo ou ajudante do detetive assume a narração e tem um conhecimento limitado e pouco correto dos fatos que transmite, criando suspense (BARROS, 2005, p. 57).

Em oposição ao efeito de objetividade discursiva, usa-se a debreagem enunciativa, que projeta, no discurso, a primeira pessoa, para a consecução do discurso com efeito subjetivo. Nos contos, a subjetividade é marcada na fala dos atores; em "Clara dos Anjos", a

protagonista grávida é abandonada pelo namorado, vai até a casa do rapaz para tentar uma reconciliação, encontra-se com a mãe dele que denigre sua imagem para proteger o filho galanteador: “Ora, esta! Você não se enxerga! Você não vê mesmo que meu filho não é para se casar com gente da laia de vocês! Ele não amarrou você, ele não amordaçou você... Vá-se embora, rapariga!” (BARRETO, 2010, p. 254). Esse é um exemplo de discurso subjetivo no qual o ator recebe voz para dialogar com seu interlocutor, como se estivesse relacionando-se diretamente.

Outro modelo de discurso marcadamente subjetivo é o da autobiografia, “em primeira pessoa, pois fabrica o efeito de subjetividade na visão dos fatos vividos e narrados por quem os viveu, que os passa, assim, impregnados de ‘parcialidade’” (BARROS, 2005, p. 56). A literatura contemporânea, ao produzir o efeito de proximidade ou de distanciamento do sujeito, se apropria desses sentidos construídos no discurso, organizando-se a partir dos mecanismos de enunciação, e recorrendo a debreagem enunciva ou enunciativa. Os efeitos resultantes de objetividade ou de subjetividade, no discurso, podem causar confusão na identificação das vozes dos atores.

As relações entre papéis do discurso e das narrativas promovem a diversificação discursiva e têm por finalidade contribuir junto às perspectivas do discurso, seja no trabalho do narrador que narra os acontecimentos sem possuir papel secundário ou no de produzir um discurso subjetivo para causar a ambiguidade narrativa conduzida pelo uso da primeira pessoa e confundir, na narrativa, os papéis de ator e de narrador-observador.

Em “Clara dos Anjos”, o enunciador delega voz ao narrador-destinador que irá narrar desde as características físicas, emocionais, espaciais, até as ações que medeiam as transformações do actante-sujeito. Mesmo o narrador traçando as relações entre os sujeitos e suas emoções, traz ao discurso a proximidade, projeta-se uma “voz mental” de Clara, sem que se instale a voz em diálogo; o uso do discurso indireto livre produz esse efeito, objetivo e subjetivo ao mesmo tempo: “Clara saiu sem dizer nada, reprimindo as lágrimas, para que na rua não lhe descobrissem a vergonha. Então, ela? Então ela não se podia casar com aquele calaceiro, sem nenhum título, sem nenhuma qualidade superior? Por quê?” (BARRETO, 2010, p. 255).

Como sabemos, as projeções da enunciação são escolhas e a enunciação está sempre pressuposta. A delegação de vozes no discurso segue uma hierarquia, apresentada em Barros (2005, p. 56): “enunciador pressuposto [narrador no discurso [interlocutor [] interlocutário]

narratário do discurso] enunciatário pressuposto". O enunciador refere-se ao autor pressuposto, enquanto que o enunciatário, ao leitor que, convencido pelo discurso do primeiro, adere a ele. A narrativa geralmente apresenta-se sob a voz de um narrador (participativo ou não), delegada por um enunciador; o narrador/destinador é o delegado e possui o conhecimento de sua própria enunciação (implícita ou explicita). No entanto, quando o discurso é narrado em primeira pessoa, de modo a apresentar a subjetividade dos sujeitos, delegam-se as vozes aos atores efetivamente.

Todo discurso é formado por escolhas de um sujeito da enunciação que concede ao narrador a voz para contar a história no seu lugar. O narrador, após instalado no discurso, tem autonomia para ceder a voz aos interlocutores. Esse procedimento causa um efeito de sentido, o qual atribui a responsabilidade do que é dito ao sujeito narrador e proporciona o efeito de realidade e proximidade; o ator, personagem apropriado da primeira pessoa "eu", também se torna responsável pelo discurso manifestado.

Adentrando as questões relativas ao efeito de realidade ou de referente, vale ressaltar que o discurso, ao produzir o efeito de realidade, é capaz de causar a ilusão de uma construção de enunciado referente à "realidade", ou seja, a um "mundo real" quando se abordam temas em que os acontecimentos pressupõem ações desencadeadas por seres de "carne e osso". A sintaxe do discurso contribui para o efeito de realidade ao empregar a debreagem interna, quando a voz é cedida aos interlocutores, fato habitualmente utilizado em entrevistas, e causa um efeito de "realidade", de presença de diálogo entre os personagens, ao acionar o discurso direto:

> A verdade ou a falsidade de um discurso ligam-se à comprovação referencial ou à proximidade e autoridade da enunciação. O efeito de realidade é produzido, em grande medida, pelas desembreagens internas (segundo, terceiro graus) que criam a ilusão de situação "real" do diálogo (BARROS, 2002, p. 76).

A criação de um enunciado que se manifeste mediante "vozes" no discurso dá a sensação de "verdade", sendo uma prática discursiva para mostrar em uma situação discursiva o efeito de persuasão do discurso de um sujeito sobre o outro e vice-versa, uma produção discursiva para provocar diferentes efeitos de sentido no discurso.

Nessa direção, torna-se necessário considerar as particularidades das projeções da enunciação, delimitando os efeitos de sentido produzidos no discurso, devido aos elementos elencados em sua organização. É preciso ir além da demarcação de primeira ou terceira

pessoa; é preciso considerar, explicar as razões de determinada escolha e qual o sentido atribuído ao discurso. A reflexão se dá na totalidade do discurso formado por laços na narrativa e elementos internos e externos construtores do discurso. Quando é analisado dessa maneira, observando-se as projeções da enunciação e os mecanismos que o constituem, leva-se em conta a relação do discurso como objeto constituído pelo sujeito com intenção de buscar no próprio sujeito, um determinado fim; trata-se da comunicação persuasiva, marcada pela tentativa de manipulação entre as partes, enunciador e enunciatário.

As relações de argumentação envolvem dois actantes, o enunciador e o enunciatário, devidamente projetados pelo sujeito da enunciação, compreendidos no papel de destinador e de destinatário do discurso. O papel do destinador é o de manipulador que exibe valores destinados ao narratário para fazê-lo crer e fazê-lo–fazer o que deseja. Esse é o método de manipulação voltado para a aplicação de valores discursivos, e considera a persuasão do destinador sobre a interpretação do destinatário, o intuito é provocar a reação e a ação deste.

Para estabelecer esse pressuposto e compreender esse processo manipulador, é necessária a verificação nos três níveis do percurso gerativo de sentido. A manipulação intenta um contrato, coexistente entre a margem de efeito da persuasão para com o enunciador e a interpretação relativa com o enunciatário. O discurso do enunciador quer promover uma relação com o enunciatário, a partir das marcas, para um discurso veridictório, construídas no discurso daquele. Tais marcas baseiam-se em procedimentos que cobrem o campo cultural do enunciatário, para que este possa interpretá-las e aderir ao discurso do enunciador. Assim,

> o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler “a verdade”. O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las. O enunciatário, por sua vez, para entender o texto, precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso (BARROS, 2005, p. 61).

Os textos podem apresentar diferentes discursos, podemos ter textos com dizeres verdadeiros ou mentirosos; são as escolhas dos elementos empregados na fabricação do discurso que o tornarão parecidos com discursos verdadeiros ou falsos, mas os fatos devem ser interpretados pelo enunciatário/leitor. Esse procedimento é empregado para construir a veridicção ou “dizer-verdadeiro”, no entanto, somente se o considera verdadeiro se for

interpretado como verdade, do mesmo modo que, para negar a verdade, é preciso que haja uma construção mal elaborada, induzindo o enunciatário a interpretá-lo e compreendê-lo como discurso falso.

A segunda situação, de discurso falso, refere-se a um texto "inserido no contexto de outros textos e, a partir do confronto, pode-se então recusá-lo, ou seja, dizê-lo mentiroso e falso" (BARROS, 2005, p. 62). Isso ocorre muito em discursos jornalísticos, no qual há apontamentos nas entrevistas que ora podem montar um discurso de vozes implícitas ou explícitas e manifestar incoerência no diálogo.

Os elementos discursivos e os procedimentos apresentados até o momento tiveram o intuito de destacar a organização dos estudos semióticos no nível discursivo, no patamar da sintaxe discursiva. Passaremos, agora, a destacar os elementos constituintes da semântica discursiva que corroboram para a promoção dos efeitos de sentido de objetos semióticos.

A semântica do nível discursivo tem por finalidade investir figurativamente os conteúdos; assim, a figura de um ator "mãe" (aquela que desempenha a função maternal), antes sujeito de um papel actancial de uma sintaxe narrativa, é revestido semântica e figurativamente para desempenhar o papel e ser reconhecido. "Na instância do discurso, o actante converte-se em ator, ao receber investimento semântico, temático e/ou figurativo. O ator resulta, assim, da combinação de papéis da sintaxe narrativa com um recheio temático e/ou figurativo da semântica do discurso" (BARROS, 2002, p.80). Contudo, algumas construções discursivas podem receber maior ou menor quantidade de investimentos figurativos; devido a essa diferenciação, a semiótica considera dois percursos: os da tematização e os da figurativização.

A tematização do discurso pressupõe a organização de valores abstratos dispostos em percurso, já que a recorrência de traços semânticos ou semas são indicativos de coerência discursiva. A recorrência do traço semântico auxilia a análise e a organização do tema, um dos procedimentos de tematização que compreende, no processo de investigação, considerar as bases estruturais da narrativa; por outro lado, abrange a relação entre tematização e a figurativização no campo discursivo a ser analisado. A tematização atualiza os valores implicados no nível narrativo, e organiza-os em percursos temáticos, atualizados pelos sujeitos e objetos, com intenção de apresentar um discurso, no nível superficial, investindo traços semânticos nos temas, mais abstratos, para, em seguida, determinar, por repetição de

semas, investidos no actante, a conversão para a forma actorial. Conforme assinalam os autores do *Dicionário de semiótica*:

> Em semântica discursiva, a tematização é um procedimento- ainda pouco explorado- que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, os dissemina, 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 os sujeitos, quer nos objetos, quer nas funções, ou, pelo contrário, repartir-se igualmente pelos diferentes elementos da estrutura narrativa em questão (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 454).

O percurso temático recebe um olhar resultante do processo abstrato de valores narrativos. A recorrência de temas observada no discurso compreende a manifestação do sujeito narrativo, que passa a ocupar o papel temático de ator, por exemplo, alinhado a um espaço e a uma temporalidade no percurso narrativo, com o propósito de haver ação e a transformação de um estado para outro (s).

Barros (2005) expõe, com base em uma tira da Mafalda, o tema da "limpeza": "O percurso narrativo do sujeito que transforma seu estado de "sujeira" em estado de "limpeza" converte-se no percurso, temático do banho" (2005, p. 67); a consequente recorrência de traços semânticos é indicativa da temática principal e o lexema banheiro, o ato de tomar banho narrado e a água indicam a temática "limpeza". Para figurar essa temática, os atores, antes actantes em nível narrativo, os quais envolvem também os valores modais, por exemplo, de *poder-ser* ou de *poder-ter* (para a limpeza), depois de serem recobertos com traços semânticos de investimento e serem revestidos com o intuito de promover o efeito de realidade, ocupam papéis temáticos no discurso, podendo ser assumidos por uma figura de ator disposta no discurso, o qual pode movimentar ou não o discurso em primeira pessoa representado no papel de uma mãe, um pai ou um filho, para o encontro da temática limpeza:

> No ator, juntam-se elementos da sintaxe narrativa (um papel actancial, ao menos) e da sintaxe discursiva (a projeção de um "eu" ou de um "ele", por exemplo). O resultado desse casamento "sintático" recebe preenchimento semântico, sob a forma de um ou mais papéis temáticos, e pode, dependendo do texto, ser especificado ou concretizado pelo revestimento figurativo (BARROS, 2005, p. 68).

A análise textual pode encontrar discursos temáticos, também conhecidos como não-figurativos, ou discursos com vários temas e uma única figura, desde que o processo de

análise indique essa afirmação. Quando há recorrência temática, o sujeito da enunciação trabalha com a seleção de elementos; um deles é trazer, na escolha do efeito da enunciação, uma aproximação subjetiva ou também indicar uma objetividade em favor do efeito de realidade escolhido. Os discursos científicos e políticos compreendem a construção da figuração de caráter esparso, ao exibir uma figuração esporádica de percurso figurativo incompleto; os discursos figurativos diferem daqueles, pois recobrem o discurso por inteiro se prolongando, podem ser encontrados em diversos discursos, como o romance, por exemplo.

A figurativização compreende figuras de conteúdo; as figuras são elementos que recobrem os percursos temáticos e abstratos dos quais recebem os traços de revestimento sensorial. As figuram são construções linguísticas que correspondem a efeitos de ancoragem actancial, temporal e espacial, tema que abordaremos a seguir, e têm a função de criar a ilusão de realidade ao descrever e, ao mesmo tempo, conseguir representar uma situação; elas "criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo" (FIORIN, 2006, p. 65). As figuras que comportam um discurso originam-se de temas, a partir do que consta no nível narrativo, e recebem investimento semântico no nível discursivo, das manifestações discursivas que as concretizam.

Ressaltamos, ainda, o efeito de realidade que se dá por ancoragem, como definição do termo, seguimos as considerações de Barros acerca do investimento semântico para concretizar o "espaço discursivo", nas quais conclui:

> Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como "reais" ou "existentes", pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os "iconizam", os fazem "cópias da realidade" (2005, p. 57)

Esse procedimento, juntamente com a presença de figuras selecionadas pelo enunciador objetiva levar ao enunciatário, "imagens do mundo" e, então, fazê-lo reconhecê-las para, consequentemente, aderir ao discurso manifestado, compreendê-lo como verídico, ou melhor, um discurso com efeito de "verdade". O contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário estabelecido mediante o reconhecimento dos elementos figurativos permite designar o gênero textual, os atores, a espacialidade dos acontecimentos e a temporalidade.

Até o momento, abordamos dois tipos de textos os temáticos de figuração esparsa e os textos figurativos. O texto figurativo tende a admitir um ou mais percursos figurativos porque dispõe de elementos de configurações virtuais, estes se apropriam de vários percursos para constituírem e se realizarem, e finalmente se concretizarem. Os textos figurativos se caracterizam por graus diferentes de figurativização, da figuração à iconização, em um movimento de autonomia e de ocupação espacial maior no discurso, fator determinante para criar os efeitos de realidade e aludir ao efeito de "verdade".

Tendo abordado o instrumental metodológico da semiótica discursiva, em sua vertente padrão, o percurso gerativo de sentido e seus níveis, no tópico a seguir, trataremos de alguns elementos de sua vertente tensiva, a qual se configura como necessária para dar conta de alguns desdobramentos discursivos em sua orientação mais sensível.

### 1.3. Semiótica Tensiva: Postulados

Para tratar dos estudos advindos da vertente tensiva da semiótica, nossa exposição organiza-se a partir do artigo "Síntese da Gramática Tensiva", de Claude Zilberberg (2006), e da obra *Elementos de Semiótica Tensiva* (2011) do mesmo autor. Em razão da proposta global deste trabalho, retomaremos alguns postulados dessa vertente e, em específico, alguns pontos relacionados à intensidade e à extensidade.

Zilberberg (2006), partindo de observações sobre a semiótica discursiva erigida nas décadas anteriores, dispõe-se a inserir os novos mecanismos que direcionam a teoria tensiva. A primeira observação diz respeito ao "apego a estrutura"; ele faz menção à estrutura narrativa vigente nos princípios estabelecidos pela Semiótica Padrão, e cita a obra de Hjelmslev (1975) com intuito de refletir sobre "estrutura". Hjelmslev compreende a estrutura como "entidade autônoma de dependências internas", definição que se encaixa na proposição encontrada nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, observada a combinação da singularidade, "entidade autônoma", com a pluralidade definida por "dependências internas". Esse autor acrescenta ainda às observações o conceito de singularidade *vs.* pluralidade, explanação importante para a nova perspectiva, que contrapõe a abordagem de linha estrutural. Hjelmslev explica os conceitos da seguinte maneira:

> (i) se a singularidade não estivesse acompanhada por uma pluralidade, ela permaneceria impensável, pois que não analisável; (ii) se a pluralidade não

> pudesse ser condensada e resumida em e por uma singularidade nomeável, ela permaneceria no umbral do discurso, a exemplo da interjeição. Em segundo lugar, essa definição vai além do adágio segundo o qual, para o estruturalismo, a relação prevalece sobre os termos; a economia do sentido apreende unicamente relações entre relações, uma vez que "os 'objetos' do realismo ingênuo reduzem-se, então, a pontos de interseção desses feixes de relacionamentos" (HJELMSLEV, 1975 *apud* ZILBERBERG, 2006, p. 166).

A segunda observação feita por Zilberberg refere-se ao "lugar teórico" do contínuo e do descontinuo, o qual indica serem "circunstanciais e ocasionais". O lugar do contínuo e do descontínuo orienta uma relação em que o desempenho se mede quanto à direção, definida em função relativa e correspondendo, simultaneamente, ao plano paradigmático e sintagmático, do aumento e da diminuição de sentidos. Por aumento e diminuição, entende-se o papel desempenhado pelo acento de sentido para plano da expressão e para o plano do conteúdo, e diretamente ligado à tonicidade.

Atribui-se ao aspecto a colocação em processo e relação quanto ao modelo tensivo, considerando-se os modos de presença e a análise do tempo, a "progressividade do processo". Nesse ponto, Zilberberg volta-se para o devir, ascendente ou descendente, de uma intensidade, gerado no espaço tensivo que indica ao observador (o analista) certos mais ou certos menos, isto é, baseado na abordagem definida em Gilles Deleuze (1981), quando esse verifica, em Kant, a proposição de que as sensações estão diretamente ligadas a uma "grandeza intensiva", em maior ou menor grau a ser medida, conforme a citação desse autor:

> Como a sensação não é, em si mesma, uma representação objetiva e nela se não encontra nem a intuição do espaço, nem a do tempo, não lhe competirá uma grandeza extensiva, mas terá, contudo, uma grandeza (mediante a sua apreensão em que a consciência empírica pode crescer em determinado tempo, desde o nada =0 até à sua medida dada); terá, pois, uma grandeza intensiva, em correspondência com a qual se deverá atribuir a todos os objetos da percepção, na medida em que esta contém sensação, uma grandeza intensiva ou seja um grau de influência sobre os sentidos (KANT, 2001, p. A 167).

Deleuze, a partir de obra de Bacon (1981), verifica a afirmação sobre a intensidade e a sensação refletida na binaridade entre o eixo paradigmático e sintagmático. Define-se o eixo tensivo quando, partindo-se de uma queda, apreendemos o instante em cuja medida, na grandeza intensiva, encontramos a negação = 0; por consequência, devemos verificar, na sensação, o nível tensivo de maior ou menor grau projetado, porém superior a 0. A proposta

de Zilberberg é levar em conta tais especificidades quando aborda a categoria ascendente e descendente. Vejamos a questão da sensação e da intensidade definidas por Bacon:

> Toda tensão é experimentada em uma queda. Kant destacou o princípio de intensidade quando a definiu como uma grandeza apreendida no instante: concluiu que a pluralidade contida nesta grandeza só poderia ser representada por sua aproximação com a negação = 0. Desde então, mesmo quando a sensação tende a um nível superior ou mais alto, ela só pode ser experimentada pela aproximação deste nível superior a zero, ou seja, pela queda. Qualquer que seja a sensação, sua realidade intensiva é aquela de uma queda em profundidade mais ou menos "grande", e não por uma subida. (BACON, 1981, p. 42).

A Semiótica Tensiva preocupa-se com a elasticidade do discurso e o sentido depende do "fluxo" contínuo e descontínuo que indicam a circunstância e a ocasião, e são atribuídos ao eixo intensivo e ao extensivo obtidos na análise do campo de presença em função do andamento: "O sentido é tributário deles, sob diversos aspectos: a estrutura, porque formula; o devir, porque orienta; o andamento, porque dirige a duração do devir" (ZILBERBERG, 2006, p.168). Até aqui, abordamos as primeiras pesquisas influenciadoras dos desdobramentos tensivos, passaremos a discorrer sobre as valências e suas funções nos estudos da tensividade.

A afetividade trabalha com a intensidade regente do espaço tensivo ocupado pela intensidade e extensidade, coordenadas a partir de um ponto de convergência tensivo, sendo que

> (i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a extensidade - isto é, os estados de coisas, o inteligível- unem-se uma a outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensidade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensidade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma; essa autoridade do sensível sobre o inteligível, já notória em nossa epígrafe, vem reforçada pela discussão que Cassirer, em La philosophie desformes symboliques, [...] (ZILBERBERG, 2006, p.169).

As valências delimitam dois eixos, o intensivo e o extensivo. O valor associado à valência intensiva é o valor de absoluto, e para a valência extensiva temos o valor de universo. O eixo intensivo compreende sub-valências, de andamento e de tonicidade, e o eixo extensivo, *sub*-valências de temporalidade e de espacialidade. A intensidade precisa a direção do sentir, os efeitos em medidas qualitativas ou enérgicas; a extensidade apreende o campo de

presença controlado pela intensidade. Intensidade e extensidade ocupam a posição de dimensões e as subdivisões intensivas e extensivas compreendem as sub-valências.

A valência tem por base a interseção de um forema compreendido na tríade: direção, posição e elã. Estabelece-se, nesse sentido, os pares em correspondência. “Essa dupla lógica da complexidade e da interseção traz a seguinte consequência: o cruzamento metódico de três foremas com quatro subdimensões, produz em todas as acepções do termo, doze pares de valências:[...]” (ZILBERBERG, 2006, p. 174), apresentados na tabela abaixo:

| *dimensões* | intensidade regente | | extensidade regida | |
|---|---|---|---|---|
| *subdimensões* / *foremas* | andamento | tonicidade | temporalidade | espacialidade |
| direção | aceleração *vs* desaceleração | tonificação *vs* atonização | foco *vs* apreensão | abertura *vs* fechamento |
| posição | adiantamento *vs* retardamento | superioridade *vs* inferioridade | anterioridade *vs* posterioridade | exterioridade *vs* interioridade |
| elã | rapidez *vs* lentidão | tonicidade *vs* atonia | brevidade *vs* longevidade | deslocamento *vs* repouso |

Figura 3. (ZILBERBERG, 2006, p. 175)

O eixo intensivo divide-se em duas subdimensões; andamento e tonicidade. Entretanto o andamento e a tonicidade “repartem-se”, formando uma subdimensão de operadores. Isso também acontece com a temporalidade e a espacialidade do eixo extensivo. As quatro subdimensões das grandezas interseccionam com três foremas: a direção, a posição e o elã; os foremas possuem a função de verificar naquelas subdimensões, em nível discursivo, o *fazer:* “qualificar em discurso um fazer que advenha em uma ou outra das subdimensões, é importante poder reconhecer sua direção, o intervalo assim percorrido e seu elã” (ZILBERBERG, 2006, p. 173).

No eixo da intensidade, as subdimensões, andamento e tonicidade, ocupam, no campo do forema direção, os pares de aceleração vs. desaceleração, tonificação vs. atonização; para o forema posição, temos os pares de adiantamento vs. retardamento e superioridade vs. inferioridade; e para o forema elã, os pares de rapidez vs. lentidão e tonicidade vs. atonia.

A direção no eixo intensivo é o traço que permite verificar o segmento ascendente ou descendente combinado a um intervalo que rege o andamento mediante os modos de presença subjetal da relação de “estado de alma” de um sujeito. A direção e o elã são termos de descrição para o sentido e possibilitam a leitura semiótica tensiva do espaço discursivo. A direção percorrida sob o ponto de vista do plano do conteúdo, no eixo intensivo, deve considerar a relação do sujeito para com o objeto e identificar no afeto, percursor e promotor de um dado processo cognitivo, sua medida. O afeto relaciona-se diretamente à categoria tímica, portanto, aquilo que afeta o sujeito também o comove.

Zilberberg já pontuava uma consideração acerca do campo de presença submetido ao processo de catálise e de somação que, em menor grau, permite evidenciar a velocidade, o andamento a valer-se do devir: “O andamento é senhor, tanto de nossos pensamentos, quanto de nossos afetos, dado que ele controla despoticamente os aumentos e as diminuições constitutivas de nossas vivências” (2006, p. 168). O andamento rege, em autoridade, o princípio da semiótica do acontecimento.

O campo de presença tem o seu próprio curso diretamente ligado ao sobrevir. O andamento controla em medida a ambivalência, a densidade e a gravidade, que são próprias ao campo de presença e asseguram o discurso do acontecimento, fundamentado no acontecimento que importa ao homem. O andamento, se distinto, produz duas linhas de sentido, o sincronismo ou assincronismo. Um texto, quando apresentar andamentos distintos, permite verificar a velocidade desigual, sincrônica ou assincrônica, direcionando uma construção eufórica ou disfórica, de natureza soante ou destoante.

O forema de posição preside, nas “diferenças de andamento”, um efeito de “assincronismo” quando se inclui o fator objetal, e levando-se em conta os “retardamentos e adiantamentos”. Contudo, considerar o ponto de vista subjetal integra elementos “precursores e retardatários”. Zilberberg (2006) aborda a questão que marca na presença do actante a tensividade ligada ao forema elã. A projeção da aceleração, na medida em que o actante é movido pela energia presente ou parcial, favorece um deslocamento levando-o a superar as dificuldades ou, ainda, a resistir aos diversos conflitos do processo em favor de uma conquista, de uma vitória.

Os desafios verificáveis e decorrentes de flagrantes distinguem a desigualdade de andamento, e, em contrapartida, no modo por que o tratamento dos sujeitos apoiado em recursos semióticos disponíveis apropria-se deles para aplicar às diferenças inesperadas de

andamento que solicitam, efetiva-se o campo de presença direcionado e em favor de um sobrevir: “O andamento, na medida em que controla a ambiência, a densidade e a gravidade, próprias ao campo de presença, assegura a prevalência discursiva do acontecimento” (ZILBERBERG, 2011, p. 103).

Sendo assim, se pontuarmos o *sofrer* e o *agir*, no discurso, o sujeito e a narrativa serão direcionados para o “imposto” e o “buscado”. O ponto de partida de uma narrativa frisa uma construção contrária ao acontecimento, ápice, e mostra-se contrário a atitude tímica e modal do sujeito. Todavia, a sintaxe tensiva verifica, nessa discordância, a modalidade que gera a velocidade correspondente ao restabelecimento ou atenuação, ora intempestivos (imprevistos), situação que exige do sujeito a assertiva quanto à identificação da situação instalada.

Inferimos, então, a operação de modalização do espaço contínuo, observando a relação entre afeto e “algo” que apreende a atenção do sujeito. Modaliza-se o contínuo sob duas subvalências, ascendente e descendente, medidas pelos operadores de aumento ou diminuição que se relacionam com “sistema”, sob a ordem do “ou … ou”, enquanto para o “processo” definem-se na ordem do “e... e”. Um aumento terá por objeto interno uma diminuição, mas pode acontecer o contrário, uma diminuição pode ter por objeto interno um aumento. Assim, tem-se uma ligação no âmbito da sintaxe intensiva entre razão e a necessidade, ou seja, uma modalidade antecipadora da ordem do precaver e uma modalidade reparadora da ordem do prover.

Quando se atenta para uma diminuição, no caso do sujeito, este tentará se precaver contra ela; mas se a diminuição já estiver em curso, o sujeito absorverá a informação, podendo ser modificada por uma “paixão” de falta; falta que resultará na busca de uma absorção e terá um ganho de amplitude. A ascendência e a descendência são analisadas sob as categorias aspectuais em pares; atenuação e recrudescimento, e minimização e restabelecimento. Zilberberg explora a acepção dos termos direcionados à transitividade e à reflexividade projetados na estrutura analisável:

> Na descendência: (i) uma atenuação tem como objeto (não de busca, e sim de recusa, quando não de refugo) um recrudescimento. Ela vem abrandar o pico de intensidade visado pelo recrudescimento; (ii) a minimização promove o retorno à nulidade, ao paroxismo de atonia que o restabelecimento havia superado. De maneira simétrica e inversa, teremos na ascendência: (i) o restabelecimento combate a minimização; (ii) o recrudescimento bate-se contra uma atenuação que ele tenta reduzir, a fim de

> restituir o brilho e o impacto da tonicidade. Quanto à reflexividade, o sujeito tanto pode incrementar um restabelecimento até o recrudescimento – ou seja, aumentar um aumento –, quanto abaixar uma atenuação até a minimização, isto é, acentuar ainda mais uma diminuição (ZILBERBERG, 2011, p.102).

A tonicidade estabelece o campo relacional (em equidade) entre os termos tonificação e atonização. Aquela corresponde à acentuação ou "acento de sentido", enquanto a atonização refere-se ao enfraquecimento. Se considerarmos no campo da tonicidade um fator negativo, medido em quantidade, que busca estabelecer um aumento ou uma diminuição, temos uma tonicidade em qualidade diminuta que vale por um aumento da atonia; uma questão peculiar ao par tônico e átono, quando um componente tônico ou átono perde um mais, o outro ganha um menos.

A tonicidade juntamente com o andamento rege o sentido: "A tonicidade se concentra na singularidade do acento, mais precisamente na batida acentual, e depois, por meio de uma duplicação, constitutiva da própria célula rítmica, se dispersa na pluralidade do in-acento" (ZILBERBERG, 2011, p. 109). O acento liga-se aos fenômenos do *sensível*, destaca-se por ser uma grandeza própria à cadeia significante, e, por isso, é privilegiada; compõe uma profundidade indispensável e imanente para a operação de triagem bem-sucedida. O acento mantém relação com o in-acento quando o trabalho se volta à equivalência oculta; o que significa uma relação de equivalência entre a tonicidade da grandeza acentuada, percebida com o valor recíproco da soma das valências atenuadas. Sobre o acento de sentido, Zilberberg afirma:

> A relação do acento com o in-acento tem talvez a natureza de uma equivalência oculta: a tonicidade da grandeza acentuada seria tendencialmente da mesma ordem que a soma das valências atenuadas que afetam as grandezas inacentuadas. Tendo em vista que uma multiplicação resume – ou, o que dá no mesmo, acelera – uma adição recursiva, podemos conceber o acento como um produto, um harmônico de n in-acentos [...] (2011, p. 110).

Pontuamos as relações entre as valências e subvalências e sua interseção com os foremas do eixo intensivo projetados na figura 3 em vista de uma sintaxe intensiva. Passamos, então, a uma breve explanação do eixo extensivo compreendido na mesma tabela, traçando um diálogo com a sintaxe extensiva que postula a abordagem temporal. A sintaxe extensiva compreende a temporalidade analisável no espaço tensivo e trabalha com objetos internos e pré-definidos, analisados em três postulados: a medida, de afeto, no número e nas operações

de triagem e de mistura, “para a gramática extensiva, a triagem e a mistura, disjuntas no sistema, tornam-se objetos mútuos no processo: o sujeito semiótico não pode evitar de triar misturas, visando a um valor de absoluto, e de misturar triagens, visando a um valor de universo” (ZILBERBERG, 2011, p.122).

O tempo é proposto em sua pluralidade de estilos possíveis, perdura, orienta direciona o contínuo e contrapõe-se a si mesmo: “O tempo é apenas a provisória soma das informações e operações que o universo de discurso considerado admite. A formulação mais justa a respeito do tempo genérico consiste em dizer que ele se presta a nós” (ZILBERBERG, 2011, p. 124). O tempo, na vertente paradigmática, pode ser analisado em função do passado e do futuro, mas, se analisado para uma sintaxe, pode-se considerar o tempo instrumentalizado e modalizado. As práticas e usos do tempo decorrem do lugar atribuído *à temporalidade*, conforme enfatiza o pesquisador:

> (i) a temporalidade é uma subdimensão da extensidade; (ii) o andamento dirige a temporalidade segundo uma correlação inversa, isto é, a rapidez abrevia e concentra, ao passo que a lentidão alonga e distribui; (iii) em andamento constante, uniforme, a temporalidade e a espacialidade estão em correlação conversa entre si, donde a frequência das transposições que levam, conforme o caso, quer à temporalização do espaço, quer à espacialização do tempo (ZILBERBERG, 2011, p. 214).

O eixo extensivo tem suas subdimensões nos pares temporalidade e espacialidade, fazendo a interseção com os foremas: direção, posição e elã. A intensidade pode ser medida e a extensidade enumerada; assim sendo, a temporalidade é encaixada na dimensão extensiva e, em relação ao tempo imediato, resulta na manifestação: do tempo volitivo, que direciona a apreensão e o foco; do tempo demarcativo, voltado a posição anterior e posterior; e do tempo fórico, do elã, o qual verifica-se a brevidade em relação a longevidade. Conforme a tabela abaixo resultante da manifestação temporal por subcontrários:

| | **2** | **3** |
|---|---|---|
| *tempo volitivo* → [*direção*] | apreensão [sobrevir] ↓ | foco [pervir] ↓ |
| *tempo demarcativo* → *[posição]* | anterioridade ↓ | posterioridade ↓ |
| *tempo fórico* → *[elã]* | brevidade | longevidade |

Figura 4. (Zilberberg, 2011, p. 125)

Há a medida quando aqueles tempos, na figura 4, permanecem imbrincados uns com os outros. Apresenta-se, na segunda coluna, voltada ao acontecimento projetado no “mito” e à “memória”; e a terceira coluna representa o lugar da ação, ou seja, do “projeto e da programação”. Ao analisamos a linha que abrange o tempo fórico do *elã,* este compreende os pares brevidade vs. longevidade e deslocamento vs. repouso, destacando a direção de oposição do paradigma longo vs. breve.

Para o teórico, devemos responder à questão da condição que leva o sujeito a alongar ou abreviar o fazer ou seu estado; devemos observar a elasticidade temporal no discurso, sua duração desigual que lhe permite sempre recomeçar. Assim, no caso de demarcar o longo, objetiva-se considerar no contínuo o curso para a meta que é breve.

Segundo o autor, o modelo da psicanálise trabalhado na “temporalidade contínua” do depois em dependência do “antes” confere o conteúdo da “primeira infância”. Mas é importante o forema elã em relação à temporalidade, pois permite ao sujeito experiênciá-la em movimentos breves ou longos, a durabilidade, ou seja, a medição do tempo e seu andamento dependem da espera ou da avidez empregadas no enunciado. Assim, é

> O forema do elã que permite a apropriação prática, pragmática, da temporalidade pelos sujeitos: seguras, indubitáveis, a brevidade e a longevidade medem a duração e, à custa de certas convenções, mantêm-se sob nosso controle; é provável que, em matéria de tempo, jamais venhamos a fixar verdades definitivas, porém essa ignorância não nos pesa, permanecendo alheia ao uso, ao "emprego" do tempo, tal como este sobressai na espera, na paciência ou na impaciência, essas paixões comuns do tempo (ZILBERBERG, 2006, p. 177).

O forema da direção apreende os pares de foco vs. apreensão, abertura vs. fechamentos. A direção traz um tempo que é *apreendido* e indica uma “potencialização do advindo”; por outro lado, o *foco* direciona para a *pretensão* definida como a atualização do porvir e pode ser verificado ainda em uma alternância recorrente entre o “já” e o “ainda não”. As relações entre *apreender* e a *protensão* buscam a anterioridade e a posterioridade, em condições cronológicas, sejam elas amplas ou reduzidas, em vista do eixo temporal.

Na cronologia, tal qual a temporalidade está para a duração, o ritmo está para o movimento do texto: “Com efeito, nem todas as anterioridades são significativas: elas são interrogativas, se ficar comprovado que ambos os acontecimentos em pauta pertencem

realmente à mesma temporalidade" (ZILBERBERG, 2006, p.177). Ao observar definições constantes no *Dicionário Micro-Robert,* o semioticista acrescenta duas maneiras de verificar o tempo, enquanto trabalha a temporalidade demarcativa ou fórica:

> O Micro-Robert dos alunos propõe para o lexema "tempo" duas direções genéricas, que contrastam entre si. A primeira abre o tempo demarcativo: "meio indefinido no qual parecem escoar, segundo uma ordem, as existências em sua mudança, os acontecimentos e os fenômenos". A segunda fecha o tempo fórico: "ponto situável numa sucessão por referência a um 'antes' e um 'depois'". Mas essa dualidade [meio vs. ponto] não fica restrita à temporalidade (ZILBERBERG, 2011, p. 126).

O forema de posição compreende os pares de anterioridade vs. posterioridade, exterioridade vs. interioridade; a saber, elenca e define o interior e o exterior. Esse forema remete à existência de um lugar fechado, sua função é determinar quais grandezas se encontram no mesmo espaço ou fora dele. Como afirmado anteriormente, cabe ao forema elã o movimento, mas também o contraste pelo repouso "entre o lugar e o deslocamento", de maneira a verificar potência e a inércia, presentes no discurso; com o uso do forema posição, o tempo e o espaço demarcativos são analisáveis.

A temporalidade também permite analisar o andamento ascendente e descendente; quanto mais rápido for o andamento, a aceleração permitirá delimitar a apreensão dos detalhes, o actante será levado rapidamente ao ápice do acontecimento. Se há uma desaceleração no discurso, esta se limita a duração podendo-se depreender os fatos lentamente.

No que se refere à espacialidade, o forema direção se distingue por "que estaria aquém de tais orientações, a saber, a tensão entre o aberto e o fechado" (ZILBERBERG, 2006, p. 177), respectivamente, identificável no sujeito quando formula programas elementares com intuito de conduzir uma entrada ou saída (escape) "em função da tonicidade ambiente"; a espacialidade não está diretamente relacionada ao espaço geográfico: "As figuras do aberto e do fechado acham-se numa relação de assimetria: é a presença de, no mínimo, um fechado, um bolsão, uma oclusão, que estabelece o aberto como tal" (ZILBERBERG, 2006, p. 177).

A temporalidade e a espacialidade inferem na categoria tímica, modal e actancial; é no espaço dos programas e contraprogramas que podemos analisar a medida: concentrado vs. difuso e o par ponto vs. meio. Os pares de termos "intensivo e concentrado" e "extensivo e estendido", para a espacialidade, seriam, na correspondência concentrada, o ponto, e no

estendido, o meio; e a temporalidade no primeiro estabelece o acontecimento, e no segundo, o estado. A dualidade é formada entre acontecimento vs. estado, desde que atribuído a temporalidade fórica:

> A divisão do tempo fórico segundo o par [acontecimento (breve) vs. estado (longo)] admite, numa primeira aproximação, a introdução de uma cesura que exprime um diferencial extensivo, o das durações. Ela supõe sobretudo um acento, uma detonação, em suma, um diferencial intensivo, o das tonicidades (ZILBERBERG, 2011, p. 130).

As valências e as sub-valências apresentadas são elementos de destaque para a funcionalidade discursiva analisável; sendo assim, consideramos, em sua abordagem, tais potencialidades a favor do processo de junção, o qual compreende duas operações, a disjunção e a conjunção, ao passo que o andamento acometido por valores inseridos nos objetos desperta as ações e as transformações desencadeadas pelo sujeito, elementos que serão retomados no momento das análises dos contos no terceiro capítulo.

Apresentado o instrumental da semiótica, em suas vertentes padrão e tensiva, no próximo capítulo, abordaremos questões relativas à linguagem e ao texto literário, ao gênero conto e à vida e à obra de Lima Barreto, com vistas a contextualizar o *corpus* de nossa pesquisa.

# CAPÍTULO II

## 2.1. Linguagem e Literatura

As considerações que seguem adentram no campo da linguagem para explorar previamente esse campo conceitual e sua extensão para os estudos posteriores. Tratamos de selecionar, inicialmente, o ponto de vista do pesquisador Martin Heidegger (2003), tomando por base sua obra *A Caminho da Linguagem.* Partiremos dos conceitos presentes no capítulo "A Linguagem", em que o autor discorre sobre a linguagem em concordância com questões de natureza humana, quando da apropriação da linguagem pelo ser humano e do quanto isso possibilita sua diferenciação como sujeito para com os demais seres, tendo em vista animais e plantas.

Para o filósofo, "o homem é o ser vivo dotado de linguagem" (2003, p. 7). Heidegger considera ser a linguagem constituinte do homem, e que, partindo dela, nomeia as coisas ao seu redor; para complementar esse posicionamento, ele acrescenta:

> A linguagem pertence, em todo caso, à vizinhança mais próxima do humano. A linguagem encontra-se por toda parte. Não é, portanto, de admirar que, tão logo o homem faça uma ideia do que se acha ao seu redor, ele encontre imediatamente também a linguagem, de maneira a determiná-la numa perspectiva condizente com o que a partir dela se mostra (HEIDEGGER, 2003, p. 7).

O trabalho com a linguagem abre um campo mais extenso e é necessário fazer uma análise atenta para compreender suas especificidades. Heidegger defende a ideia da linguagem como fala, no entanto, mediada a partir de si mesma; e traz para discussão um questionamento: onde podemos encontrar a fala da linguagem? A resposta para essa pergunta está nos estudos sobre poemas, em que há parte da expressão humana e, por isso, possibilitam exteriorizar a alma e a visão de mundo. O poema permite falar a partir de si mesmo e também recobrir a não identificação do autor; para Heidegger, o poema se diz a si mesmo e a explicação para esse fato é separar a representação imagética que ele proporciona. No mais, Heidegger explica o trabalho do poeta e a linguagem pertencente ao poema. A esse propósito, encontra-se o excerto abaixo:

> Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a imaginação poética que se exprime na fala do poema. O que se diz no poema

> é o que o poeta expressa a partir de si mesmo. O que assim se expressa fala ao exprimir o seu conteúdo. A linguagem do poema é uma múltipla enunciação. A linguagem prova indiscutivelmente que é expressão (HEIDEGGER, 2003, p. 14).

Heidegger defende que a linguagem esteja habilitada para o efeito de expressão, e nega a construção frasal; no entanto, delega ao verbo "nomear" o atributo de "evocar" e "convocar" novas palavras para não se ater somente à nomeação de novos objetos: "A linguagem fala quando o chamado da diferença evoca e convoca mundo e coisa para a simplicidade de sua intimidade" (2003, p. 24). O autor conceitua, para além da linguagem, a temporalidade da existência e do instante, dois pontos de vistas importantes que serão abordados nas análises dos contos no Capítulo III, quando analisarmos os modos de presença/existência do sujeito.

Para dialogar com os estudos de Heidegger, propomos apresentar o trabalho sobre a linguagem de Octavio Paz (1982), do qual apreendemos, no capítulo "A linguagem", os valores que considera serem de primazia do homem na descrição da linguagem por uma construção de confiança, uma vez que signo e objeto têm a mesma significância e que a fala designa o objeto e tem por função recriá-lo.

Segundo Paz, os estudos de textos em correspondência com o uso da linguagem foram introduzidos no período de análises de textos escritos com uma linguagem sagrada; parte-se desse princípio para o desenvolvimento, mais adiante, da gramática. Mas a questão permeia a identificação da linguagem para além de uma doutrina regida por imposição linguística. Nesse sentido, Paz observa:

> As ciências da linguagem conquistaram sua autonomia tão logo cessou a crença na identidade entre objeto e seu signo. A primeira tarefa do pensamento consistiu em fixar um significado preciso e único para os vocábulos; e a gramática se converteu no primeiro degrau da lógica. Mas as palavras são rebeldes à definição (1982, p. 35).

Octavio Paz atribui uma nova premissa entre linguagem e objeto, para ele o objeto apreciado pelo homem deve ser submetido às ciências da linguagem para traçar entre sujeito e objeto às fronteiras particulares a eles, a palavra é o meio no qual o homem se constitui como homem, e quando desconhece algo ele a nomeia para lhe dar um sentido,

> A palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras. [...] Não há pensamento sem linguagem, nem tampouco objeto de conhecimento: a primeira coisa que o homem faz diante de uma realidade desconhecida é nomeá-la, batizá-la (PAZ, 1982, p. 37).

A questão de linguagem e ciência promove a reflexão sobre o fato de isolamento da língua, de certo idioma. Partindo-se desse efeito, nomear e criar outros objetos teria um peso maior, próximo a criação artificial, mas em contrapartida, o autor reconhece a importância desses estudos linguísticos, mesmo reconhecendo a linguagem como uma realidade de algo indivisível. Segundo o analista:

> Não pretendo com isso negar o valor dos estudos linguísticos. Mas as descobertas da linguística não devem nos fazer esquecer suas limitações: a linguagem, em sua realidade final, nos escapa. Essa realidade consiste em ser algo indivisível e inseparável do homem. A linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto, um organismo ou um sistema convencional de signos que podemos aceitar ou rejeitar (PAZ, 1982, p. 37-38).

Ao analisar os vocábulos que por sinal se destacam por apresentarem à função tripla, reconhecida por conter e ainda possibilitar à expressão verbal devido aos estímulos material e psíquico porque de fato a palavra expõe em sua significação: uma indicação, uma emoção e uma representação. Paz explica essa tripla designação própria ao vocábulo,

> [...] as palavras indicam ou designam, são nomes; também são respostas instintivas ou espontâneas a um estímulo material ou psíquico, como no caso das interjeições e onomatopeias; e são representações: signos e símbolos. A significação é indicativa, emotiva e representativa. Em cada expressão verbal aparecem as três funções, em níveis distintos e com diferente intensidade (PAZ, 1982, p. 39).

Não obstante tal ponto e adentrando o campo próprio à natureza humana, o autor explora outro grupo constituinte de sentido da palavra: às expressões faciais, os gestos e os movimentos articulados que complementam a expressão e a significação do que é enunciado. Paz conclui: “Antes de falar, o homem gesticula [...] Os homens falam com as mãos e com o rosto” (1982, p. 41); desse modo, apresenta-se a tríade indicação, emoção e representação; por ela, os movimentos próprios ao corpo humano conseguem representar, imitar e indicar objetos e em variadas situações. A partir dessas observações, o autor sentencia: “O homem é um ser

que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo" (PAZ, 1982, p. 42).

A linguagem contempla a essência, do mundo, do universo, e, como essência, seu caráter é o de destacar a forma simbólica das coisas, ou seja, pode, a partir de um elemento da realidade, figurativizá-lo por outro; sendo assim, engloba o campo metafórico. Para Paz, a linguagem e a criação mítica constituem o que entendemos por metáfora da realidade. O escritor ainda assevera:

> Linguagem e mito são vastas metáforas da realidade. A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas. A ciência verifica uma crença comum a todos os poetas de todos os tempos: a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora (PAZ, 1982, p. 41).

Precisamos ressaltar a construção metafórica visada por Paz evidenciada na linguagem poética, brevemente, propõe-se a exemplificação. O pesquisador acrescenta ao conceito de linguagem, compreendido ao campo poético e ao campo imagético, juntamente com as formas verbais rítmicas, um espaço simbólico, no qual a fala engloba-o mediante um caráter poético. Dessa maneira, a linguagem é cristalizada por metáforas. A fala compreende a substância do poema e se contrapõe às expressões poéticas: "A fala, a linguagem social, concentra-se no poema, articula-se e levanta-se. O poema é a linguagem erguida" (1982, p. 43).

A criação da linguagem poética permite ao escritor vivê-la e a explorar seus pontos de vista mediante as experiências passionais, uma vez que "a linguagem que sustenta o poeta possui duas características: é viva e comum. Isto é, usada por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças" (PAZ, 1982, p. 47-48). As particularidades dessa perspectiva indiciam a constituição de nações, partindo de lendas e textos épicos, e resultam nas criações de traços característicos das sociedades. Paz propõe entender o fato de a linguagem poética interferir na criação de uma sociedade burguesa, conforme se evidencia no trecho que segue:

> Ao criar a linguagem das nações europeias, as lendas e poemas épicos contribuíram para criar essas mesmas nações. Num sentido profundo, as fundaram - deram-lhes consciência de si mesmas. [...] A mesma coisa pode ser dita - com algumas e decisivas ressalvas – das criações épicas que

> coincidem com o nascimento da sociedade burguesa: os romances [...] o traço distintivo da Idade Moderna, do ponto de vista da situação social do poeta, é sua posição marginal. A poesia é um alimento que a burguesia- como classe- tem sido incapaz de digerir (1982, p. 48).

Outro traço importante sobre a forma de uso da linguagem é a sua utilização com a função de construir a comunidade a qual ela pertença; desse modo, a linguagem do poeta deve transparecer a mesma linguagem empregada na sua comunidade, e parte-se desse princípio para discorrer sobre os lugares, as pessoas e construir os mitos, as lendas, com desejo, paixão para perturbar de modo oculto, com força para influenciar, o outro. A função do poeta é criar, a partir de uma linguagem que lhe seja própria; em meio à hesitação e incerteza das escolhas, ele deve considerar a possibilidade da inexatidão:

> Quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele já estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser (PAZ, 1982, p. 55).

Para o autor, isolar uma palavra é o mesmo que torná-la vazia e desprovida de sentido; o alcance da significação acontece quando signo e sons estão ligados e constroem um sentido peculiar a essa associação. O autor defende a ideia de linguagem associada ao signo e aos sons com constituinte da língua; para ele:

> Uma palavra isolada é incapaz de construir uma unidade significativa. A palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco linguagem é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que implique e transmitam sentido (PAZ, 1982, p. 59).

Para o texto em prosa, estudos sobre a linguagem nesse tipo textual requerem do escritor a apropriação da língua para um fazer crítico e analítico, e se abstendo da fala, uma vez que o trabalho envolve as palavras e o domínio do pensamento para proferir um discurso. Sobre a prosa, Paz acrescenta:

> A prosa, que é primordialmente um instrumento de crítica e análise, exige uma lenta maturação e só se produz após uma longa série de esforços

> tendentes a dominar a fala. Seu avanço se mede pelo grau de domínio do pensamento sobre as palavras. A prosa cresce em luta permanente contra as inclinações naturais do idioma, e seus gêneros mais perfeitos são o discurso e a demonstração; nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir sedem lugar a marcha do pensamento (1982, p.83).

Até o momento, apresentamos os estudos que envolvem a concepção da linguagem face às perspectivas de sua realização articuladas à expressão do pensamento humano em textos poéticos, mais especificamente. Adiante, trabalharemos o conceito de linguagem e literatura de modo a destacar, de forma mais estrutural, a relação de ambas para os estudos que compreendem o campo das figuras, da enunciação e do texto narrativo.

Apresentaremos, agora, alguns conceitos de Literatura interligados à Linguagem, desdobrados da teoria formalista e da teoria lógica, segundo estudos de Todorov expostos no livro *As Estruturas Narrativas* (2006), com o objetivo de trazer uma seleção de pontos de vista aplicados ao fazer literário e sua relação com a linguagem. A concepção do trabalho do autor deu-se em torno da literatura vinculada à linguagem, à língua e, posteriormente, à análise de figuras construtoras de sentido no enunciado. Esses elementos foram direcionados a um discurso crítico, à busca do sentido, à relação entre narrador e personagem na narrativa, resultando em desdobramentos entre enunciado e discurso, nos sujeitos da enunciação e em sua projeção no discurso enunciado.

Para abordarmos o conceito de Literatura, optamos por considerar a definição estabelecida em “Linguagem e Literatura”, segundo tópico do livro de Todorov. Nele, o autor discorre sobre a perspectiva da apropriação da linguagem na literatura, que caminha em uma direção associada ao pensamento semiótico, uma vez que aborda conceitos de enunciação, de figuras, de narrador, de entidades presentes no nível narrativo e na superfície discursiva.

Todorov pontua o privilegiado papel da literatura e acrescenta, ainda, o benefício particular dela, ao compor o campo analisável dos elementos semióticos. A literatura é mediada pela linguagem desde seu início até o seu fim; construída por termos abstratos, porém, significantes; como exemplo da arte, em sua totalidade de preceitos e regras, a literatura é uma configuração da linguagem recoberta por estruturas abstratas analisáveis.

Devido aos argumentos apresentados em torno da literatura, pode-se inferir a relação da literatura com a linguística sem ignorar o trajeto anterior entre literatura e linguagem, mas trazendo, agora, a ligação específica com a teoria linguística. A linguística considera os procedimentos de verificação, aplicando os conceitos de redução e simplificação ao seu

objeto, em função de serem instrumentos facilitadores do objeto analisável; contudo o método permite ignorar os traços da linguagem porque o objetivo é propor uma homogeneidade e apresentar à lógica. Essa metodologia é criticada por Todorov; para ele, os traços menosprezados são pontualmente empregados no campo semiótico. A linguagem é uma unidade de pesquisa das ciências humanas que não se apreende, apenas, pelos métodos linguísticos em sua totalidade; ela incorpora outros estudos científicos. O autor assinala:

> A unidade das ciências humanas reside menos nos métodos elaborados na linguística e utilizados alhures, que nesse objeto comum a todas elas: a linguagem. A imagem que dela temos hoje, e que é derivada de certos estudos dos linguistas, enriquecer-se-á com os ensinamentos tirados das outras ciências (TODOROV, 2006, p. 54-55).

Todorov explora a relação da literatura com a linguagem ao exibir a prosa literária como eixo analítico para sua pesquisa, e, a partir dessa nova observação, elenca pontos relevantes entre as duas formas de manifestação da língua. Em princípio, embasado no trabalho dos formalistas russos que verificaram a forma da estrutura e a distribuição de elementos no interior da poesia, o autor parte dos estudos estabelecidos por aqueles para traçar uma analogia ao estudar processos de estilo e organização narrativa. O teórico cita em especial o trabalho de Chklóvski que, ao explorar esse campo, defendeu a composição do estilo e a organização da narrativa como provenientes de uma estrutura, segundo a qual, seguida por uma construção em patamares, estes se aproximavam do mesmo conjunto pertencente às estruturas componentes das figuras de estilo como repetições de sons, tautologia, paralelismo tautológico e as repetições.

Todorov destaca no trabalho de Chklóvski, e ainda pontuando pesquisas dos formalistas russos, duas formas de trabalhar a história, com “figuras sintáticas fundamentais, servindo à combinação de duas orações entre si, a coordenação e a subordinação” (2006, p. 56); as duas formas figurais foram registradas na antiga poética como encaixe. Chklóvski acrescentou outros dois conceitos, os de paralelismo e antítese, depois, trouxe a gradação, a repetição, elencando todos os termos de figuras de retórica. Para a teoria de Chklóvski, o uso de figuras na narrativa ou as figuras de retórica abrem espaço para a análise de figuras menos recorrentes, no nível da narrativa. Analisando a questão, Todorov conclui:

> Podemos assim formular a tese subjacente às observações de Chklóvski: existem figuras da narrativa que são projeções das figuras retóricas. A partir dessa suposição, poderíamos verificar quais são as formas tomadas por outras figuras de retórica, menos comuns, no nível da narrativa (TODOROV, 2006, p. 56).

Ao assimilar essa informação, Todorov reconhece inúmeras possibilidades de uso das figuras, aplicando-as a diferentes contextos de uso. Em seguida, traz a figura indicativa de romance policial, a sustentação, emprestada da retórica de Fontanier. A sustentação é uma figura que tem a função de manter o leitor em suspense para ser pego de surpresa por um acontecimento inesperado; essa figura, a sustentação, faz o papel de gênero literário, adquirindo uma nova forma, própria ao modelo literário.

Ao discorrer sobre a figura ocupação, própria dos trabalhos de Dostoiévski, Todorov quer apresentar a relação do objeto implícito, o termo subentendido, em nível discursivo, o qual sugere a presença do interlocutor, imaginário ou real, potencialmente observados em cenas de monólogo, que "é sempre um diálogo dissimulado, o que determina, precisamente, a profunda ambiguidade das personagens dostoievskianas" (2006, p. 57).

Para finalizar a temática em torno das figuras, o autor busca aquelas trabalhadas em propriedades da língua, os sons e os sentidos, a sinonímia e a polissemia. A sinonímia é o termo gerador de sentido da relação entre dois vocábulos diferentes, mas com a mesma significação, servindo de base ao trocadilho, empregado para designar duas aparências para uma mesma personagem, ou seja, a existência de duas formas designando um mesmo conteúdo.

A figura da polissemia permite a admissão de várias figuras de retórica; depois, o estudioso destaca a silepse por compreendê-la como um elemento de significação. Um vocábulo empregado no sentido denotativo e conotativo (figurado), ao mesmo tempo, na frase, faz da silepse uma figura recorrente nas narrativas. Todorov questiona o procedimento formal das figuras apresentadas devido à construção estrutural: "Até aqui nossa comparação, seguindo o procedimento dos formalistas, de onde partimos, justapunha manifestações da linguagem a manifestações literárias; por outras palavras, apenas observávamos formas" (2006, p. 57).

As figuras de linguagem ilustração e ironia empregadas em contos barretianos são destaques. No conto "Harakashy e as escolas de Java", por exemplo, o enunciador, ao

destacar a desaprovação do caráter de sujeitos que compõem a sociedade elitizada, trabalha com uma linguagem clara, porém, pejorativa. Emprega o termo “burguesia” e faz incidir sobre ele diversas ilustrações, para definir o papel ocupado por alguns sujeitos, como os referentes a “políticos de honestidade suspeita, de leguleios afreguesados, de médicos milagrosos ou de ricos desavergonhados” (BARRETO, 2010, p.153-154); ou em construções como “Os jovens javaneses empregam toda espécie de meios para *não serem reprovados*, *menos estudar*” (2010, p.158, grifo nosso).

Analisando o excerto compreendemos a maneira de contradizer o que se espera do sujeito que quer passar de ano e não ser reprovado, pois os termos empregados apresentam a construção paradoxal; entre “não ser reprovado” e “não estudar”, interpõe-se uma contrariedade de ideias. A intenção do discurso é levar o leitor a crer nos elementos discutidos no universo linguístico, para que ele associe a conhecimentos adquiridos “fora” da leitura.

Passando à perspectiva das categorias subjacentes que contemplam o universo da palavra e da literatura, afastamo-nos do nível das formas; no entanto, é preciso refazer o nível das estruturas e colocar a literatura em outro plano, para que possamos nos aprofundar no discurso crítico sobre a literatura. A significação resvala na problemática do sentido, quando abordada sob a perspectiva linguística; mesmo assim, pontuaremos alguns dos fundamentos lógicos, intencionando encontrar as categorias (estruturas) significativas.

O sentido de uma palavra é formado a partir de um conjunto de relações possíveis com as demais palavras de uma língua: “Que é o sentido? Diz-nos Benveniste que é a capacidade que tem uma unidade linguística de integrar uma unidade de nível superior. O sentido de uma palavra é delimitado pelas combinações nas quais ela pode cumprir sua função linguística” (TODOROV, 2006, p. 58).

Compreender o sentido é uma tarefa complexa, pois não podemos isolá-lo e, a partir de um conjunto de significações, descrever o sentido do texto literário. O sentido construído com palavras, em unidades, direciona-se ao nível da frase. O sentido envolvido na literatura é o sentido construído por frases que se unem a enunciados, os enunciados formam unidades, as unidades formam extensões maiores até completar a obra em sua totalidade. A complexidade de definir o sentido ocorre porque, enquanto a palavra, uma a uma, constrói a unidade frasal, o sentido ultrapassa o nível da frase, encadeando enunciado a enunciado para novas unidades de sentido se apresentar. Ao discutir a problemática em torno desse ponto, o autor afirma:

> Entretanto, o problema do sentido é aqui mais complexo: enquanto, na palavra, a integração das unidades não ultrapassa o nível da frase, em literatura, as frases se integram de novo em enunciados, e os enunciados, por sua vez, em unidades de dimensões maiores, até a obra inteira. O sentido de um monólogo ou de uma descrição deixa-se apreender e verificar por suas relações com outros elementos da obra: ele pode ser a caracterização de uma personagem, a preparação de uma transformação na intriga, um atraso (TODOROV, 2006, p. 59).

A partir da formulação e das transformações na narrativa, podemos interpretá-la das mais variadas formas; a cada unidade citada, reformulam-se interpretações correspondentes ao sistema a que pertencem. Nesse ritmo, o tópico compreende o tipo do discurso, seja ele voltado para a crítica sociológica, psicanalítica ou filosófica. Todorov nos lembra de essa fase indicar "sempre uma interpretação da literatura num outro tipo de discurso, enquanto a busca do sentido não nos conduz ao exterior do próprio discurso literário" (2006, p. 59); logo, propõe-se a discorrer sobre a diferença entre os limites da poética e da crítica.

Primeiramente definidos como categorias fundamentais, baseadas na teoria de Emile Benveniste, a linguagem compreende dois planos distintos da enunciação, os do discurso e da história, voltados ao sujeito da enunciação inserido no enunciado. A história abrange os fatos dados em um determinado momento do tempo; então, não há um locutor para relatar a narrativa. Em contrariedade a essa afirmação, conclui-se ser o discurso definido como "toda enunciação supondo um locutor e um ouvinte, tendo o primeiro a intenção de influenciar o outro de algum modo" (TODOROV, 2006, p. 59). As línguas possuem elementos próprios destinados à informação que são o ato e o sujeito que enuncia, e a linguagem trabalha na exibição da conversão entre os interlocutores discursivos.

Focalizando o conteúdo pertinente ao campo da literatura, verificamos, no conteúdo literário manifestado em seu interior, que ele merece atenção quando abordado o plano da enunciação. Todorov destaca a proporção histórica contida no *corpus* e a enunciação manifestada em seu interior. O discurso é caracterizado por indicadores linguísticos, pessoa, tempo e espaço; assim, uma frase pode selecionar esses elementos, bem como as estruturas maiores; componentes do *corpus* literário integram-se a essa totalidade discursiva. Para examinar o discurso, permitindo-se olhar para o estilo firmado, é preciso considerar que:

> Há, pois, uma verificação de meios para indicar se tal trecho pertence ou não ao discurso: podem ser ou externos (estilo direto ou indireto), ou internos, isto é, o caso em que a palavra não remete a uma realidade exterior. A

> dosagem dos dois planos de enunciação determina o grau de opacidade da linguagem literária: todo enunciado que pertence ao discurso tem uma autonomia superior, pois toma toda sua significação a partir de si mesmo, sem o intermediário de uma referência imaginária (TODOROV, 2006, p. 60).

Linguagem e enunciação são duas categorias problemáticas que compõem o campo literário; a palavra pode, mesmo fora desse campo, construir a realidade objetiva ou ser apreendida como enunciação subjetiva. A enunciação do sujeito, na forma subjetiva, aplicada ao enunciado, pressupõe um locutor; adentra-se aos processos constituídos a partir de elementos fundamentais da categoria linguística, métodos com propósito de comunicar e de recriar a realidade, e a literatura somente trabalha com a existência em meio à produção que compete ao enunciado, sendo permitida pelo ato enunciativo do locutor ou, quando se pretende evocar a realidade, recorrendo à materialização do enunciado.

Falar de enunciação é destacar o *eu* que fala, na "realidade" construída no (e pelo) texto literário, no enunciado, no espaço narrativo, trabalhados nas bases linguísticas que os sustentam. O gênero *conto*, por exemplo, expõe acontecimentos promotores e indiciais da vida cotidiana, partindo da seleção linguística do autor, sujeito da enunciação, cujas escolhas amparam a definição trazida de que livro e vida, no nível do representado, não são opostos. Outro fato, do âmbito do enunciado, é "a sua dupla natureza de enunciado e enunciação. Estas projeções dão vida a duas realidades, tão linguística uma quanto outra: a das personagens e a da dupla narrador-leitor" (TODOROV, 2006, p. 61).

O discurso de Lima Barreto compreende algumas características recorrentes, como a do enunciador que participa da narrativa quando lhe desagrada algum fator, como no caso citado da "burguesia"; ele pontua sua desaprovação, torna-se um enunciador-narrador. O conto é narrado em terceira pessoa, e instaura-se a debreagem enunciva (um ele, no momento do então, no espaço do lá). Quando o enunciador cede a voz ao narrador, este é um personagem participante. No conto "Harakashy e as escolas de Java", o narrador ocupa o papel de amigo de Harakashy, relata a trajetória de sua desmotivação de vida.

O conto comporta a instalação da debreagem enunciativa actancial (um eu, no espaço do aqui, e no momento do agora), para dar voz a Harakashy, ou quando se emprega o pronome pessoal *nós*, com a história situada em um momento presente, explorando observações de rememoração do passado. O uso de diversas vozes, no discurso, causa certa "confusão" na leitura; o discurso indireto livre é direcionado para essa faceta, sendo

necessária a verificação do procedimento de debreagem (enunciva e enunciativa), já apresentado no capítulo primeiro deste trabalho.

Para distinguir *discurso* e *história*, discorreremos sobre o campo das "visões" ou "pontos de vista", frequentemente pontuados para indicar a noção de pessoa na narrativa, fato que problematizou o campo da pessoa nos estudos literários. Se a narrativa envolve elementos linguísticos, pronomes, verbos, pessoas, "a narrativa literária, que é uma palavra mediatizada e não imediata e que sofre, além disso, os constrangimentos da ficção, só conhece uma categoria "pessoal" que é a terceira pessoa, isto é, a impessoalidade" (TODOROV, 2006, p. 61), tal afirmação delimita um campo para a categoria de pessoa, o campo objetivo: o narrador escolhe usar a presença de um "ele" para narrar as ações, sejam elas baseadas em movimentos, gestos e palavras, ele se afasta da subjetividade preservada na figura do "eu".

Contudo, o texto narrativo está além de aplicar-se a objetividade e impessoalidade apenas, ele se constitui da multiplicidade de sentidos obtidos por diferentes "vozes". Assim, por diferentes categorias de pessoas, inclusive, a subjetiva e pessoal do "eu/tu", a narrativa pode preservar a inserção do "ele" em maior grau e do "eu" em menor grau, mas não excluir totalmente um ou outro, sempre haverá a objetividade e a subjetividade em maior ou menor grau.

A pessoa do discurso distingue-se do indivíduo presente no mundo. Temos dois tipos de "eu" manifestados, porém eles diferem no romance e no discurso. O sujeito que enuncia cumpre um papel, é uma personagem e, em discurso direto, admite um discurso objetivo, mas não devemos encará-lo como sujeito "verdadeiro" da enunciação; esse papel corresponde a uma projeção do autor. O outro tipo de "eu" é invisível, "na maior parte do tempo que se refere ao narrador, esse 'eu' é uma personalidade poética que apreendemos através do discurso" (TODOROV, 2006, p. 62).

A dialética possibilita apresentar a pessoalidade e a impessoalidade discursivas propostas por um "'eu' do narrador (implícito) e um 'ele' da personagem (que pode ser um eu explícito), entre o discurso e a história" (TODOROV, 2006, p. 62). Esses dois mecanismos do enunciado problematizam-se em torno do termo "visão", remetendo ao nível de transparência no uso daquelas opções em torno do "eles", que indicam a impessoalidade na história e, ao mesmo tempo, relacionam-se ao "eu" do discurso.

O autor discorre sobre a prevalência de um "eu", narrador, manifestado pela personagem na forma de "ele", um herói, observado em narrativas clássicas, sob a perspectiva

do “olhar” do narrador onisciente, em que, consequentemente, o discurso excederia a história, ou o “eu” do narrador pode ser apagado porque está à sombra do “ele” do herói, uma característica da narrativa objetiva. Há, ainda, um outro tipo de “eu” narrador e, “nesse caso, o narrador ignora tudo de sua personagem e vê simplesmente seus movimentos, seus gestos, ouve suas palavras; é pois, a história que suplanta o discurso” (TODOROV, 2006, p. 62).

Por fim, podemos ter um “eu” narrador em coincidência com o “ele” do herói; ambos são informados das ações ao mesmo tempo e do mesmo modo, essa narrativa é a mais utilizada nas produções literárias desde o século XVIII, em que “o narrador se apega a uma das personagens e observa tudo através de seus olhos; chega-se aí, precisamente nesse tipo de narrativa, à fusão do eu e do ele em um eu que conta, o que torna a presença do verdadeiro eu, o do narrador, ainda mais difícil de apreender” (TODOROV, 2006, p. 62).

As discussões deste tópico tiveram a finalidade de delimitar os elementos linguísticos constituintes das funções primárias da narrativa literária, manifestadas na produção literária partindo-se da ligação com a linguagem. A seguir, abordaremos questões relativas ao *conto*, gênero textual presente no *corpus* desta pesquisa.

## 2.2. O Gênero Conto

Neste tópico, tratamos de procedimentos relativos ao gênero literário *conto*, relacionando-os a partir dos estudos de Gotlib, presentes no texto *Teoria do Conto* (2006), em um primeiro momento, à contribuição da perspectiva teórica de Moisés (2006) para traçarmos um paralelo histórico. Lima Barreto utiliza-se da estrutura e de elementos linguísticos próprios e específicos do conto literário, adaptando temáticas às cenas para representar os estados, as ações, os desejos, os relacionamentos, a vida cotidiana de suas personagens, induzindo, às vezes, o leitor a certa confusão, fazendo-o supor tratar-se do gênero crônica. Acreditamos ser interessante nos atermos e ressaltamos a importância de elementos constituintes do gênero conto, para desvincular qualquer dúvida em relação aos textos selecionados para este trabalho.

A palavra “conto” percorreu um longo caminho até ser definida em sua significação atual. Foram várias as alterações de suas definições, como designação de número, de história, de narrativa, de fábula. No período medieval, destaca-se por especificar a enumeração e a descrição: “Na Idade Média, significou inicialmente ‘enumeração de objetos’, passando com

o tempo a ‘resenha’ ou 'descrição de: acontecimentos’, ‘relato’, ‘relato de coisas verdadeiras’, ‘enumeração de acontecimentos’, ‘narrativa’” (MOISÉS, 2006, p. 29).

A mudança de perspectiva ocorre após o início do movimento romântico, quando o termo toma outro sentido, ao definir a narrativa “popular, fantástica e inverossímil”. Passados alguns anos, o conto fornece a identidade das narrativas, o romance e a novela. Já no século XVI, a palavra “conto” assumiria um sentido próprio; nesse mesmo período, é apresentado ao público o “contista do Idioma na acepção moderna: Gonçalo Fernandes Trancoso, autor dos *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo* (1575), onde é sensível a influência de D. Juan Manuel, Boceaccio, Bandello e outros” (MOISÉS, 2006, p. 30).

Em meados do século XIX, o termo ganha uma nova acepção: de narrativa em geral, retoma-se no “conto” o conceito de verbo “contar” (narrar), para designar a função de contar algo, falar sobre um assunto, um relato ou uma narração, verídica ou falsa, de algo que aconteceu. Narração e relato competem à narrativa; elas manifestam um discurso em conformidade com etapas sucessivas de acontecimentos, ligadas às ações humanas. Gotlib (2006) separa em três pilares a estrutura da narrativa:

> De fato, toda narrativa apresenta: 1. Uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. De interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: “e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada”; 3. E tudo “na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 2006, p.12-13).

Considerando a forma de construção de cada uma das três propostas, a autora frisa que elas podem sugerir modos variados no momento de sua aplicação. O ato de contar uma estória propõe ir além do relato de algum acontecimento ou ação narrada. Relatar indica uma maneira de retomar o fato acontecido para que seja trazido “à tona” outra vez, por uma testemunha ou alguém próximo aos fatos. Em contrapartida, o conto não está ligado aos acontecimentos “reais”, mas é em si uma ficção, não há limites e nem a realidade concreta, apenas ficção, pois “o conto é invenção, a arte de inventar para representar algo em graus de proximidade e ou afastamento, são duas as possibilidades consideradas em relação ao fazer representativo do “real” (GOTLIB, 2006, p.13), por isso, ele não permite afirmar um determinado limite e também não se reduz a realidade concreta.

O conto literário foi historicamente constituído em duas partes; em primeiro lugar, veio aplicado à transmissão oral e, em seguida, trabalhado no registro escrito. O registro escrito tornou possível a verificação da presença de um narrador, pressuposto, e também

constituído no papel do contista, era o contador-criador-escritor de contos. Segundo a autora, a voz do contista, oral ou escrita, viabiliza o discurso, porque, no seu modo de contar, ele deixa transparecer sua entonação, um olhar, uma movimentação do corpo, e as palavras previamente selecionadas tornam-se as ferramentas para convencer e manter a atenção do público.

Torna-se pertinente lembrar que os recursos citados são empregados para intermediar a passagem do conto oral ao conto escrito; a voz que fala deve afirmar-se e, para isso, utilizar-se de recursos que resultem da estética, só assim pode ressaltar os valores inerentes ao conto. O sujeito que conta estórias nem sempre é um contista; apenas haverá um contista sempre que a voz do contador for transformada em voz de narrador. Para isso, pressupõe-se uma pessoa e o texto escrito, a ficção sendo expressão na voz do contador.

Adentrando no espaço do conto maravilhoso, trata-se do assunto brevemente por acreditar ser ele importante aos estudos literários. As características básicas do conto maravilhoso incluem as personagens, os lugares e os tempos, não determinados historicamente, iniciando-se sempre pelo período "Era uma vez...". O enredo deve apresentar a moral, pois "o conto obedece a uma 'moral ingênua', que se opõe ao trágico real. Não existe a 'ética da ação', mas a 'ética do acontecimento': as personagens não fazem o que devem fazer" (GOTLIB, 2006, p.18).

Gotlib destaca as bases da pesquisa de Vladimir Propp, a saber sobre as funções, as transformações e as origens fundamentais do gênero, pressupostos que comandavam os estudos do pesquisador. Para as funções, Propp estudou, nos contos de Grimm, a forma simples e os elementos do conto maravilhoso, divulgados na obra *A morfologia do conto* (1928). Propp procurou determinar "fatores variáveis e fatores constantes. As invariantes constituiriam as unidades elementares" (2001, p.113); descrevendo, minuciosamente, os contos, parte-se de quatro enunciados previamente selecionados para construir sua hipótese, procurando revelar a construção de maneira a compreender as partes que o constituem e a relação daquelas entre si e também sua relação com o conjunto do conto. O autor afirma:

> Esses enunciados contêm variáveis e constantes. Os personagens e seus atributos mudam, não as ações e as funções. É próprio dos contos populares atribuir ações idênticas a personagens diferentes. Os elementos constantes serão conservados como base, desde que se possa demonstrar que o número dessas funções é finito (PROPP, 2001, p.113).

A função desconsidera as personagens, uma vez que estes constituem o trabalho de dar suporte às funções: “Uma função será simplesmente denotada por um nome de ação: ‘interdição’, ‘fuga’ etc. Em segundo lugar, uma função deve ser definida levando-se em conta sua situação na narrativa: um casamento, por exemplo” (PROPP, 2001, p. 114). As ações recorrentes independem da prática e do modo exercido por uma personagem: a mesma ação pode ser praticada por personagens diferentes e de diversas maneiras.

Em seu exercício de análise do conto russo, Propp elencou 150 elementos constituintes do conto e 31 funções recorrentes, em sequência idêntica, sem qualquer alteração: em “O Chapeuzinho Vermelho” verificou-se, a ausência de um elemento, o familiar, a primeira função determinada, bem como a vítima, o herói, o antagonista, entre outras funções para esse conto. Além disso, Propp revelou sete personagens, elementos recorrentes em outros contos. Essa estrutura do conto, mesmo de caráter antigo, serviu de modelo para a formação da prosa literária.

Piglia (2004), por sua vez, ao descrever preceitos do conto clássico, adentra os seus meandros e discorre sobre as duas partes constituintes da narrativa, presentes em um único conto. A primeira define-se em apresentar “o jogo”, as etapas do processo narrativo vivenciado pelas personagens, e a segunda compete em apresentar um relato secreto, o segredo a ser revelado: “A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (2004, p. 88-89). O conflito ocorre ao criar assuntos, temas, relacionados ao dia a dia, datando a época em que os escreveu. Podemos ainda acrescentar outro ponto importante em relação à construção do relato no interior do conto; segundo o autor:

> Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias (PIGLIA, 2004, p. 89).

O conto é compreendido sob a forma de um relato que desencadeia, dentro de si, mesmo um relato secreto; por isso, constroem-se duas histórias. A forma como a história é contada traz à luz da interpretação um enigma a ser desvendado por uma narração “cifrada” e a importância da história em secreto torna-se a “chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 90).

As descobertas de Propp sobre particularidades do conto maravilhoso resultaram em mais pesquisas sobre a narrativa de modo geral, em diversas especulações de teóricos interessados no tema. A semiótica dos anos 60 examinou as propostas de Propp, e Greimas se ateve a examinar as personagens, a sintaxe e as relações possíveis entre sujeito e objeto, destinador e destinatário. Gotlib lembra que

> a distribuição dos papéis ou da atuação das personagens, a partir da relação sintática sujeito/objeto (usa funções do conto segundo Propp e as do teatro segundo Souriau) e, determina três tipos de "categorias atuacionais" ou três tipos de relações das personagens em função de uma ação: sujeito vs. objeto, destinador vs. destinatário, adjuvante vs. oponente (GOTLIB, 2006, p.28).

Moisés analisa as unidades, de espaço, de ação e de tempo; estas direcionam o ângulo do dinamismo ao espaço físico, à dramaticidade do conflito e ao acontecimento. Outra característica do gênero é ser unívoco, univalente, ou seja, apresenta apenas um só conflito, um só drama, uma só ação, uma vez que, no conto, não são "permitidos" períodos longos de divagações, digressões, ou ainda de excessos; sua estrutura sintetiza começo, meio e fim. A ação, o espaço, tempo e tom são componentes únicos do gênero. O espaço aborda o lugar físico; no lugar, são investidas as ações de maneira dinâmica.

O tempo é diminuído em fragmentos, dias, horas, manhã ou tarde. Não há como adentrar aos pormenores, o conto é direto e rápido, bem objetivo; por isso, há unidade entre a ação, o lugar e o tempo. O tom determina a intenção, vincula-se ao leitor para entretê-lo com "uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença, etc., seja o contrário e corresponde à unidade de efeito de impressão" (MOISÉS, 2006, p.44).

As personagens do conto desenvolvem o papel de "instrumentos da ação", não sendo recomendado haver apenas uma personagem no conto. As personagens são estáticas e a cena é figurada, como se fossemos ler uma tela estática, plástica, do auge da vida humana, narrada, geralmente, em terceira pessoa, direcionando sempre ao objetivo final, para o alvo, já que o intuito é ligar a imaginação a essa plasticidade; é à realidade concreta do conto servindo-se da verossimilhança com a vida.

Greimas (1973) ao unir algumas das definições indicadas na teoria de Propp, e conforme as funções foram sendo agrupadas, consegue reduzi-las para vinte funções. Mais tarde, quando define as funções de modo a opor uma a outra, consegue reduzi-las para duas, são elas a ruptura da ordem e a alienação; e o restabelecimento da ordem. Para encontrar as definições apontadas por Greimas (1973), em romances, é preciso atentar para a fase de

obstáculos, na narrativa, que impede o casal de ficar juntos, do mesmo modo, quando temos o final feliz desse casal, por exemplo. Outros autores também trabalharam em cima das regras gerais de Propp, determinada "a sequência elementar, num grupo de três funções: uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e uma que conclui o processo, com sucesso ou fracasso" (GOTLIB, 2006, p.28), ambos relacionados ao tempo da narrativa que estaria dividido em três, ordem, desordem e retorno à ordem. Vários teóricos iniciaram a análise de narrativas depois das definições lançada por Propp, em contos, novelas e romances.

O método seguinte de análise passou a observar não apenas os contos russos ou as narrativas, mas também pontuou o estudo da lógica, focalizada nos objetos visuais. Levanta-se a questão de ler o ambiente de uma cidade, uma praça, por exemplo, e definir os elementos que a constituem, as relações, a cultura por traz das marcas com a história do lugar: "O repertório das ações constantes detectadas nos contos maravilhosos por V. Propp desencadeou, pois, esse avanço, [...] um estudo cada vez mais amplo da "lógica das formas culturais", de modo a desenvolver uma "semiótica do mundo" (GOTLIB, 2006, p.29).

O modelo de análise narrativa altera-se com o tempo, e a estrutura do conto maravilhoso contrapõe-se à do conto moderno. A mudança na narrativa parte do tempo, uma transformação técnica de estrutura. Na verdade, o conto continua com o formato antigo, a técnica de escrita muda, atualiza-se; o autor passa a narrar, em tempos modernos, para os leitores dos tempos modernos, ficando a seu critério a inclusão da ação e do conflito, do desenvolvimento que leva ao desfecho e à crise até o ato final. Sem tal orientação prévia, "a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada" (GOTLIB, 2006, p.29). A relação entre antigo e moderno surge de influências clássicas e do processo da Revolução Industrial.

A expectativa de narrativa engessada altera-se; se, antes, o ato de narrar se alongava ao mundo, depois, passa a estar fragmentado para poder representá-lo; não há mais uma verdade absoluta, mas a separação entre diferentes formas de ver e de compreendê-lo; questiona-se o conceito e "passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo" (GOTLIB, 2006, p.29), quem acolhe essa nova perspectiva é o enredo. Como pontua a estudiosa do gênero:

> Neste sentido, evolui-se do enredo que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um outro, diluído nos feelings, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas [...]. Pelo próprio caráter deste enredo, sem ação

> principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros (GOTLIB, 2006, p.30).

Mesmo assim, na trama, há o mistério a ser desvendado; em vista disso, cresce a importância do jogo narrativo para envolver o leitor e deixá-lo surpreso com o desfecho. O foco narrativo, ou ponto de vista do autor, foi amplamente estudado por Cleanth Brooks e Robert Penn Warren (1943); ambos queriam responder às questões em torno da testemunha, de quem conta a história, de sua perspectiva. Eles definiram quatro focos narrativos: "1º) a personagem principal narra sua história, 2º) Uma personagem secundária narra a história da personagem central, 3º) O narrador, analítico ou onisciente, conta a história, 4º) O narrador conta a história" (Warren; Brooks,1943 *apud* MOISÉS, 2006, p. 66). Os itens 1 e 4 são parte da análise interna e se referem aos acontecimentos; os itens 2 e 3 pertencem à observação externa. Os contos podem se dividir entre os pertencentes a ações, ou preferir discorrer sobre a história de personagens, pontuar a atmosfera ou o cenário, narrar história de ideias, ou, ainda, trazer histórias que focalizem os efeitos emocionais.

As ações tornam-se componentes de importância variável; a mudança provocada, a maneira de tratar os valores, os sentidos, a correspondência da surpresa ao final da leitura, indicam um olhar moderno e uma nova forma de criar o conto. Por mais que os argumentos tomem formas variadas, de acordo com as escolhas do autor, o seu núcleo narrativo será sempre o mesmo, cuja variação dos incidentes traz à mente um efeito intencional, o de produzir emoções ou reflexões, quando partem da ação das personagens: o vilão, o autor ou o herói, ao desconstruir a cena. Nessa perspectiva,

> a mudança da natureza do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao suspense emocional ou intelectual, ao suspense mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói (GOTLIB, 2006, p.31).

O papel da linguagem parte da ação para a acepção de novas intenções, permitindo o diálogo, e, em consequência, as intrigas e as mais diversas manifestações de intenção podem ocorrer; a linguagem gera a expressão de sentimentos e ideias. As formas de diálogo encontradas indicam tipos de discurso, como o discurso direto, o discurso indireto, o discurso indireto livre, e também o monólogo interior, o que leva à seguinte comparação de Moisés:

> Tomando o vocábulo “trama” no sentido de urdidura ficcional, sinônimo aproximado de “enredo” ou “intriga”, nota-se que a trama do conto caracteriza-se por sua linearidade. O símile com a fotografia de novo se impõe: o contista parece apostado em lograr um flagrante da realidade, transfundir em palavras a intriga condensada, aparentemente estática, da fotografia (MOISÉS, 2006, p. 65).

A respeito do conto a autora Bellin (2011) pontua que Poe propôs a unidade de efeito; ela se dá na relação da extensão do conto e na reação que provoca no leitor. A combinação da extensão e da reação é de extrema importância para o texto literário, sobretudo, por causar a “excitação” no leitor. O êxtase da leitura ocorre por uma rápida e breve contemplação de seu conteúdo, e sem que o meio exterior e as pausas desviem a atenção do leitor, mas as distrações podem atrapalhar, pois interesses do mundo influenciam aquelas pausas e modificam a percepção de leitura vislumbrada nas impressões do livro.

A elaboração de conto é criação do autor consciente sobre o domínio em elaborar a prova, usufruir dos elementos narrativos, dispor de etapas que despertem a intenção no outro, “a conquista do efeito único, ou impressão total” (GOTLIB, 2006, p.34). O conto se constrói a partir da economia narrativa e a superficialidade deve ser desconsiderada; o texto deve estar em consonância com a expectativa pretendida no leitor, já o efeito relaciona-se à temática a ser abordada, a de terror, encantar, dramatizar, por exemplo.

Ademais, os pontos supracitados anteriormente são discutidos também na obra de Cortázar (2006), ao pontuar a construção do conto sob a perspectiva do contista e da apropriação que deve ter dos procedimentos e do contexto histórico social; também se refere a uma sintetização com profundidade, o autor trabalha uma analogia com a produção fotográfica. Para ele, conto e fotografia têm uma predisposição em comum, ambos devem determinar limites permitidos por recortes; nessa sintetização do conteúdo e do espaço físico, a noção de “clímax” é uma explosão da dinâmica da forma elaborada anteriormente. No mais, o contista e o fotógrafo precisam construir a significação, precisam exprimir com exatidão acontecimentos significativos. Nos termos de Cortázar,

> uma síntese que dê o "clímax" da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente (*ao romance*), isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (2006, p. 151-152).

A construção da ideia de projeção de inteligência e sensibilidade na produção literária contista comtempla a ideologia da paixão depreendida no leitor pelo ato de leitura, propondo ganhá-lo por um processo de "nocaute", em que o conto se destaca por apresentar um conteúdo incisivo, dinâmico desde suas primeiras linhas. O contista, em seu processo de criação, vale-se da profundidade de manobrar verticalmente o tempo e o espaço do seu produto, condensando-o, sem que perca a ebulição pretendida no leitor. A qualidade de significar margeia a temática escolhida, no acontecimento real ou fictício; além disso, está relacionada à intensidade e à tensão que competem a estrutura narrativa desse tipo de texto, pois o conto tem

> um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (CORTÁZAR, 2006, p. 157).

Muitos são os trabalhos sobre a totalidade composicional do conto e, no âmbito das tendências contemporâneas, a estrutura do gênero foi reformulada e sintetizada, passando a vigorar no espaço literário como outro gênero, o gênero miniconto. Entre teóricos e teorias, postulam-se três leis principais regentes ao novo conto: a primeira é a intensidade, a segunda o adiamento e, por fim, há o efeito que a narrativa deve causar no leitor. Desses pontos resultam a estrutura do miniconto, além do conteúdo ser conciso e direto. O gênero não foi reconhecido quando se iniciaram suas primeiras produções e a data de aceitação do miniconto no campo literário revela-se por meados da década de 60.

Para explicar as facetas dos trabalhos com minicontos, respaldamo-nos no artigo publicado por Marcelo Spalding (2012), o qual aborda a questão da origem do miniconto no Brasil, esclarecendo a respeito e exemplificando com estudos sobre o tema, bem como mencionando que um dos primeiros teóricos a escrever naquela estrutura concisa e observar a nova fórmula do gênero conto foi Lagmanovich:

> Lagmanovich, professor argentino da Universidade de Tucumán e autor de um dos primeiros livros teóricos sobre o tema, em antologia sobre o miniconto hispânico, La outra mirada, de 2005, lembra que poucos assim o chamavam quando apareceram as primeiras ficções que extrapolavam os limites do gênero conto, como as de José Arreola ou Jorge Luis Borges. Daqueles anos iniciais pode-se dizer que se conhecia o objeto, mas não se tinha uma conceituação e sistematização, além do que havia frequente confusão entre este tipo de texto e os poemas em prosa ou aforismos. O estudioso deixa claro que quando se refere a microrrelato está se referindo a

> um gênero literário produzido nos séculos XX e XXI (*apud* SPALDING, 2012, p. 66).

Spalding acrescenta já existir a presença de narrativas mínimas em contextos bíblicos, por exemplo. As narrativas breves destacam-se por serem gêneros literários próprios, divulgadas em obras produzidas pelos poetas Rubén Darío e Charles Baudelaire (SPALDING, 2012, p. 66), que foram influenciadores e apreciadores de narrativas breves, prezando por condensar várias de suas narrativas.

Na literatura brasileira, o gênero miniconto teve destaque na literatura contemporânea dos anos setenta, com base em obras de Dalton Trevisan, autor de quatro minicontos publicados no livro *O conto brasileiro contemporâneo,* organizado por Alfredo Bosi (1974). A partir dessa publicação, houve o conhecimento do gênero no país; entretanto, críticos e literatos, em geral, não atentaram para a diferenciação entre mini-relatos e conto; o primeiro preserva a velocidade e a concisão, pois são valores referenciados em obras poéticas datadas do século XX, publicações de autores modernos e modernistas.

Na literatura brasileira, não há "mini-relatos", já que se valoriza a produção de "mini-ficções", originárias das crônicas, produtos de obras de Lima Barreto e Machado de Assis, por exemplo. Spalding aponta que o conto "Um Apólogo", de Machado de Assis (1994), foi considerado o percursor do gênero mini-ficção devido às 650 palavras da fábula e de sua concisão. Spalding apresenta o pensamento futurista; o Futurismo, buscou frisar a qualidade na velocidade prezada pelo novo movimento literário conceituado em parâmetros modernista: "Para os futuristas, a arte precisa acompanhar o novo século que traz consigo novos sistemas de comunicação, informação e transporte, [...] a multiplicidade, a simultaneidade, a velocidade e a síntese, repudiando o velho e o conhecido" (SPALDING, 2012 p. 67).

As influências demonstradas justificam que a concisão e a velocidade correspondem, na narrativa literária moderna brasileira, à transição do conto ao miniconto valorizado por aqueles autores. Spalding aborda às influências de mudanças sociais influenciadoras de antigos e de novos gêneros na contemporaneidade, destacando-se a urbanização, os conflitos psicológicos e sociais, a influência jornalística e as rápidas reportagens, tão precisas e curtas. Contudo, é interessante pontuar que essas "observações são muito caras para um estudo sobre o miniconto, que, como veremos, começa a aparecer nos livros de Trevisan exatamente nos anos sessenta e causam grande confusão quanto ao gênero". (SPALDING, 2012, p. 69).

Para finalizarmos, voltamos à publicação de "Ah, é?", em 1994, por Dalton Trevisan (SPALDING, 2012, p. 70), que reinventa uma estética minimalista e limitantemente concisa;

a narrativa torna-se conhecida como percursora do miniconto no Brasil. As “minificções” se ampliam em 2004, a primeira direcionada especificamente ao gênero miniconto. Outros autores adentraram no espaço miniconto; contudo, preferimos adentrar nesse campo de produção na literatura brasileira de modo breve para expor ao leitor esse desmembramento do gênero conto.

Os conceitos destacados neste tópico pretenderam explorar a história, a produção e os pontos de vista teóricos sobre o gênero, abordando os traços presentes no processo de concepção do conto, e trazer um pouco mais da relação entre história e teoria aos textos que analisaremos no próximo capítulo.

### 2.3. Lima Barreto por seus Contos

Lima Barreto vivenciou poucos papéis em sua vida, como o de jornalista, tendo iniciado como tipógrafo, mas o mais importante deles e que proporcionou o deslumbre de sua criatividade foi o de escritor literário. Como suas produções apresentavam um misto de vida “real” e ficcional, o papel de escritor trouxe à luz um olhar aguçado a revelar, no movimento traçado pela escrita, a rotina de pessoas, ocupantes do espaço brasileiro que compartilhavam papéis na sociedade. Sua carreira de jornalista foi exemplificada, de modo ficcional, no conto “A sombra do Romariz”, com base no personagem Brandão, sujeito que vivia para o trabalho, morrendo no jornal e esquecido pelos familiares.

Parte dos contos barretianos alude à memória, reunindo elementos autobiográficos advindos da rotina do autor; as relações de amizade, as histórias de familiares e tantos outros sujeitos que conheceu em vida. Diretamente ligado às obras, os temas giram em torno de personagens em diferentes cargos e com diferentes situações financeiras; há temáticas de corrupção, de preconceito, de agrupamento de indivíduos em prol de uma mesma causa, que trouxeram, nas linhas grafadas, a tristeza e o desabafo, em tom denunciativo, das agruras do sujeito no seio social. Dedicou-se, de “corpo e alma”, a submeter um discurso crítico em juízo dos efeitos de uma República corrupta.

A parte humana e sensível de Barreto foi revelada no conto “Clara dos Anjos”, cujo contexto apresenta a dura vida de um empregado no departamento público (pai de Clara), criador e produtor de folhetins, com a triste realidade da estrutura familiar; na doença do pai, em produção ficcional, compara-se a realidade com a criação fantasiosa do autor. O conto “Clara dos Anjos”, de 1920, deu origem a um romance homônimo, escrito em 1922, mas publicado somente em 1948. As duas narrativas retomam a problemática do preconceito racial

existente na sociedade brasileira, especificamente, no espaço do Rio de Janeiro. A construção temática verificou uma figurativização da mulher de cor mulata condizente com o pensamento da época, ainda que, hoje, por meio de um exercício crítico, este se nos revele como condenável, porque eivado de intolerância em relação a raças e etnias outras. Em "Numa e a Ninfa", por sua vez, o escritor analisa a prática de "políticos que teriam aberto mão de qualquer idealismo, sendo movidos apenas por interesses práticos, materiais e imediatos" (SCHWARCZ, 2010, p. 44). Textos como esses descrevem a constância da presença da vida "real", de modo a dar destaque ao registro imediato, na obra de Lima Barreto. A esse respeito, afirma um de seus grandes biógrafos:

> O melhor da sua obra está no ímpeto criador, na força da descrição dos pequenos quadros que nos transmitem, a um só tempo, o visível e o apenas pressentido na realidade da vida, no seu prosaísmo e na sua poesia. É a nota da espontaneidade, o flagrante, permitindo, assim, maior perfeição na engenharia dos contos que dos romances (BARBOSA, 2017, p. 219).

O auge da carreira de Lima Barreto se deu por volta dos 30 anos de idade, com a publicação de "A nova Califórnia" em novembro de 1910. Pouco depois, em "O homem que sabia javanês", de abril de 1911, ele problematiza a segregação social, a visão de uma sociedade separada entre as etnias e a miscigenação dos povos devido à colonização da cidade de Java; mais adiante, discorre sobre a soberania médica, política e acadêmica, promotora da influência preconceituosa na sociedade.

Sua obra mais conhecida, levando-o a receber os aplausos do público, é *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, escrito em apenas dois meses, período que demandara todas as forças de Lima, fase em que vivera em transe, totalmente voltado para terminá-lo. Mas: "A verdade é que Lima Barreto só passou a figurar em histórias de literatura e compêndios escolares na década de 1930" (BARBOSA, 2017, p. 25). Ademais, apenas em 1956 a editora Brasiliense adquiriu os direitos autorais sobre as produções do autor, fator determinante para a disseminação da publicação, mais tarde, dos trabalhos barretianos, aproximando, assim, dos leitores a apreciação de algumas das obras do escritor.

A vasta "biblioteca" foi reunida por Assis Barbosa em colaboração com Houaiss e Proença, de cujo trabalho resultaram dezessete volumes; Barbosa também publicou a biografia de Lima Barreto. Posteriormente a esse trabalho, contos, crônicas, sátiras e livros barretianos foram recuperados e divulgados ao público, de modo mais profissional, que vivia a instigar a crítica em estudos futuros. Lima Barreto não viveu para ver o grande destaque que

suas produções receberam, não usufruiu do sucesso; em vida, tivera de pagar pela publicação dos próprios livros: "o autor custeou a publicação de seus próprios livros, que seriam editados em versões baratas e com muitos erros" (SCHWARCZ, 2010, p. 43).

Em sua jornada, Barreto enriqueceu a literatura sem medo de manifestar indignação frente às ações problemáticas vigentes no sistema burocrático e político brasileiro, ao criar os contos argelinos e tratar a soberania dos reinados e da administração pública; além disso, e não somente, preservou "constantes paralelos com o momento em que viveu e com sua biografia. [...] A experiência pessoal do artista não se separa da sua produção literária" (SCHWARCZ, 2010, p. 15-16). O ponto de partida foi o Rio de Janeiro, a localização espacial de subúrbio e becos; em contrapondo a bairros nobres, edificados e arborizados, descreveu sujeitos de moralidade duvidosa.

De nossa parte, acreditamos que a representação ficcional do autor objetivou revelar "realidade" moral estabelecida por apenas um grupo social, fossem ocupantes de cargos institucionais, do seio político, acadêmico ou da alta sociedade para, assim, fazer a conscientização aos "desinformados" sobre o alto grau de corrupção, ao qual se opunha veementemente. A diversidade temática presente nos contos, estrategicamente formulados por Barreto, abarca desde a temática da violência, do preconceito racial, do policiamento, ao processo negativo de tentar fundar a República. Sobre a diversidade de suas narrativas breves, uma estudiosa de suas obras em anos recentes anota:

> Por sinal, os contos condensam um pouco de tudo. Por vezes, neles encontramos versões resumidas do que seriam futuros livros; ou pequenas drágeas de temas insistentemente retomados no conjunto da obra: a violência dos métodos eugênicos, o estado de policiamento, a falsidade de uma elite adepta de modas estrangeiras, o artificialismo de nossa literatura, a fragilidade dos políticos e das instituições; os grandes processos de isolamento vivenciados pela população pobre e nomeadamente negra, e, ainda mais, essa "República que não foi" (SCHWARCZ, 2010, p. 44).

As leituras dos contos trazem no leitor o desejo de punir o sujeito que corrompe as regras estabelecidas para aplicabilidade da democracia republicana, "torce-se" para um julgamento do sujeito incapaz de compreender as parcelas da sociedade menos favorecidas. Parte de sua crítica expõe o lado preconceituoso, a corrupção, a falta e a incapacidade de reação ao sistema sobreposto "monarquicamente". O discurso de "Harakashy", personagem de um dos contos citados, é um exemplo; depois de diversas tentativas de obter o diploma e garantir o valor de pertencer à sociedade, é na fala do enunciador /narrador que o leitor recebe a informação da irremediável desistência, ao saber não possuir critérios próprios dos grupos

corruptos, como a influência e a família rica, recuperando-se, enfim, os percalços e o ato falho da tentativa de construir e "ter o seu lugar ao sol" (BARRETO, 2010, p.159).

Lima Barreto vivenciou situação semelhante em vida, pois, excluído dos movimentos literários da época, ainda era criticado por apresentar uma escrita informal, elaborada a partir da descrição fiel da "oralidade aproximada ao espetáculo por ele observado nas ruas que percorria diariamente" (SCHWARCZ, 2010, p. 15-16). Trabalhou arduamente para demonstrar seu ponto de vista perante a sociedade, da qual se ressentia pelo descaso e boicote sofrido devido a suas origens, à cor da pele. Sobre o preconceito motivado por formas de racismo, determina-se e define-se, na atualidade, pelo uso dos termos racialização ou "racialismo", sendo estes têm por base a implantação de uma "crença na existência de "raças" biológicas e de "racismo" as formas de "racismo" que afirmam a superioridade uma "raça" sobre outra e servem para justificar a dominação racial" (MONSMA, 2013, p. 01). Esse conceito foi propagado no mundo por culturas colonialistas e imperialistas a partir do século XV.

O escravo foi o produto adquirido para a funcionalidade da lei capitalista fundamentada nos três poderes que o definem: "o predador, o autoritário e o polarizador". A função do escravo era de explorar, na vasta extensão territorial os recursos oferecidos pelo Planeta, sendo aplicado até os dias de hoje. O trabalho do negro surge para mostrar a violência e a depreciação daquela raça: "As lógicas de distribuição da violência à escala planetária não poupam nenhuma região do mundo, não mais que a vasta operação em curso de depreciação das forças produtivas" (MBEMBE, 2014, p. 299).

Em sua obra *Crítica da Razão Negra*, o filósofo Achille Mbembe (2014) discute e explica o conceito de racialização. A escolha do termo racialização, segundo o autor, nasceu da invocação do termo raça e, para abordar a racialização, é preciso discorrer sobre o seu significado. Raça é termo que abrange a ideia de perda e muito mais: incluindo a privação dos laços de sangue e territoriais, invade o espaço das instituições, dos rituais e dos símbolos para compor o "corpo vivo" de uma comunidade presa em um mundo de cultura colonialista e imperialista. Mbembe, em seu trabalho, pontua o desejo da separação e preservação:

> Podemos, portanto, dizer que a invocação da raça nasce de um sentimento de perda; da ideia segundo a qual a comunidade foi cindida, que está ameaçada de extermínio, e que é imperioso voltar a fundá-la, restituindo-lhe uma linha de continuidade para além do tempo, do espaço e da deslocação (2014, p. 69).

A primeira definição do termo *raça* originou-se da submissão, de um movimento de segregação racial defendido por grupos sociais específicos, defensores do preconceito. Mbembe descreve que o preconceito contra a raça negra teve por base o capitalismo, fundador da privação do direito de liberdade e propulsor do trabalho escravocrata:

> O nascimento da questão da raça - e portanto do Negro - está ligado à história do capitalismo. O motor primeiro do capitalismo é o duplo instinto, por um lado, da violação ilimitada de todas as formas de interdito e, por outro, da abolição de qualquer distinção entre os meios e os fins (2014, p. 299).

Foi a partir do "novo" conceito de raça que se atribuiu a identificação de grupos específicos, por individualizá-los, dividi-los e organizá-los segundo os traços estabelecidos como sendo diferentes, como ocorreu no regime de segregação, quando o termo racialização se fundamentou. O autor refere-se a uma ideologia e técnica governamental que objetiva delimitar por triagem esses grupos populacionais para neutralizá-los:

> Nesse contexto, os processos de racialização têm como objectivo marcar estes grupos de populações, fixar o mais possível os limites nos quais podem circular, determinar exactamente os espaços que podem ocupar, [...] conduzir a circulação num sentido que afaste quaisquer ameaças e garanta a segurança geral (MBEMBE,2014, p. 71).

Também essa temática se faz presente na obra de Lima Barreto. Em torno da abordagem de questões políticas, demarcadas em seus contos, a democracia brasileira foi palco de inúmeras denúncias. O difícil caminho do escritor revelado em seus contos retorna na crítica à insatisfação de ler a literatura contemplativa e estilizada, conforme aponta Schwarcz:

> Toda essa trajetória, bastante tortuosa, pode ser acompanhada, comparada e expandida a partir da leitura dos contos de Lima Barreto. Adepto da escrita coloquial, criticava o que definia como "literatura de brindes de sobremesa", assim como não continha sua ironia contra o "coelhonetismo" — numa referência a Coelho Neto e ao que considerava modelos meramente "contemplativos e estilizantes" (SCHWARCZ, 2010, p. 44).

Reconhecido como primeiro autor a importar e promover o "romance social do Brasil", tornou-se uma figura aliada e atualizada à crítica inferiorizada, com produções que exerceram a função de abordar o preconceito silencioso, visando a discutir a situação da população mestiça: "Lima Barreto representa em si um caso singular a testemunhar a

ambivalência experimentada aqui pelas populações negras" (SCHWARCZ, 2010, p. 44). O autor compreendia bem o significado da ascensão social e da inclusão de indivíduos desmerecidos pelo sistema social e buscava denunciar tais ações na sociedade, sendo contrário à busca de particularidades em benefício próprio.

Em tom de denúncia, os contos abordam os preconceitos, "as falcatruas, os bovarismos, a imoralidade, a falta de ética, a opressão, a miséria; e todos esses substantivos, no interior da obra, parecem eximir o escritor" (SCHWARCZ, 2010, p. 45). Para Barreto, contudo, dadas as implicações abrangentes do papel de escritor, era necessário trazer para os textos literários o sentido crítico de um *fazer* "militante", estabelecendo relações entre o diálogo de seus personagens e os princípios da ética, da política e da estética. De fato, o autor produzia, em seus textos, uma manifestação de indignação diante da abrangente repressão e excesso de desmandos dos poderosos de seu tempo.

No artigo publicado como conto, "Amplius!", constrói-se o discurso para pontuar a ideia de honestidade no papel do jornalista e a defesa da causa de promover a informação e denunciar casos de desvirtuação do sistema público. Sua obra estaria adequada aos novos tempos; assim deixando de lado o formalismo, preferia a linguagem crítica e clara, em sua obra que destacava

> atributos como: sinceridade, honestidade, inspiração própria, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir emoções, falar do sofrimento humano e da humanidade; enfim, produzir uma escrita afinada com "os novos tempos", uma literatura em comunhão com os homens e por isso militante (SCHWARCZ, 2010, p. 46)

Falar de Lima Barreto é falar da linguagem elaborada face aos excessos de denúncias e de indignação passíveis em todas as obras, seja em maior ou menor grau. A estrutura dos trabalhos compreende a homogeneidade, mas há de se ressaltar que há uma variedade de informações sem repetição, mesmo quando há alto índice de construções metafóricas, construção inspirada no bom-humor, quando o assunto é o Brasil da República Velha e o estado do Rio de Janeiro, influências que inspiraram a "pena" do escritor, sempre "observados por quem sabia percorrer as ruas e perscrutar as ruas e seus passantes" (SCHWARCZ, 2010, p. 47).

O assunto Lima Barreto não se esgota, contudo. Não podemos deixar de lembrar que a profissão de contista concebeu uma forma de repassar os valores de modo a apropriar-se de personagens específicos, mas ficcionais; assim, abordamos seus contos para destacar os

“valores humanitários”, pois o autor compreendia que todos são “únicos em seus corpos, cores, atitudes” (SCHWARCZ, 2010, p. 48).

Nas análises do próximo capítulo, ao verificar as relações entre construções figurativas e unidades temáticas em seus contos, esperamos encontrar alguns reflexos dessa complicada articulação entre vida e obra do autor.

# CAPÍTULO III

## 3.1. Uma abordagem Semiótica do conto “Um e outro”

O conto “Um e outro” apresenta três sujeitos, semanticamente construídos, que se relacionam direta e indiretamente; trata-se, no nível das manifestações discursivas, de atores, cujas relações compõem a significação da narrativa: o “Freitas”, a “Lola”, o “*chauffeur”* e o “automóvel”. No conto, temos a protagonista Lola, caracterizada como uma mulher “adúltera”. Entretanto, o seu relacionamento “quase” conjugal com Freitas tem longa duração; ele é um burguês e representante comercial, que se destaca por sustentar financeiramente a parceira. Lola vê, na figura de Freitas, um homem que a desagradava: “*O Freitas a enfarava um pouco, é verdade”* (BARRETO, 2010, p. 80).

A relação de traição da protagonista com outro homem, um caso “extraconjugal”, ocorre com o “*chauffeur”*; o romance começara seis meses antes, movido por efeitos passionais sobre ela, incitados pelos passeios no “automóvel” dirigido pelo Freitas. Para satisfazer o desejo de sua luxúria, ela busca no “*chauffeur”*, homem sem beleza e sem qualquer condição financeira de manter o luxo, o estado a que estava acostumada, uma relação na qual o “automóvel e o *chauffeur*” pudessem preencher-lhe a dúvida racional e instintiva motivada pela *falta*: “*Por que não procurava outro mais decente? A sua razão desejava bem isso; mas o seu instinto a tinha levado para ali*” (BARRETO, 2010, p. 80).

Na análise deste conto, apresentamos um sujeito insatisfeito, tomado e recoberto por uma paixão tensa. Temos no *rancor* o ponto de partida para os novos desdobramentos. Em detrimento da vivência negativa e recursiva que afeta o sujeito Lola, o discurso apresenta, a partir da memória do sujeito, a sua relação com experiências passadas e negativas de assédio e preconceito, desde a juventude até a concepção das escolhas na fase adulta. Elencam-se, assim, elementos que remetem ao sentimento de “dor moral”, implicitamente descritos no discurso imbuído de um sistema de valores coletivos contrários ao do sujeito Lola; por consequência, o sujeito é relegado a um lugar marginalizado de “amante” e “adúltera”. Resultantes desses fatos, o sentimento de recusa de Lola em vista da sociedade e o exercício do relacionamento com Freitas determinam o deslocamento do sujeito em função da busca por um preenchimento interno próprio.

Busca no outro, no “chauffeur” e no “automóvel”, o estado reparador da *falta* que ainda possuía. Organizam-se, no enunciado, novas sensações em torno do querer-ter; o

“belo”, o “veloz”, o “sobre-humano”, o “negro”, o “arrogante”, o “insolente”, o “deus”, o “respeito” “a superioridade”. Tais predicados aproximam o sujeito de seu desejo interno de conjungir com um estado pleno, pois trazem-lhe também a sensação de superioridade recriada imageticamente na lembrança de vingança, uma represália à sociedade que a desdenha: “Em tal instante, ela se sentia vingada do desdém com que a cobriam, e orgulhosa de sua vida” (BARRETO, 2010, p.83).

Diante desses fatores, instala-se o sentimento da *falta*, o qual conduz o sujeito à reparação daquele estado de alma promovido pelo rancor; a *falta* simula uma precondição, ou seja, torna-se “saída” rumo à liberdade. Sob o efeito da busca, o sujeito, em sua reatividade instintiva, direciona amplamente seu esforço para o objeto, a valorização de um sujeito-objeto libertador e único. A paixão de Lola potencializa os “estados de alma” e revela os valores contrários a Freitas e à sociedade; também lhe é doada competência que visa à performance para conjungir com o objeto almejado, o “chauffeur e o automóvel”, nos quais deposita sua última esperança, observados nessa primeira leitura no discurso.

Todos os atores recebem investimentos semânticos e carga figurativa que se manifesta no nível do conteúdo, aproximando-os de uma simulação do universo “real”, construído no nível da linguagem. A narrativa reside na temporalidade marcada pelo pretérito, perfeito e imperfeito, e pelo presente. No passado anterior, decorrem as ações do ator Lola; todavia, há cenas com atos discursivos, em um momento presente, com o diálogo entre os sujeitos, os interlocutores, trazendo a narrativa para esse instante dos atores.

A narrativa é conduzida narrada por um narrador-destinador, ato promovido por simulacro discursivo do enunciador. O enunciador está projetado no discurso, de maneira subjetiva, podendo ser “visto” a partir de marcas explícitas que deixam no discurso um ponto de vista, por exemplo, marcado pela ironia. O enunciador delega o ato de narrar ao narrador-destinador, e este tem “o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar” (BARROS, 1995, p. 57), cujo efeito permite a confusão na identificação das vozes entre narrador e personagem, já que a personagem Lola traça conceitos com um posicionamento perceptivo. Grande parte do discurso desenvolve-se em discurso livre e a outra parte, menor, serve para especificar o discurso direto.

A primeira fase do conto é marcada pela *falta*, denotando o caráter emocional do ator principal, Lola: “as exigências de sua imaginação, mais do que as de sua carne, eram para a poliandria” e “enganando o homem que lhe dava tudo [...] Por que não procurava outro mais decente? A sua *razão* desejava bem isso; mas o seu *instinto* a tinha levado para ali”

(BARRETO, 2010, p. 80). Motivado por um diálogo interno, o discurso do sujeito acusa a disjunção entre ele e o objeto almejado. Há a dualidade entre razão e instinto, e também uma concessão, com o instinto sobressaindo frente à razão, o que estabelece novos desdobramentos. O fator sentimental, o qual gera a paixão conduzida pela frustração em manter-se e sentir-se presa ao relacionamento, a um só homem, contraria a personalidade atribuída a Lola. Do olhar desinteressado do amante, recebe valores negativos que causam a infelicidade no relacionamento, mas, como depende financeiramente dele, o estado de dependência recíproca incumbe valores, interesses de ambas as partes e obriga-os a manter o contrato.

O narrador-destinador desqualifica Freitas, sendo este reconhecido na narrativa na função de um "anti-actante", um antagonista. Quando o narrador-destinador desmerece o caráter do antagonista, aplica-lhe valores remissivos, pois os investimentos na figura de Freitas tem caráter negativo, e geram efeito passional em Lola, tomada por um sentimento de indiferença aos predicados de Freitas, aos "hábitos *quase* conjugais", ao "modo de tratá-la *como sua mulher*", "*os rodeios* de que se servia para *aludir* à vida das outras raparigas", "*as precauções* que tomava para *enganá-la*", "*a sua linguagem* sempre *escoimada de termos de calão ou duvidoso"*, "*aquele* ar burguês da vida que levava, *aquela* regularidade, *aquele* equilíbrio" (BARRETO, 2010, p. 80), em uma sequência repetitiva de atribuições que fomentam as bases de um relacionamento incerto, mas de interesse financeiro, explorados gradativamente sob o recurso da hipérbole.

As construções sintáxicas contribuem para confirmarem, no discurso, os interesses recíprocos entre Freitas e Lola; para ele, ela trazia o prestígio almejado, envolvido por uma relação de manipulação, na qual o contrato entre ambos se dá por interesse, de *status* e sexual, pois a presença de Lola o qualifica "aos olhos" de outras mulheres, situação que termina impedindo-o de romper a relação: "não queria romper com ela, porque a sua ligação causava nas rodas de confeitarias, de pensões chics e jogo muito sucesso. [...] punha a sua pessoa em foco e garantia-lhe um certo prestígio sobre as outras mulheres" (BARRETO, 2010, p. 86); já para ela, a presença de Freitas a oprimia e negava sua essência, seu instinto.

Mesmo se beneficiando dos recursos do amante, registra um movimento de reflexão sobre a traição, o romance com alguém mais, que "não a absolvia perante ela mesma de estar enganando o homem que lhe dava tudo, que educava sua filha, que a mantinha como senhora" (BARRETO, 2010, p. 80). Os benefícios financeiros dos quais depende a fazem sentir-se em uma situação negativa, de aprisionamento: "Há quanto tempo ela resistia aos estragos do tempo e ao desejo dos homens?" (2010, p. 81); o actante-sujeito coloca o contrato entre eles

em dúvida. Esses valores colocados em jogo formam o elo juntivo de Lola e Freitas; na primeira parte do conto, o estado conjunto passa ao "disjunto", deixa-se subentendido, assim, que o discurso de ambos é baseado em mentiras.

A intencionalidade do enunciador, no nível da manifestação discursiva, é influenciar o leitor com argumentos negativos em relação à figura de Freitas, mesmo o discurso acusando ser ele fiel ao sustentar os hábitos financeiros de Lola, "o homem que lhe dava tudo, que educava sua filha, que a mantinha como senhora", e aliviar a força que o lexema poliandria atrai, uma vez que significa "casamento de uma mulher com mais de um homem ao mesmo tempo" (AULETE, 2018).

A estratégia manipuladora serve para fomentar "uma desculpa" para a traição de Lola, uma reciprocidade às intempéries motivadas por Freitas, e transforma a relação de Lola e Freitas em um estado disjunto. A manipulação do sujeito no interior do enunciado-discurso parte de descrições que viabilizam a percepção e um julgamento negativo do outro é produzido pela escolha do destinador, com o propósito de opor Lola às obrigações contratuais com aquele.

Para esse actante-sujeito, Lola, há a concordância com os valores aplicados ao parceiro; adere à dimensão negativa relacionada à figura de Freitas e, convencida de que Freitas lhe é indiferente, as novas informações afetam o seu estado sensível. Observa-se, assim, a narrativa organizada em função da privação de um querer-ser/ter (algo), fator que se atualiza no decorrer do percurso do sujeito, levando-o a novos estados. Em virtude dos fatores mencionados, o destinador aciona no actante-sujeito, Lola, valores emissivos e no objeto-valor, o "chauffeur e o automóvel". Sobre o sentido do fazer emissivo, a manipulação como fazer persuasivo do enunciador, o fazer receptivo e interpretativo descrito tem a função de comunicar com base nas estruturas que constituem o discurso. Ao que Barros acrescenta,

> a leitura da enunciação como comunicação se faz a partir do discurso, em que estão inscritos o fazer emissivo e persuasivo do enunciador e o fazer receptivo e interpretativo do enunciatário, por meio de analise sêmio-narrativa discursiva do texto. A enunciação está sendo concebida, portanto, como instância de mediação entre estruturas sêmio-narrativas e discursivas, responsável pelas diferentes opções do discurso, dirigidas para a manipulação do enunciatário (BARROS, 2002, p. 138-139).

Desempenhando, também, o papel de amante, o actante-sujeito, manifestado na figura de Lola, recebe investimentos modais para iniciar a sequência narrativa, pois quer continuar a se encontrar com o amante. Lola passa por um processo ao mover-se da fase de submissão

(estar em um relacionamento monogâmico) à liberdade (poliandria), indo ao encontro do amante e do automóvel, a caminho do sobrevir. Temos, nesse excerto, o *despertar afetivo*; o sujeito frente à sensibilidade despertada tem, em seu campo de *presença*, um *abalo;* alguém (valores) consegue lhe afetar o corpo, movendo esse sujeito a novos desdobramentos e a mais intensas emoções que recobrem a direção da dimensão tensiva do ritmo de seu percurso, na qual "é preciso que se possa observar, ao mesmo tempo, uma modificação da intensidade e uma modificação quantitativa" (FONTANILLE, 2018, p. 130).

Já os termos opostos determinam o estilo tensivo com base no esquema ascendente, gerado progressivamente, estruturado na oposição submissão e liberdade, e na dualidade de ambos; tais lexemas acionam valores que movimentam a narrativa, dando-lhe, em maior ou menor grau, uma sequência progressiva que leva o sujeito do *status quo* aos "estados da alma", ao acontecimento.

É preciso ressaltar que o percurso até o acontecimento é modulado por um andamento lento; por isso, são resgatadas informações que levam o agir do sujeito em direção ao sobrevir, em que o personagem principal passa por um estado de disjunção com o amante Freitas; depois, são resgatadas memórias retratando a linha do tempo, um estado anterior ao narrado, da vida da personagem, priorizando a situação de pobreza na infância, a difícil fase da imigração, o casamento falido, a maternidade, destacando-se vários papeis actanciais e temáticos promotores de efeitos de sentido, e também implicando na aceitação subentendida como "compreensível" para as escolhas atuais de Lola.

O desenvolvimento da narrativa ocupa lugar no plano da expressão e do conteúdo, no eixo extensivo, lugar da apreensão dos modos de percepção próprios às "qualidades sensíveis" no eixo da intensidade. É nessa etapa também que Lola ultrapassa a inquietação das perturbações sensitivas acerca do "chauffeur e do automóvel" que lhe causam, alcançando a disposição, fase que se marca no sujeito, por uma imagem mental do cenário que lhe afeta e desperta o "amor".

As valências tensivas precisam o andamento da narrativa, as subvalências correspondentes ao forema, em específico o elã, "por meio da modulação súbita ou progressiva do regime de valências do andamento" (ZILBERBERG, 2011, p. 44), respaldam o processo analítico voltado às ações e às transformações que direcionam ao impacto, ao acontecimento; a isso, somam-se a triagem e a mistura, para demarcar a temporalidade e o espaço que implicam a espera, envolvente de estado de falta; assim, "por estar mergulhado num universo em que a vida lhe parece sempre incompleta – e, portanto, imperfeita – o sujeito alimenta a espera de um estado pleno" (TATIT, 2010, p. 46).

A esfera retórica, que ora ou outra indica a presença do enunciador para manifestar considerações contrárias e irônicas ao percurso afetivo do actante, elenca as diversas linguagens figurais, os *tropos.* Fontanier, a respeito disso, discorre: “Mas os tropos ocorrem, ou por necessidade e extensão, a fim de suprir as palavras faltantes da língua para certas ideias, ou por opção e figura, para apresentar as ideias sob imagens mais vivas e marcantes que seus signos próprios” (FONTANIER *apud* ZILBERBERG, 2011, p. 25).

Vejamos o uso da metáfora aplicada no trecho a seguir, direcionado a valores emissivos, para o objeto (*chauffeur* e o automóvel), encarregado da *dêixis* positiva e recoberto de valores axiológicos que despertam em Lola um traço desejante, cultuado por admiração, adentrando o espaço objetal e aderindo ao discurso (contrato) “cognitivo”. Inserido pelo enunciador, o efeito passional da disposição esquematiza, ao mentalizar, a experiência; a cena invoca cenários próprios ao amor e ao orgulho de já ter e querer (mais) disponível a “máquina” para si:

> Na imaginação, ambos, “chauffeur” e “carro”, não os podia separar um do outro; *e a sua imagem dos dois era uma única de suprema beleza*, tendo a seu dispor a força e a velocidade do vento” e “o seu último amor, o ente sobre-humano que ela via coado através da beleza daquele “carro*” negro, arrogante, insolente*, cortando a multidão das ruas orgulhoso como um Deus (BARRETO, 2010, p. 83-grifo nosso).

No nível da manifestação, a metáfora do carro sobreposta ao humano retoma o ponto de vista do enunciador, com a seleção de figura para personificar o objeto como “negro, arrogante e insolente”; ele faz as vezes do humano, colocando-o em um status além, na figura de um deus, indicando estar em uma posição em que nenhum ser humano se encontra, em lado sobrenatural, sendo esse perfil o único a satisfazer os desejos cultuado por Lola, portanto. Cumpre-se um despertar afetivo, que, em outras palavras, no esquema passional canônico, é o primeiro dos cinco estágios da paixão, conforme a ordenação a seguir: despertar afetivo, disposição, pivô, a emoção e a moralização, todos remetendo ao sentir do sujeito afetado, uma paixão que intensifica e afeta o corpo.

No objeto, é sempre o valor desejado o que se quer adquirir. Assim, embora haja a afirmação no enunciado de que há “amor”, apresenta-se algo diferente, com o sujeito querendo a posse dos valores que aquele objeto pode possibilitar; o sentimento de poder e superioridade. Logo, esse mesmo sentimento despertado tem por função abster o sujeito do sentimento contrário; a recusa da própria “escolha” sobre reações negativas imbrincadas na

vida. Podemos exemplificar a amplitude sentimental causada por um objeto e se em valor, com base em um apontamento de Greimas:

> Quando hoje, por exemplo, em nossa sociedade, alguém age como comprador de um automóvel, não é tanto o veículo como objeto de valor que se quer adquirir, mas, essencialmente, [...] o que frequentemente se adquire é também um pouco de prestígio social ou um sentimento de poder mais íntimo (2014, p. 33).

O objeto agrupa-se a isotopias para revestir o percurso temático; elas o predicam, com intenção de inserir elementos que despertam o interesse do actante-sujeito, responsável a levá-lo a querer-estar (sujeito virtualizado), devendo fazer (algo) para entrar em conjunção com ele (sujeito realizado). A função da manipulação do actante-objeto é seduzir, tentar e conseguir firmar o contrato fiduciário com o actante-sujeito.

É no estado disjuntivo que o actante-sujeito direciona o percurso para o actante-objeto. O valor modal envolto no *instinto* produz uma narrativa concessiva, que leva Lola a buscar outros relacionamentos além do que mantém com Freitas; a tríade amorosa, agora, inclui o "chauffeur" e o "automóvel". Este último rege o estado de Lola, pois a apreendeu, as lembranças a mantêm em estado de êxtase pela experiência anterior, deixando-a em um estado sublime. A construção do esquema narrativo analisado está articulada em: contrato, competência, ação e sanção.

A construção mencionada tem um sujeito da espera (manipulado cognitivamente, mas tendo em vista um estado imaginado), que se apropria de um estado do ser para promover um agir mais adiante. A paixão potencializa os estados de alma e, pouco a pouco, são construídos enunciados para dar sentido de "pertencimento" ao movimento exaltando o poder gerado pelo "carro" e o "chauffeur", a figurativização cria efeitos de sentidos que despertam sensações visuais e táteis evidenciados por elementos de retórica: hipérbole, a personificação, a gradação que demonstram a configuração figurativa e predicativa dos sujeitos e, ainda, enfatizam a relação imagética de Lola para com o objeto de valor, e a manifestação do contrato por parte dela quando afirma ter estabelecido o "laço necessário" entre ambos:

> Todo o seu pensamento era para o "chauffeur", e o "carro". O automóvel, aquela magnífica máquina, que passava pelas ruas que nem um triunfador, era bem a beleza do homem que o guiava; e, quando ela o tinha nos braços, não era bem ele quem a abraçava, era a beleza daquela máquina que punha nela ebriedade, sonho e a alegria singular da velocidade. [...] Entre ambos, "carro" e "chauffeur", ela estabelecia um laço necessário, não só entre as imagens respectivas como entre os objetos. O "carro" era como os membros do outro e os dois complementavam-se numa representação interna,

> maravilhosa de elegância, de beleza, de vida, de insolência, de orgulho e de força (BARRETO, 2010, p. 83).

Os valores atribuídos à Lola possuem função manipuladora; o próprio *corpo* valorizado, por algumas vestes, recebe a carga semântica positiva, uma vez que convence tanto Freitas quanto o *chauffeur* a manterem relação afetiva com ela: "Estava de corpinho. O colo era ainda opulento, unido; o pescoço repousava bem sobre ele e ambos, colo e pescoço, se ajustavam sem saliências nem depressões", "Teve satisfação de ser sua carne; teve orgulho mesmo" (BARRETO, 2010, p. 81). A oposição entre opressão e liberdade, de temática principal, recebe carga figurativa em maior ou menor grau para direcionar os estados, as ações e as transformações da sequência narrativa.

A temática em torno da liberdade é construída a partir dos sentimentos, da afetividade aplicada ao objeto. Os valores desse objeto devem ser aceitos pelo actante-sujeito para haver um contrato veridictório. No caso, Lola constrói, em sua mente, um relacionamento com o actante-objeto, "chauffeur e o automóvel", mas, ao aceitar o contrato da parte de Lola, o chauffeur é a ferramenta necessária para que ela tenha o "automóvel" e sinta-se, novamente, plena, no usufruto prazeroso da liberdade, de se sentir desejada, diferenciada e superior aos demais sujeitos, sendo compreendido como elo conjuntivo. Podemos considerar, até então, a terceira etapa do esquema passional, a transformação da presença do sujeito, que cultiva uma pausa na vida de "prostituição" e converte-se na certeza de que a escolha instintiva define sua apreensão de uma vida "feliz".

Os estados e as ações eventuais são obstáculos, dado que tendem a movimentar ou a parar, mas direciona-se ao sentido de continuidade narrativa, apresentando novos percursos. O contínuo é valorizado por Barros (1995), quando revisa a questão do percurso gerativo da significação para expor a definição de *"precondições"*, no que estimula conceitos analíticos para além e aquém do percurso de significação:

> As precondições são a imagem do sentido anterior necessária à discretização, ou nas palavras de Greimas e Fontanille, o fluxo original e potencial do sentido. [...] simulacros explicativos para resolver as dificuldades dos estudos das paixões, para que se possa entender a sensibilização discursiva (BARROS, 1995, p. 94).

O valor do objeto só servirá como produto qualificador e quantificador de apreensão se for reconhecido pelo próprio sujeito (Lola) como também sendo o seu, resultando na realização da junção. Em decorrência desses fatos, os valores dos sujeitos serão acionados

quando houver um estímulo anterior, em metafunção resultante de elementos que produzem a construção de enunciados de junção, e são acionados e recuperados para direcionar o valor positivo ou negativo presente nessa etapa,

> representando uma "metafunção" que liga os sujeitos a seus valores, a junção é um termo complexo que supõe uma direção entre os termos simples, seja em favor da conjunção com valores desejados ou devidos, seja em nome da disjunção com esses mesmos valores, a depender da natureza do projeto em jogo (TATIT, 2010, p.25).

A actante central recebe os valores modais para *crer* (nos valores do objeto), dever-ser (desejada) e querer-ter (um relacionamento "extraconjugal"), modalidades virtuais; depois, ao saber-fazer (recebe investimentos para ir e praticar a traição) como sujeito também do poder-fazer (o próprio ato de traição), com vistas a tornar-se sujeito realizado. Os desdobramentos no papel temático do sujeito Lola e a sucessão de ações, em torno da competência e da performance, somam-lhe qualificações, as quais não deixam de ser estratégias discursivas para levar o leitor a aderir ao discurso manifestado. Voltando-se- à tensividade aplicada à narrativa e ao exame para identificar em que medida o sujeito afetado pelo objeto direciona o percurso para a conjunção, podemos considerar o que Zilberberg afirma:

> O objeto do "crer" é evidentemente o "acreditável", que, segundo o Micro-Robert, incide sobre "o que pode ou deve ser acreditado", vale dizer que o "acreditável" se remete ao "crer" da doxa; no "acreditável", um "crer" anterior é convertido ou pressuposto O objeto do "crer" tem como alternância elementar o par: acreditável vs inacreditável (ZILBERBERG, 2011, p.243-44).

Posto que as ações do ator principal são regidas por uma *falta*, decorrentes de um *instinto para a liberdade*, e para conquistá-la usa o próprio corpo para construir relações amorosas, a *poliandria,* tem-se que a falta é o combustível propulsor para atribuir novos valores ao actante-sujeito e objeto. Logo, esse sentimento de falta coloca Lola em um novo "relacionamento", e o percurso até o encontro dos amantes tem um andamento linear, porém, com algumas paradas no caminho, medidas em uma sequência rítmica em direção ao acontecimento, na contínua busca do preenchimento sentimental. A *precondição* observa o sistema tensivo-fórico e aproxima-se da tensividade do sujeito do perceber e do sentir, percebemos que Lola debruça-se sobre uma "sombra de valor" última que tem por objeto "salvá-la", mas convocada por um sentimento, uma fidúcia afetiva somente sua.

As circunstâncias anteriores ao acontecimento direcionam a carência afetiva, vaidade e prazer, manifestações provocadas pela impressão emissiva dissipada na narrativa. Desmotivada com o relacionamento atual, a personagem Lola encontra em um "chauffeur" e no "automóvel" a motivação para sentir-se livre da rotina. Lola, então, vive um estado disjunto, disfórico em relação a Freitas, mas conjunto, eufórico, quando se valendo de valores emissivos aplicados ao objeto, estabilizando e direcionando gradativamente o "olhar" do sujeito para fins de identificação e aceitação de tê-lo para si; entra em um estado sensível, de paixão, e novos percursos são traçados na narrativa.

O estado passional foi desenvolvido por Greimas para organizar os "estados de alma", os quais modalizam o sujeito para a ação na narrativa. A partir dessa qualidade, podemos verificar em que medida os "estados de alma" sobressaem aos "estados de coisas", pontuando os modos de manifestação, nos quais tentamos distinguir o fluxo fórico (euforia e disforia) de um estado moderado do sujeito ao mais excessivo, intenso. As forças de atração são gradientes e funcionam como uma medida de amplitude presente no campo do conteúdo, quando for verificada a direção tensiva ascendente ou descendente, do mais extenso ou do menos extenso, visando a explicar a emoção despertada sob a espécie de pressentimento que assola o sujeito e toma-lhe de uma tensão contínua do que há por vir e que, gradativamente, aumenta devido à atração despertada pelos valores do objeto.

A lembrança de estar com o amante integra a manipulação cognitiva; na memória, traz a imagem e a aceitação do novo estado de espírito, o sentimento de felicidade e completude nessa espécie de "ruptura com o cotidiano"; há a sensação da retomada da experiência, a realização pela lembrança, a "convocação de um acontecimento marcante" (TATIT, 2010, p. 59). Lança-se a retomada de uma experiência positiva, levando ao coeficiente desacelerado, o qual prevê, para a rememoração, a demora átona, a experienciar o mesmo estado, mas devagar, numa passagem que dura e é difusa na medida em que cobre o campo da extensidade.

Em busca de valores, estranhos ao universo cotidiano, o actante-sujeito desenvolve-se em uma regularidade de ações em direção ao acontecimento. Em princípio, o motivo do envolvimento com o chauffeur garante ao actante um valor mensurável, na sentença adversativa "A sua razão desejava bem isso; *mas o seu instinto a tinha levado para ali*" (BARRETO, 2010, p. 80), pondo em jogo um programa de ascendência. Ao narrador-destinador, compete acionar valores para o actante garantir a continuidade do percurso. O andamento verifica-se pela soma de um mais ao eixo extensivo, e um menos no eixo intensivo, por causa da pouca recorrência de elementos intensificadores e mais elementos que

se intercalam em intervalos, no adiamento e no prolongamento voltado à atualização e à realização do sujeito, indicando a progressão, sendo que, aos valores referentes de universo, temos a temporalidade e a mistura, e aos valores de absoluto, o andamento e a tonicidade.

A narrativa viabiliza a apreciação de paixões simples em volta da relação entre sujeito e objeto e também de um arranjo modal que cumpre requisitos próprios às paixões complexas, e estas, mediante a organização modal, configuram na instância discursiva as relações patêmicas que desencadeiam novos percursos. A esse respeito, Barros conclui: "As paixões complexas pressupõem todo um percurso modal e a transformação de estados passionais ou de estados de alma (ex.: a paixão do "rancor" determina vários estados passionais: estado de espera e de confiança, estado de decepção, estado de falta ou insegurança e aflição)" (1995, p. 93).

No conto, a personagem Lola é afetada pela paixão do "rancor", gerando um estado de "falta" que precisa ser retirada. O sentimento de rancor que afeta o sujeito mobiliza a condição negativa vivenciada por ele desde a juventude, e as "marcas sentimentais" que movimentam as escolhas frente seu quadro sociocultural intencionam apresentar a desilusão do relacionamento com Freitas; no entanto, aquele sentimento cumpre o papel de poder ater-se a uma "desculpa" para dar continuidade a um processo movimentado pelo impulsivo passional.

O deslocamento até o acontecimento, o encontro com chauffeur e o carro, cumpre-se em andamento lento, mesmo que linear, apresentando paradas no tempo e um aumento no eixo da extensidade. A temporalidade, que demanda a regularidade de ações, sofre uma quebra, sendo retomada quando o sujeito entre em um estado perceptivo de rememoração. Na primeira fase do conto, é recorrente o ponto de vista de Lola sobre Freitas; quando o enunciador adiciona novas informações para destacar a dificuldade e as obrigações vivenciadas na fase descrita da vida de Lola, temos uma ruptura no tempo que envolve o processo aspectual em direção ao acontecimento. Por isso, há a parada no programa e adiciona-se um menos mais no eixo ascendente; há o alongamento da espera.

O espaço tensivo também é regido pelo tempo, mas tem uma característica especial; nele, acionam-se ações. O narrador-destinador, ao deslocar Lola da casa para a rua, retoma valores perceptivos; a "rua" tem valor positivo e a personagem passa a sentir-se merecedora de seu "reino": "A rua dava-lhe mais força de fisionomia, mais consciência dela mesma. Como se sentia estar no seu reino, na região em que era rainha e imperatriz" (BARRETO, 2010, 82). Estes são os mesmos valores que busca no actante-objeto, e é no trajeto de bonde e no encontro com Freitas que Lola focaliza sua atenção para receber o dinheiro que usará para

presentear o “chauffeur”, o objeto material de troca (dinheiro) é o fomento de manipulação. Esse percurso atualiza o sujeito motivado.

O lançamento no espaço tensivo, para o encontro com Freitas, aplica-se ao dilatamento em espaço discursivo e para a cena, propondo manifestar o diálogo entre eles. O trajeto antes desse encontro é traçado no percurso com bonde, em que ela observa os carros, praças, lugares públicos, a marina, o barco a vapor e o barco a vela, provocando um nível de aceitação do sujeito; há uma conjunção na comparação entre o barco a vela e Lola: “A marinha pede sempre o barco a vela; ele como que nasceu do mar, é sua criação; o barco a vapor é um grosseiro engenho demasiado humano, sem relação com ela. A sua brutalidade é violenta” (BARRETO, 2010, p. 84).

O enunciador marca, na consciência perceptiva do sujeito, a dualidade da diferença dos objetos feitos pelo homem e dos que parecem “nascidos” para a “natureza”; deixa subentendido o valor positivo do barco a vela, sua leveza, a elegância e o movimento sincronizado a partir das ondas e do vento: ao contrário, do barco a vapor que, com sua poluição, barulho e extensão, tem valor negativo.

O detalhamento do espaço promove duas fases; antes do encontro com o “chauffeur”, a direção para esse encontro está para além do deslocamento do sujeito, porque há uma ruptura da rotina, liberando-lhe emoções e estados sensitivos e quebrando estados contemplativos; pensativa, Lola é tomada pela surpresa e desloca o olhar da paisagem natural para ver um automóvel: “quando lhe veio desviar da preocupação a passagem de um automóvel. Pareceu ser ele, o chauffeur. Qual! Num “táxi”! Não era possível” (BARRETO, 2010, p. 84). A ruptura na imagem traz nova informação, deixando subentendidas as possibilidades futuras de um acontecimento de valor negativo. Vemos, assim, o destinador a interferir na narrativa. Sobre ele, vale ressaltar:

> Considerando que o destinador é o grande responsável pelo poder de atração do objeto – na medida em que sublinha as qualidades que lhe são inerentes durante o processo de persuasão do destinatário-sujeito –, todos os acordos obtidos na etapa inicial do processo narrativo acentuam a importância da conquista final (TATIT, 2010, p. 49).

Quando de posse do dinheiro, em um novo trajeto de bonde para ir até o encontro com o “chauffeur”, a narrativa ganha um “sentido de acento”, um *mais mais*, e um ritmo “*mais*”, que, na tonicidade e na temporalidade, permite acelerar a narrativa e promove um acento de sentido “forte” marcado no conto. O estado do sujeito é de euforia:

> Ela saiu contente com o dinheiro na carteira". E rapidamente compra o "mimo" para o amante, e se encaminha para o bonde: "Faltava pouco para o encontro e ela aborrecia-se esperando o bonde conveniente. Havia mais impaciência nela que atraso no horário (BARRETO, 2010, p. 86).

No encontro com o motorista, as ações de Lola são minimamente calculadas para usufruir o momento e também revelar a sua superioridade para com o amante: "Descansou a bolsa, tirou o chapéu com ambas as mãos e foi direito à cama. Sentou-se na borda, cravou o olhar no rosto grosseiro e vulgar do motorista; e após um instante de contemplação, debruçou-se e beijou-o com volúpia, demoradamente" (BARRETO, 2010, p. 87). Ao contrário dela, o amante, apressado, não quer criar expectativas com aquele momento.

O momento conjunto e eufórico de Lola com José é quebrado pela impaciência do amante, que se perde quando lhe entrega o presente: "Os olhos do homem incendiaram-se de cupidez: e os da mulher, ao vê-lo satisfeito, ficaram úmidos de contentamento" (BARRETO, 2010, p. 87). A emoção outrora calculada, que sobre determinou um fazer crer, um estado afetivo, direciona o sujeito a se expor ao sujeito-objeto visado.

A espera de Lola reverte-se em apreciar e aproveitar o momento com o chauffeur, já que o narrador-destinador cria a imagem de unidade entre o amante e o automóvel: "Na imaginação, ambos, "chauffeur" e "carro", não os podia separar um do outro; e a sua imagem dos dois era uma única de suprema beleza, tendo a seu dispor a força e a velocidade do vento" (BARRETO, 2010, p. 83). Completamente à mercê de efeitos passionais que levam à conjunção com o sujeito, Lola não espera a notícia da separação. O impacto, transmitido em discurso direto, intensifica a rapidez do questionamento:

> — Tens passeado muito no Pope?
> — Deves saber que não. Não o tenho mandado buscar e tu sabes que só saio no teu.
> — Não estou mais nele.
> — Como?
> — Saí da casa... ando agora num táxi.
> Quando o chauffeur lhe disse isso, Lola quase desmaiou; a sensação que teve foi de receber uma pancada na cabeça (BARRETO, 2010, p. 88).

O diálogo entre os amantes convoca nova informação: a surpresa, o roubo do objeto de Lola; a força e o impacto da notícia a paralisa, mesmo que brevemente, figurativizando-se pela estesia sensorial. A reação de Lola incide no eixo da intensidade, com o ritmo ascendente; o coeficiente é acelerado, efêmero e tônico, deixando o actante-sujeito sem "resposta" imediata, contornado pelo restabelecimento. Contrariamente ao curso do programa,

instaura-se um contraprograma em resposta ao desajuste. Há a dessemantização da figura de José, a figura do amante, que provoca em Lola o estado disfórico, "beleza do automóvel de luxo que tão alto ela via nele, em um instante, em um segundo, de todo se esvaiu" (BARRETO, 2010, p. 88), porém, ainda resta um estado de conjunção.

Mesmo perdendo em parte o objeto sobre-humano construído para lhe proporcionar efeitos passionais, Lola não o deixa, não se movimenta para a ação naquele momento; havia sofrido um golpe, "o brusco perturbou-lhe completamente a representação mental e emocional daquele homem" (BARRETO, 2010, p.88). O novo estado atualiza o sujeito e, consequentemente, o desdobramento que segue movimenta as transformações dos "estados de coisas", e não projeta a presença reestabelecida; o actante retoma outro estado, o de julgamento e desaprovação, a consciência lhe é dada para analisar novamente a figura de José: "Não era mais o mesmo, não era o semideus, ele que estava ali presente; era outro ou antes que ele era degradado, mutilado, horrendamente mutilado" (BARRETO, 2010, p. 88).

A separação entre o chauffeur e o automóvel mobiliza a atenção do sujeito para as partes que o constituíam com valores positivos; ora no excerto não há a justaposição entre os objetos, mas a separação, esta que, na percepção do sujeito, deflora a beleza "anterior" daquele, marcando-o com predicados que violam, sobremaneira, a presença do "sagrado" outrora manifestado. A figura de José foi rebaixada à categoria humana, avaliadas por Lola como negativa: "degradado e horrendamente mutilado" no sentido de estar descaracterizado do papel principal que desencadeou no sujeito Lola os efeitos persuasivos para o agir. O julgamento do destinador revela-se negativo para Lola, cujo orgulho induzira instintivamente a relacionar-se com um sujeito que não mantinha a fidúcia, um contrato com ela.

Lola passa, portanto, de um estado eufórico a um estado disfórico, quando o objeto lhe é tirado; novos valores aparecem e são remissivos. Uma vez destacados os valores emissivos dos actantes, temos, contrariamente, um anti-sujeito, com valores remissivos, negativos, modulados por um anti-programa. Os valores do programa emissivo e remissivo servem para depreendermos a noção de percurso natural e a fase do conflito, conflito que ainda deve ser ultrapassado.

Consciente de que não veria mais o Pope, Lola concede ao amante uma última noite de amor: "Deitou-se a seu lado com muita repugnância e pela última vez" (BARRETO, 2010, p. 88). A moralização passional, última instância a ser analisada, apresenta um percurso em que o actante, movido pelo orgulho de *poder ser* (amante) e *ter* contato com o objeto de valor outrora, agora resta frente à humilhação da perda, e, em conformidade com a sanção negativa, é confrontado a deixar-se "punir" uma última vez, e concluir no sentimento de culpa o estado

final de conjunção com aquele por ter depositado no objeto-valor a confiança. Desfeita a visão entre chofer e carro, elucida-se o fato de que, para Lola, o valor, de fato, estava investido no veículo, e não no amante. Constatamos que o título do conto alude a essa disjunção final: "Um e outro" referem-se aos papéis de Freitas e José e marcam a modalização articulado ao percurso de "anti-sujeito (s)", do qual o sujeito Lola quer desvincular-se. Assim, a separação do sujeito para com aqueles objetos concluiu-se.

A narrativa, organizada em função da paixão da *falta* e potencializada pelos "estados de alma" do sujeito para levarem-no a agir em busca de uma conjunção eufórica com valores "liberdade", "beleza", "força", "superioridade", produziu, ao final, um estado contrário ao esperado pelo sujeito. Devido ao contrato "imagético", ou seja, somente de Lola e ao qual não aderiu o "chauffeur", deposita-se no Pope sua última esperança para sanar a *falta*, a incompletude do ser. Diante de uma performance negativa envolvendo a conquista do objeto, Pope, temos uma sanção negativa; assim, o sujeito continua preso ao sentimento de *falta* pontuado anteriormente. O pivô de negação do "chauffeur" em relação ao "automóvel" atesta a não consecução da conjunção eufórica de Lola, negando-lhe também o estado de completude esperada.

Descrevemos, segunda nossa percepção, uma leitura pontuada nos princípios da teoria Semiótica Discursiva, em suas vertentes padrão e tensiva, a qual se encontra entre as várias leituras possíveis, que podem ser inferidas pelo leitor.

### 3.2. "Clara dos Anjos" em perspectiva semiótica

Procuramos investigar, nesta análise, os detalhes particulares para a busca do sentido erigidos pela instância da enunciação. Para isso, delimitamo-nos à teoria Semiótica, em sua versão padrão; nela, consideramos o nível discursivo próprio às manifestações discursivas, mas também inserimos conceitos de base fundamental e narrativa que dialogam e permitem a seleção e construção do sentido no conto.

Nas estruturas discursivas, trabalhamos com ordenação de elementos da enunciação; da semântica e da sintaxe discursiva. Depois, voltamos ao nível narrativo para explorar as manifestações dos valores imbricados nos objetos, já verificados em nível fundamental, no qual se delimita a estrutura fundamental que rege o texto.

Pontuamos, ainda, a questão da insegurança da protagonista quanto ao futuro, um fator determinante do sentimento de *falta* que a motiva e a condiciona frente ao discurso do outro.

Em “Clara dos Anjos”, a protagonista deixa-se envolver pelas investidas de Júlio Costa. Enredada em emoções, entre permanecer sob a guarda dos pais e a necessidade de casar-se, acredita que o investimento de Júlio é o ponto de partida para sair do estado protetor dos pais e de outras frustações, refletindo sobre a proteção excessiva, o preconceito social e racial, devidamente explicitados também na voz do enunciador. Ao reconhecer no outro a possibilidade de conquistar o objetivo que acredita ter mais valor: o casamento, a submissão, a referência social e a construção do equilíbrio social entre as duas realidades culturais e raciais, a partir do relacionamento com Júlio, Clara, determinada, objetiva desvincular-se de um estado inicial considerado negativo para aderir à satisfação almejada e manifestada no discurso de Júlio Costa. A partir dessa perspectiva, a narrativa movimenta a busca do sujeito rumo aos valores depositados no outro.

Iniciamos a análise, em nível superficial, contemplando as questões de projeções da enunciação no enunciado, em nível discursivo, com o objetivo de verificar as marcas deixadas no discurso, limitando-se a reconstruir e recuperar a instância pressuposta. Dentro desse quadro analítico, nomearemos alguns dos elementos retóricos, e por fim, explicaremos quais as projeções das categorias enunciativas: actancial, temporal e espacial, ordenadas em função da formação de sentido no conto “Clara dos Anjos”. A esse fim, cumpre ressaltar:

> A intenção é determinar as relações entre enunciação e discurso, distinguir as diversas formas de projeção da enunciação — actancial, temporal e espacial — e os mecanismos de delegação do saber, e relacionar o discurso, a partir daí, com as condições de sua produção (BARROS, 2002, p. 73).

Iniciamos a análise a partir do mecanismo de debreagem temporal e espacial, visando a observar efeitos de tempo e espaço, os quais se articulam à representação actorial manifestada no enunciado. Para a marcação da temporalidade no conto, projetam-se elementos de enunciação assentados no *eu/tu* e no uso do *não-eu/ ele*. As personagens são instaladas por debreagem actancial/actorial e, depois, mediante um discurso direto, como ato de um enunciador pressuposto, o qual delega voz a personagem e, assim, projeta um *eu* no discurso, que dialoga com um tu; são os interlocutores discursivos. Os interlocutores transformam, instalam-se efetivamente e permitem uma construção subjetiva do discurso. No conto, manifestam a voz como atores do discurso, Clara dos Anjos, Júlio Costa, a mãe Engrácia e o Pai Joaquim, e todos em maior ou menor grau deixam marcas de subjetividade.

Entretanto, o conto em sua maior parte constitui-se por debreagem enunciva, pois projeta-se um *ele* na narrativa; assim o papel desempenhado pelo narrador-destinador e

observador, o qual organiza o *saber* em função do discurso e da narrativa conta/narra os fatos, pontua informações importantes. É na "voz" do narrador-destinador que podemos compreender os efeitos e valores voltados aos pontos de vista específicos, sempre direcionados às relações entre os actantes-sujeito, em efeito que remete a uma observação objetiva dos fatos.

Temos presente nesse conto, todavia, a construção tanto objetiva quanto subjetiva, já que o narrador-destinador apoia-se nessa escolha para fazer proposições sobre um assunto em pauta direcionado sempre a um sujeito em questão, conforme se observa no trecho que segue, extraído do início do texto: "O carteiro Joaquim dos Anjos não era homem de serestas e serenatas, mas gostava de violão e de modinhas. Ele mesmo tocava flauta, *instrumento que já foi muito estimado, não o sendo tanto atualmente como outrora*." (BARRETO, 2010, p. 246-grifo nosso).

Vê-se que o narrador, ao apresentar o sujeito (o carteiro Joaquim dos Anjos) e a função que desempenha (carteiro e tocador de instrumentos musicais), declara um ponto de vista sobre o instrumento utilizado e produz efeitos de sentido que visam a negativar os que a ele recorrem, uma vez que implica uma desatualização daquele objeto. Assim, mesmo em meio a procedimentos que primam pela objetividade do discurso, encontra-se esse traço de subjetividade. A respeito dessas artimanhas do sujeito que enuncia, Barros afirma:

> O sujeito da enunciação projeta o discurso como uma metonímia da instância da enunciação (o enunciado propriamente dito, em terceira pessoa) ou como uma metáfora (a enunciação-enunciada, em primeira pessoa), obtendo com isso diferentes efeitos de sentido que tendem, respectivamente, para a ilusão de ausência de enunciação ou de distância em relação a ela ("objetividade") e para a de anulação da distância entre enunciação e enunciado. As diferenças de pessoa, nos pontos de vista, relacionam-se, portanto, ao ato de instauração e modalização do enunciado e de seu sujeito (BARROS, 2002, p. 84-85).

Outro fator importante da instalação de voz a um narrador-destinador, para a construção de sentido, compreende o *saber* com efeito de manipulação sobre os sujeitos da narrativa. Essa delegação de voz é um procedimento discursivo para promover o discurso do enunciador pressuposto, com a intenção de permitir a interpretação do enunciatário (leitor), para que ele seja manipulado e faça a adesão ao discurso manifestado.

Os contos barretianos até então analisados sequenciam uma formação de sujeitos estáticos, procedimento que toma posse de valores em situação inicial de espera, uma vez que os sujeitos sofrem um desvio do percurso; quando, assim, afetados, mudam-se seus estados de

alma, modalizam-se os valores em favor do agir, de uma ação direcionada a uma transformação desencadeadora de uma sanção final, podendo ser negativa ou positiva. Os contos são articulados em favor de uma carga dramática e trazem um juízo de valor na imagem dos actantes-sujeitos, mencionados anteriormente, em construção que media a imagem construída do narratário/enunciatário para adiantar ao leitor as preferências e as ações dos atores, bem como os lugares, os espaços por onde se movimentam.

Para analisar as modalizações e as paixões que compreendem os estados de "alma" e permitem a transição de um estado do *ser* para o *fazer* e *agir* do sujeito, pontuaremos conceitos do percurso narrativo e passional, modalizadores das ações dos actantes-sujeitos que se converterão nos atores Júlio Costa e Clara dos Anjos. Nessa mirada narrativa, o primeiro ocupa o papel de destinador-manipulador e o segundo de actante-sujeito manipulado pelo primeiro.

O foco narrativo direciona o estilo desenvolvido pelo autor pressuposto, na instalação de um narrador-destinador/observador e onisciente, porque revela o que sabe sobre os actantes-sujeitos, comenta e os avalia implícita e explicitamente para promover a sensibilidade assumida por um e a condenação de outro; traz ao discurso uma ilusão de verdade, de uma realidade proposta pela linguagem. Contudo, esse efeito se atém a momentos particulares entre o narrar e o mostrar as cenas; como os fatos são acompanhados principalmente pelo olhar do narrador que observa e do narrador onisciente, que comenta e julga, o foco narrativo tem por base a questão da delegação de vozes. Sobre isso, afirma a semioticista:

> O foco narrativo é, sem dúvida, um problema de delegação de "voz". Considera-se a delegação de voz como resultante da operação de debreagem ou de projeção da instância da enunciação no discurso. Em termos de sintaxe, pode-se afirmar que o sujeito da enunciação, para construir seu objeto, instala um ou mais sujeitos delegados, aos quais atribui o /dever-fazer/, que os instaura como sujeitos, e o /poder-fazer/ ou poder falar por ele, que os qualifica, que os dota de "voz" (BARROS, 2002, p. 84-85).

A categoria de ator, após receber carga semântica e figurativa resultantes da instalação de figuras de conteúdo, recobre a noção de actante-sujeito, que pertence à sintaxe narrativa e define-se pelos papéis actanciais cumpridos; a este, cabe o papel de sujeito manipulado, de sujeito competente e de sujeito realizado. Quando o actante é instaurado no nível discursivo, ele converte-se em ator, portanto, recebe o investimento semântico temático e figurativo. Na narrativa, o papel temático que envolve o ator Joaquim é de paternidade, de Engrácia a maternidade, de Júlio Costa, o músico galanteador, amante e sedutor, e de Clara dos Anjos, a

jovem virginal. A partir dessa seleção, constroem-se os atores discursivos, as relações afetivas familiares, bem como as ações e as transformações deles ao longo da narrativa. O mesmo efeito aplica-se aos demais personagens de papéis secundários.

No discurso-enunciado, temos a organização temporal que presidirá a formação do cenário no qual as primeiras impressões e relações se estabelecem. Em um discurso descritivo, de início, o cenário atém-se ao sujeito Joaquim dos Anjos, o pai de Clara. Para descrevê-lo, a temporalidade escolhida recorre ao pretérito imperfeito, ao pretérito mais-que-perfeito e ao pretérito perfeito (1), uma vez que a intenção do narrador é contar os fatos alongando a cena e permitindo uma duração da apresentação espacial e da vida do sujeito. Destaca-se a figura paterna, sua formação musical e profissional, a conquista do emprego público, a aquisição da casa própria, o local de habitação, a vizinhança, a relação da vida conjugal do casal, a esposa, a filha e os amigos.

Os elementos linguísticos descritivos têm por função a criação de efeitos de realidade, uma vez que produz a interpretação entre mundo e o discurso. Os elementos são baseados no juízo de valor do narrador-destinador/observador. Observemos o fragmento escolhido para exemplificação:

> O carteiro Joaquim dos Anjos não *era* homem de serestas e serenatas, mas *gostava* de violão e de modinhas. [...] *Aprendera* a "artinha" musical na terra de seu nascimento, nos arredores de Diamantina, e a sabia de cor e salteado[...] Pouco ambicioso em música, ele o *era* também nas demais manifestações de sua vida. Empregado de um advogado famoso, sempre *quisera* obter um modesto emprego público que lhe desse direito à aposentadoria e ao montepio, para a mulher e a filha. *Conseguira* aquele de carteiro [...] adquirir aquela casita de subúrbio, por preço módico, mas, mesmo assim, o dinheiro não *chegara* e o resto *pagou* ele em prestações [...] (BARRETO, 2010, p. 247).

A escolha da projeção temporal, concomitante ao momento de referência pretérito, pelo uso do imperfeito, “gostava e acreditava-se”, refere-se a uma marca constante da personalidade do ator Joaquim. Já ao usar o mais-que-perfeito, marcado em “quisera, conseguira, chegara”, indica-se uma anterioridade, pela qual, com o apoio semântico desses verbos, indica-se um querer e um fazer do sujeito direcionando-o para a busca dos objetivos profissionais e domésticos. Tudo isso com o objetivo de descrever a cena proposta pela figura de Joaquim, mediante suas ações passadas que resultaram na aquisição de elementos de formação da vida familiar e profissional, orbitando em torno do sentido de uma vida comum, marcada pela simplicidade.

Destacamos também as considerações do narrador-destinador/observador, que, instalado implicitamente, traz a referência do espaço fora do campo visual do sujeito. Para descrever o espaço físico, o narrador-destinador apoia-se na construção objetiva com uso do futuro do pretérito para indicar progressividade das ações e do imperfeito para, mais uma vez, expor uma duração do curso. O processo de apresentação da cena sob o ponto de vista do narrador-destinador enfatiza a produção de um enunciado criado para representar "as imagens do mundo" em torno dos sujeitos que participam dessa narrativa:

> A rua desenvolvia-se no plano e, quando chovia, encharcava que nem um pântano; entretanto, era povoada e dela se descortinava um lindo panorama de montanhas que pareciam cercá-la de todos os lados, embora a grande distância. Tinha boas casas a rua. Havia até uma grande chácara de outros tempos com aquela casa característica de velhas chácaras de longa fachada, de teto acaçapado, forrada de azulejos até â metade do pé-direito, um tanto feia, é fato, sem garridice, mas casando-se perfeitamente com as anosas mangueiras, com as robustas jaqueiras e com todas aquelas grandes e velhas árvores que, talvez, os que as plantaram, não tivessem visto frutificar (BARRETO, 2010, p. 247).

A debreagem actancial e a temporal projetam um ele no tempo do então, quando, na narrativa, investe-se em um discurso sobre miscigenação, religião e origens de Joaquim e Engrácia, os quais, casados havia quase vinte anos, só tinham uma filha, Clara. O carteiro era pardo claro, mas com cabelo ruim, como se diz; a mulher, porém, apesar de mais escura, tinha o cabelo liso. O pai "pardo-claro" e a mãe "mais-escura" designam a diferença de etnia, e a mistura entre elas gera a filha do casal, Clara.

No discurso, subentende-se a articulação do discurso entre os conceitos de raças negra e indígena: "A filha, a Clara, tinha ficado em tudo entre os dois; média deles, era bem a filha de ambos" (p. 248). O narrador utiliza expressões para investir um juízo de valor sobre Clara; assim, em princípio, a influência musical já é uma forma de manipulação a qual envolve valores descritivos para modificar o *ser* do sujeito: "Habituada às musicatas do pai, crescera cheia de vapores das *modinhas* e *enfumaçara a sua pequena alma* de rapariga pobre *com os dengues e a melancolia* dos descantes e cantarolas" (p. 248). O narrador-destinador cria, na figura de Clara, não apenas valores que a modificam, mas também apresenta, em uma digressão, a condição social própria a ela, "pobre rapariga e descantes". A escolha dos termos tem por função indicar o nível social, que mediará a concepção de "mundo" daquele sujeito na narrativa.

A relação de Clara com os pais apresenta um cenário de “cuidado” e “zelo”, principalmente formado pelo elo materno: “Com dezessete anos, tanto o pai como a mãe tinham por ela grandes desvelos e cuidados” (p. 248). A idade de Clara (“dezessete anos”) aponta-lhe a juventude, e a vigilância indica uma pressuposição de a menina apresentar um caráter puro (virginal). Todos os cuidados da família são descritos na passagem em que Engrácia vai a venda e, então, o narrador-destinador ressalta a conduta dos que lá se fazem presentes, mas, para Clara, a ida à venda não é permitida: “Mais depressa ia Engrácia à venda de "seu" Nascimento, buscar isto, ou aquilo, [...]. Não que a venda de "seu" Nascimento fosse lugar de badernas; ao contrário: as pessoas que lá faziam "ponto" eram de todo o respeito” (p. 248).

O fragmento mencionado, tornando a relação entre a família e a venda positiva, apenas faz ressaltar o cuidado que tinham com a filha. Na venda, todos são destacados pelo ponto de vista do narrador-destinador, sendo avaliados com qualidades positivas; assim, por exemplo, Alípio “tinha um aspecto de *galo de briga*; entretanto, estava longe de possuir a *ferocidade repugnante* desses galos malaios de apostas, não possuindo - é preciso saber - nenhuma” (p. 248). Nesse trecho, a “gíria” conota a construção de um juízo de valor negativo, ao promover a discordância entre a atitude de um sujeito nessas condições, mas, em seguida, afirmar-se que o sujeito Alípio está em posição superior, pois não apresenta esse estado.

Temos ainda, Mr. Persons, o filósofo Meneses; J. Amarante, o poeta; o Valentim chacareiro, sujeitos com valores diferentes, mas com qualidades apreciáveis elencadas na narrativa, e devidamente pontuadas pela escolha do sujeito da enunciação: todos recebem traços positivos em detrimento da função e da personalidade apresentada. A decisão dos pais de Clara tem por objetivo mantê-la preservada em sua inocência e virgindade, bem como ocupando o papel de filha obediente que é recompensada por manter-se em conjunto com a ordem daquela família. Com isso, a jovem Clara tinha permissão para ir ao cinema com algumas amigas:

> Apesar de ser assim decente, Clara não ia à venda; mas o pai, em alguns domingos, permitia que fosse com as amigas ao cinema do Méier ou Engenho de Dentro, enquanto ele e alguns amigos ficavam em casa tocando violão, cantando modinhas e bebericando parati (BARRETO, 2010, p.249).

Até esta etapa, apresentamos a construção narrativa que elabora a rotina da vivência familiar do sujeito Clara. A mudança de sentido ocorre mediante novas informações inseridas na narrativa, as quais marcam a transformação do *ser* do sujeito Clara. Antes de ser acionado

o estado de alma do sujeito, apresentaremos a inclusão de um outro sujeito, Júlio, que participará efetivamente do círculo de amizades de Joaquim e, aos poucos, passará a modalizar as ações de Clara.

A marcação temporal de “certo dia” e “dominical” indiciam a recorrência da reunião entre Joaquim e seus “companheiros” para “jogar bisca”, beberem e cantarem. E é nessa mesma marcação temporal que novos desdobramentos são motivados, pois é nesse ponto da narrativa que o narrador apresenta as informações sobre o sujeito “manipulador” Júlio Costa: “Certo dia, um dos companheiros dominicais de Joaquim pediu-lhe licença para trazer, no dia do aniversário dele, que estava próximo, um rapaz de sua amizade, o Júlio Costa, que era um exímio cantor de modinhas” (p.249). Instalado no discurso, o actante-sujeito Júlio Costa é a “peça” de ruptura entre a calmaria da rotina de Clara e sua movimentação rumo a novos percursos.

A inserção do actante-sujeito tem por função anterior ao papel revestido em de Júlio Costa desempenhar a função de destinador-manipulador sobre Clara, pressuposta pela “máscara do enunciador”, o qual direciona a narrativa mediante a intencionalidade discursiva para novos desdobramentos. Assim, após Júlio ser inserido no ambiente familiar de Clara, no nível discursivo, a narrativa marcada por produção de enunciado-enunciado instaura a enunciação-enunciada e os atores dialogam entre si, em discurso direto, com os interlocutores tendo direito à reversibilidade dos modos de inserção de voz, em tempo presente e concomitante ao momento de referência agora, efetivando os sujeitos na narrativa em um efeito de sentido que os aproxima:

> — Por que não canta, "seu" Júlio? Dizem que o senhor canta tão bem...
> Esse — "tão bem" — foi alongado maciamente. O cantador acudiu logo:
> — Qual, minha senhora! São bondades dos camaradas...
> Concertou a "pastinha" com as duas mãos, enquanto Clara dizia:
> — Cante! Vá!
> — Já que a senhora manda, disse ele, vou cantar (BARRETO, 2010, p. 250).

O diálogo entre os atores marca a primeira aproximação dos sujeitos na narrativa, que depois, irão desempenhar o papel previsto por ambos. Júlio é sujeito manipulador, que faz com que Clara, sujeito e destinatário (do ser), estabeleça um contrato de fidúcia com ele. As ações do sujeito manipulador direcionam-se rumo ao sujeito-objeto, no caso, desempenhado por Clara.

Passando ao nível discursivo, para verificar as transformações da narrativa, devemos atentar para o desempenho do enunciador, já mencionado anteriormente com a função de

apresentar os desdobramentos do sujeito estabelecido na e pela enunciação, e os mecanismos de persuasão. Nesse nível, há uma configuração de cenas, espaços, situações e ações que simulam o mundo organizado segundo uma realidade significante, mas próprio ao nível da linguagem. Aos actantes, é dado o investimento semântico mínimo, necessário para se tornarem atores desse universo manifestado nas cenas discursivas.

Nesse particular, destaca-se, a partir da metade do conto, a figura de Júlio, que recebe investimentos semânticos e figurativos, sendo qualificado para persuadir e manipular Clara tornando-se desejado por ela. Nesta, de caráter juvenil, destaca-se a falta de experiência para perceber um discurso manipulador. Na figura de Júlio, temos a concretização da juventude, masculinidade/sexualidade e a liberdade. Um sujeito "livre" de rotina, de padrões familiares, da "pureza" virginal; seu intuito é de continuar despertando a paixão nos corações e, assim, efetuar um processo de sedução, sem que haja qualquer compromisso com as jovens. Protegido pela família, de melhores condições sociais, o jovem solteiro atrai-se pelo corpo juvenil de Clara.

A partir de um discurso baseado no *parecer ser* verdadeiro, Júlio aproxima-se de Clara a fim de conquistá-la. O primeiro encontro acontece na casa de Joaquim e, na construção do texto, podemos verificar a projeção de predicados ao sujeito Júlio: "famoso trovador", cantador de "modinhas", "Acompanhava-o o violão", com a intencionalidade de destacar, na situação de comunicação, a apreciação dos mesmos valores relativos ao conjunto de sujeitos participantes daquela reunião. As características físicas desse sujeito são pontuadas pelo destinador-narrador para torná-lo sujeito "real" no discurso:

> Branco, sardento, insignificante, de rosto e de corpo, não tinha as tais melenas denunciadoras, nem outro qualquer traço de capadócio. Vestia-se seriamente com um apuro muito suburbano; sob a tesoura de alfaiate de quarta ordem. A única pelintragem adequada ao seu mister que apresentava consistia em trazer o cabelo repartido no alto da cabeça, dividido muito exatamente pelo meio (BARRETO, 2010, p. 249).

Em contraste com a entrada de Júlio na casa, o enunciador distingue dois tipos de público: os apreciadores (grupo feminino) e os desprestigiadores, homens que conhecem a fama de Júlio Costa. Para o grupo feminino, temos a construção positiva do sujeito, esse grupo adere ao perfil "físico" e musical, o efeito de persuasão é positivo e atesta a beleza do sujeito, o comprometimento com a música tanto no saber tocar quanto cantar. O enunciador explora, na figura de Júlio, o papel do "trovador", apresenta-lhe a competência musical

conjunta à aparência física, elementos persuasivos, e produz-se um juízo de valor distintivo entre os demais, principalmente de Clara e sua família. O jovem possui pele clara enquanto que a outra família, de Clara, é formada por sujeitos pardos, mulatos, ou seja, há uma orientação contrária entre a formação racial de um e de outro, a marcação física remete à distinção das raças.

O convite e o aceite são construções persuasivas para que Júlio possa se aproximar de Clara. Quando o amigo que intermedia a participação de Júlio pede a Joaquim para trazê-lo, implicitamente, pressupõe-se que seria um sujeito com afinidades ao grupo; por isso, Joaquim não manifesta uma recusa. Entretanto, mesmo sendo alterado o desenvolvimento narrativo, em vista da inserção desse sujeito galanteador, sua referência social, a "personalidade" é apresentada de modo a aprová-lo e a depreciá-lo, considerando-se a visão distinta que dele possuem os dois grupos:

> Todas as moças das mais diferentes cores que, aí, a pobreza harmonizava e esbatia, logo o admiraram. Nem César Bórgia, entrando mascarado, num baile à fantasia dado por seu pai, no Vaticano, causaria tanta emoção. Afirmavam umas para as outras:
> — É ele! É ele, sim!
> Os rapazes, porém, não ficaram muito contentes com isto; e, entre eles, puseram-se a contar histórias escabrosas da vida galante do cantor de modinhas (BARRETO, 2010, p. 250).

Julgado positiva e negativamente pela "torcida feminina *versus* a masculina", verifica-se que o público ao qual o rapaz se afilia também envolve questões de miscigenação de raças e classe econômica inferior, com "moças das mais diferentes cores" e "a pobreza harmonizava e esbatia". Com isso, o fragmento indica que o sujeito Júlio tem preferência por jovens de classe baixa sem preconceito quanto ao tipo racial, mas essa é uma estratégia, pois ser "pobre" implica, em contrapartida, uma vantagem quanto à forma de manipulação, uma vez que contrasta com a realidade criada pela figura semântica do ator.

Para o conceito negativo, ainda há outros jovens que discordam da conduta de Júlio e, assim, passam a tratar das escolhas de vida de Júlio e "contar histórias escabrosas da vida galante do cantor de modinhas", uma vez que "galante" refere-se ao efeito de persuadir o outro sendo amável e usar de inteligência para essa ação, enquanto "escabrosa" corresponde à (in)decência do sujeito. As duas construções encaixam o sujeito em uma "zona" de preferência para a prática de sedução.

Destacamos o enunciado no qual Júlio é inserido efetivamente nas relações familiares de Clara: "Apresentado aos donos da casa e à filha, ninguém notou o olhar guloso que deitou

para os seios empinados de Clara.” (p. 250), em que já se apresenta a primeira investida e ação visual de Júlio destinado ao querer estar em conjunção com os valores do outro. O enunciado é construído com o emprego da figura de retórica sinestesia, o sujeito interpreta o corpo da jovem sob a forma do lexema gula indicando um vício, ato de comer e beber em excesso que contrasta com a fama sedutora recorrente aplicada a essa ordem; tem-se parte integrante do comportamento do sujeito, que, admirado com o objeto explícito do olhar, alimenta não só o desejo carnal a partir dos seios de Clara, mas também passa a “devorar com os olhos os bamboleios de quadris de Clarinha” (p.250).

Instaura-se, na sequência, um diálogo entre Joaquim e Júlio por debreagem enunciativa de segundo grau, conduzindo um discurso direto entre os interlocutores: “Num intervalo Joaquim convidou: — Por que não canta, "seu" Júlio? — Estou sem voz, respondeu ele.” (p. 250). A resposta “estou sem voz” marca a negativa do sujeito em atender aos pedidos de Joaquim, pois a figura masculina não lhe apresenta valores desejáveis. No entanto, aos pedidos de Clara, mediante alguns elogios, muda a postura:

> — Por que não canta, "seu" Júlio? Dizem que a senhora canta tão bem...
> Esse — "tão bem" — foi alongado maciamente. O cantador acudiu logo:
> — Qual, minha senhora! São bondades dos camaradas...
> Concertou a "pastinha" com as duas mãos, enquanto Clara dizia:
> — Cante! Vá!
> — Já que a senhora manda, disse ele, vou cantar (BARRETO, 2010, p.250).

A insistência de Clara persuade-o e, em tom de voz sedutor, Júlio aceita cantar; ao atender a moça, o sujeito instaura a preferência por ela, dado o motivo de querer possui-la, mas que até aqui não é manifestado. Devido ao interesse no corpo de Clara, não lhe nega o pedido; a resposta enfática (“Já que a senhora manda”) desloca Clara para uma posição de superioridade sobre ele, trazendo a possibilidade de leitura de submissão de um “vassalo” a cantar amor à sua dama; assim: “Com todo o dengue, agarrou o violão, fez estalar as cordas e anunciou: — Amor e sonho.” (p. 250). A escolha da música e a descrição do nome da canção são previamente construídos para ordenar todo um “ritual” de manipulação. Constrói-se uma simetria entre a música, a voz do cantor e seu conteúdo:

> E começou com uma voz muito alta, quase berrando, a modinha, para depois arrastá-la num tom mais baixo, cheio de mágoa e langor, sibilando os "ss", carregando os "rr" das metáforas horrendas de que estava cheia a cantoria. A cousa era, porém, sincera; e mesmo as comparações estrambóticas levantavam nos singelos cérebros das ouvintes largas perspectivas de sonhos, erguiam desejos, despertavam anseios e visões douradas. Acabou.

> Os aplausos foram entusiásticos e só Clarinha não aplaudiu, porque, tendo sonhado durante toda a modinha, ficara ainda embevecida quando ela acabou... (BARRETO, 2010, p.84).

A entoação de "voz muito alta" remete ao sujeito apaixonado em seu ápice; logo, desiludido, manifesta em descompasso outro sentimento, de "mágoa e langor", movido pela música fraca e sem vigor. Essa construção do sujeito apaixonado e alcançável em contraste com o sujeito desiludido e triste é uma construção implícita dos desdobramentos futuros promovidos pelo enunciador, uma forma de adiantar e fazer o enunciatário supor as etapas seguintes.

No papel de sedutor, Júlio, para não ser esquecido, aparece na frente da janela de Clara, em uma segunda estratégia; assim, aproxima-se para manter contato mesmo que este seja superficial. A intenção é conseguir persuadir Clara a firmar um contrato fiduciário com ele: "Dias depois, vindo à janela por acaso — era de tarde – *sem grande surpresa, como se já o esperasse*, Clara recebeu o cumprimento do cantor magoado" (p. 250-251-grifo nosso). A marcação temporal "como se já o esperasse" produz o efeito de que os jovens mantinham em segredo aquele conveniente encontro na janela de Clara, mas "o cumprimento magoado" não causa o efeito esperado por Júlio.

O terceiro passo do sujeito é continuar aparecendo aos "domingos" e, para que os demais não percebessem, ele mantinha-se concentrado na relação com os demais, sem deixar de investir os olhares em Clara:

> Tomava parte nas partidas de bisca, de parceirada, e pouco bebia. Apesar de não demorar-se pela tarde adentro, pôde ir cercando a rapariga, a Clara, cujos seios empinados, volumosos e redondos fascinavam-lhe extraordinariamente e excitavam a sua gula carnal insaciável (BARRETO, 2010, p. 251).

O termo "cercar" aciona a ação que impede o outro de tentar fugir, como se o estivesse rodeando para criar uma tensão entre ambos e receber a resposta esperada. Da parte de Clara, atendem–se as expectativas do sujeito, correspondendo ela aos valores primários investidos por ele: "Em começo foram só olhares que a moça, com os seus úmidos olhos negros, grandes, quase cobrindo toda a esclerótica, correspondia a furto e com medo; depois, foram pequenas frases, galanteios, trocados às escondidas". Há uma cumplicidade em manter a relação em *segredo*.

Mais tarde, um objeto servirá como instrumento de persuasão entre os apaixonados, carregando grande carga figurativa (“a fatídica carta”). A carta possibilita continuar o elo persuasivo de Júlio sobre Clara para que esta possa crer nos valores deliberados por aquele, uma vez que existe “estreita vinculação entre a confiança e a crença, o que permite falar em contrato fiduciário” (BARROS, 2002, p.37). Quando Clara aceita receber a carta, já há indícios de que o processo de manipulação do sedutor está dando certo, mas que é necessário continuar:

> Ela a recebeu, meteu-a no seio e, ao deitar-se, leu-a, sob a luz da vela, medrosa e palpitante. A carta era a cousa mais fantástica, no que diz respeito à ortografia e à sintaxe, que se pode imaginar; tinha, porém, uma virtude: não era copiada do Secretário dos amantes, era original. Contudo a missiva fez estremecer toda a natureza virgem de Clara que, com a sua leitura, sentiu haver nela surgido alguma cousa de novo, de estranho, até ali nunca sentida. Dormiu mal. Não sabia bem o que fazer: se responder, se devolver (BARRETO, 2010, p.251).

Com a leitura da carta, Júlio consegue transformar o estado de Clara, a modalização de seu estado do ser, suscitando-lhe sensações diferentes daquelas quando Júlio cantara, o que a leva a sonhar. Há, portanto, uma concessão de valores, e o sujeito-destinatário passa a ser um sujeito modalizado e, posteriormente ao querer-ter, aciona-se a modalidade de poder-fazer, um agir para entrar em conjunção com os valores produzidos pelo destinador. Clara adere aos projetos do outro, como se em um ato reflexivo às investidas de Júlio, mesmo diante da negativa dos pais.

Há uma concessão entre os enunciados, Clara não poderia relacionar-se com Júlio, no entanto, prevê, no futuro, casar-se (casar-se que, para ela, significa ter estabilidade, o não mais depender dos pais): “Ela, porém, precisava casar-se. Não havia de ser toda a vida assim como um cão sem dono... Os pais viriam a morrer e ela não podia ficar pelo mundo desamparada...” (p. 251). O valor da proteção familiar se perde, agora o objetivo de Clara é de não depender da família, assim se constrói o início de um percurso em virtude de unir os sujeitos que, às escondidas, mantém o segredo que se confirma no discurso.

Reflexivamente, o sujeito vai encontrando “soluções” para os possíveis problemas, em um diálogo solitário e mental, formando juízos de valor positivos devido à atração pelo outro e convencida de um dever-fazer “Uma dúvida lhe veio: ele era branco; ela, mulata..., Mas que tinha isso?”, “Tinham-se visto tantos casos... Lembrou-se de alguns... Por que não havia de ser?” (p. 251). Como o efeito produzido pelo conteúdo da carta arrebata Clara, despertando-lhe sentimentos positivos em vistas do discurso de Júlio, temos um crer que se apodera do

sujeito, a partir do qual se interpretam todas as ações do outro, não lhe cabendo dúvidas a respeito de sua autenticidade: “Ele falava com tanta paixão... Ofegava, suspirava, chorava; e os seus seios duros estouravam de virgindade e de ansiedade de amar... Responderia; e assim fez, no dia seguinte” (p. 251-252). Temos, desse modo, o efeito visado por Júlio, em que Clara se encontra manipulada pelos valores descritivos daquele, ora subjetivos, os quais ela também deseja possuir, e que lhe despertam prazeres. Assim, quando Clara decide responder à carta, já aderiu às investiduras do sujeito: “As visitas de Costa tomaram-se mais demoradas e as cartas mais constantes” (p. 252).

A comunicação secreta entre os “apaixonados” via carta e pelas visitas do sujeito constrói um enunciado em que um parecer-verdadeiro se instaura no discurso, pelo qual um sujeito, a que compete a carga de sedutor, quer unir-se a outro sujeito, à jovem virginal; para tanto, consegue mudar-lhe o estado e construir um novo percurso a ser explorado por ela, já que se estabelece um contrato fiduciário entre os sujeitos. Júlio assume para Clara um valor semelhante ao de liberdade, razão pela qual se atualiza a narrativa com o início da união secreta dos amantes.

A descoberta do relacionamento por Engracia, mãe de Clara, que manifesta a reprovação como se ocupasse o papel de um destinador-julgador, permite uma aceleração na narrativa, já que Clara, após perceber que poderia ficar sem ver Júlio, escreve uma carta para revelar-lhe que foram descobertos:

> A mãe desconfiou e perguntou à filha:
> — Você está namorando "seu" Júlio, Clarinha?
> — Eu, mamãe! Nem penso nisso...
> — Está, sim! Então não vejo?
> A menina pôs-se a chorar; a mãe não falou mais nisso; e Clara, logo que pôde, mandou pelo Aristides, um molecote da vizinhança, uma carta ao modinheiro, relatando o fato (BARRETO, 2010, p. 252).

O enunciador, entretanto, permite a abertura para novas informações acerca da família “protetora” do outro, cuja intencionalidade orienta-se para a revelação dos traços familiares em contraste com os de Clara, bem como da indicação do preconceito quanto a cor de pele e a classe social. Devido a essas escolhas, temos uma parada no andamento da narrativa. O discurso do narrador-destinador apresenta o preconceito racial “embutido” na família de Júlio, com o julgamento de suas irmãs “elas não admitiriam, para Clara, senão um destino: o de criada de servir” (p. 252), o juízo de valor negativo pela figura do pai, “e não seria capaz de admitir que a namorada do filho dançasse na sua sala” (p. 252) e, por fim, a recusa na figura materna.

O detalhamento do comportamento de Júlio enquanto filho denota uma divisão familiar, um relacionamento conturbado; entretanto, isso não o leva a perder o apoio dos seus quando é preciso. Mesmo que a construção da figura dele seja revestida de valores negativos: “quase analfabeto” “Muito estúpido”, “a sua vida mental se cifrava na composição de modinhas delambidas, recheadas das mais estranhas imagens que a sua imaginação erótica, sufocada pelas conveniências, criava, tendo sempre perante seus olhos o ato sexual”, “Mais de uma vez, ele se vira a braços com a polícia por causa de defloramento e seduções de menores” (p. 252-253), o sujeito mantém-se sob uma forte influência da proteção materna.

A narrativa retoma o foco nos sujeitos após a apresentação da formação sociocultural e moral da família de Júlio. A figura materna compreende a total proteção do filho e, ainda que se manifeste sob a forma de uma repreensão, esta não faz senão reforçar os elos protetivos: “A mãe, sempre temendo que se repetissem os seus ajustes de contas com a polícia, esforçava-se sempre por estar ao corrente dos seus amores. Veio a saber do seu último com a Clara e repreendeu-o nos termos mais desabridos” (p. 253).

Aproveitando-se dessa conversa com a mãe, para firmar o contrato fiduciário pressuposto, Júlio investe na reiteração da descoberta e manifesta um discurso decisivo junto à Clara, manipulando-a para que ceda, em definitivo, às suas investiduras românticas ante a uma falsa possibilidade de “confronto” com a família para defender o direito de amar Clara. Assim, ele envia a “carta(da) final”:

> [...] julgou da boa política relatar, a seu modo, por carta, tudo à namorada. Assim escreveu:
>
> "Queridinha confesso-te que ontem quando recebi a tua carta minha mãe viu e fiquei tão louco que confessei tudo a mamãe que lhe amava muito e fazia por você as maiores violências, ficaram todos contra mim é a razão porque previ note que não ligues ao que lhe disserem, por isso peço-te que preze bem o meu sofrimento. Pense bem e veja se estás resolvida a fazer o que lhe pedi na última cartinha. Saudades e mais saudades deste infeliz que tanto lhe adora e não é correspondido. O teu Júlio" (BARRETO, 2010, p. 253).

O conteúdo, no qual se expressa o argumento do interlocutor, o sujeito-manipulador, para seu interlocutário, sujeito-manipulado, construído por debreagem enunciativa com marcação temporal a partir do presente – “Queridinha (eu) confesso-te que ontem (...)”, “Pense bem e veja” “peço-te que preze” – instaura o sujeito no discurso, com intuito de narrar um acontecimento passado, mas projetando-se no momento da enunciação, na carta escrita em primeira pessoa para comunicar o destinatário. Esse jogo de vozes e tempos verbais objetiva produzir o efeito de discurso subjetivo, aproximando-se do outro e persuadindo-o, com o ato

discursivo interpretado como “verdadeiro”, “próximo” ao “real”. Conforme expõe Barros sobre o emprego dessa estratégia discursiva:

> Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, em geral, da desembreagem interna. Quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão de situação “real” de diálogo. As notícias e entrevistas dos jornais fazem bom uso desses recursos (2005, p. 58).

Clara não se dá conta de que essa carta é o triunfo do sujeito para construir o discurso manipulador final. Assim, quando se afirma com o pronome “Teu Júlio”, ele ainda provoca, nela, esse sentimento de posse sobre ele, levando-a, implicitamente, a tomar a relação entre ambos como algo definitivo, em estratégia argumentativa que pressiona o outro para concluir o que fora estabelecido no contrato e, na verdade, submeter Clara à sua relação de poder. Assim, por meio desse jogo, faz com que o manipulado, o destinatário, faça o que ele quer. É mais uma consequência dos arranjos discursivos a que recorre Júlio:

> Pretende fazer com que o destinatário, ao exercer o fazer interpretativo que lhe cabe, creia ser verdadeiro o objeto apresentado, o discurso do outro e o próprio destinador. Há estreita vinculação entre a confiança e a crença, o que permite falar em contrato fiduciário. A confiança entre os homens fundamenta a confiança nas palavras deles sobre as coisas e o mundo e, finalmente, a confiança ou a crença nas coisas e no mundo (BARROS, 2002, p. 37).

Clara passa, então, de um poder-fazer ao fazer-fazer, manipulada por Júlio: “a sua instrução era insuficiente para desprezar um galanteador tão analfabeto. Ainda por cima, a sua fascinação pelo modinheiro e a sua obsessão pelo casamento lhe tiravam toda a capacidade crítica que pudesse ter” (p. 254). Nesse estágio, o sujeito manipulado cognitivamente é motivado pelo estado de alma, as emoções são importantes e a suposição de que possa permanecer em estado de *falta* acionam os sentimentos que consumam as ações do sujeito, e, já tendo aderido ao contrato, é levado à conjunção que julga eufórica, pois, para Clara, o discurso de Júlio parece e é verdadeiro:

> A carta produziu o efeito esperado por Júlio. Choro, palpitações, anseios vagos, esperanças nevoentas, vislumbres de céus desconhecidos e encantados - tudo isso aquela carta lhe trouxe, além do halo de dedicação e amor por ela com que Clara fez resplandecer, na imaginação, as pastinhas do violeiro. Daí a dias, fez o prometido, isto é, deixou a janela do quarto aberta para que ele entrasse no aposento. Repetiu a façanha quase todas as noites

> seguidas, sem que ele se demorasse muito no quarto (BARRETO, 2010, p. 254).

Com o objetivo final concretizado e tendo a crença do outro sob seu discurso, Clara entrega-se ao amante, deixando "a janela do quarto aberta" e "quase todas as noites seguidas". Até que a jovem se percebe grávida: "Um belo dia, Clara sentiu alguma cousa de estranho no ventre. Comunicou ao namorado. *Qual! Não era nada, disse ele*." (BARRETO, 2010, p. 254). Com essa negativa, Júlio tenta contornar a situação, mas, vendo-se confirmar o fato, ele diz a ela que tenciona firmar o compromisso: "Era, sim; era o filho. Ela chorou, ele acalmou-a, prometendo casamento" (p. 254). Mas, na verdade, o que ele deseja é tempo para "liberar-se" do compromisso, o que se confirma com seu desaparecimento gradual da cena familiar da moça: "O cantador de modinhas foi fugindo, deixou de aparecer a miúdo; e Clara chorava" (BARRETO, 2010, p. 254).

A descoberta da mentira de Júlio atesta a confirmação de um relacionamento falso, e que seu papel maior sempre fora o de conquistar, seduzir, manipular para que o outro atendesse a suas ordens. O papel desempenhado por Júlio sempre foi o de sujeito livre e um casamento poderia tirar-lhe a liberdade; assim a narrativa caminha para novos desdobramentos, incluindo a função de verificar a sanção cognitiva e pragmática que levará ao desmascaramento do anti-herói e vilão.

Mais uma vez, surge a figura materna, que descobre o segredo da filha, "com auxílio de certas intimidades próprias de mãe para filha, desconfiou e pô-la em confissão" (p. 254). A revelação da gravidez já indicia que a ação de Clara fora negativa, além de ter sido abandonada pelo amante. Face à comoção da figura materna, abre-se espaço para que o pedido da jovem para que tenha uma nova chance, a de concluir sua história com um desfecho positivo, razão pela qual se dispõe a procurar Júlio, informando-o da situação: "— Mamãe, antes da senhora dizer a papai, deixa-me ir até à casa dele, para falar com a sua mãe?" (BARRETO, 2010, p. 254). Podemos observar que o narrador-destinador e agora julgador permite que o sujeito tente buscar uma absolvição "A velha meditou e aceitou o alvitre:— Vai!" (BARRETO, 2010, p. 254).

Clara, então, desloca-se até a residência de Júlio: "Recebida com altaneria por uma das filhas, disse que queria falar à mãe de Júlio. Recebeu-a esta rispidamente; mas a rapariga, com toda a coragem e com sangue-frio difícil de crer, confessou-lhe tudo, o seu erro e a sua desdita". (p. 254). A construção da figura da mãe de Júlio tem por finalidade revelar os acontecimentos sob outro ponto de vista, pois, como antecipado, fora incumbida de fornecer

proteção ao filho, mesmo quando este se vê desmascarado, face à revelação da mentira e da falsidade por que ele persuadira Clara ao relacionamento.

Nessa etapa do conto, já foram explorados os valores imbricados no papel de dona Inês e de sua relação com o filho, negando que ele tome para si a responsabilidade dos atos: “mas a mãe, dona Inês, a custo de rogos, de choro, de apelo - para a pureza de sangue da família [...] a fim de evitar que o filho casasse com uma negrinha de dezesseis anos, a quem o Júlio "tinha feito mal"” (BARRETO, 2010, p. 253). O narrador deixa aparente o motivo da negativa em aceitar a “namorada” na família, assim como nas filhas, o preconceito social e a valorização hierárquica são fundamentos para proibir o sujeito Júlio em arcar com as consequências de seus atos.

Dessa forma, concretiza-se a negativa da conjunção entre os amantes, com o julgamento das ações de Clara pela mãe de Júlio direcionado a torná-la responsável pelas ações cometidas, em um discurso enfático: “Você não vê mesmo que meu filho não é para se casar com gente da laia de você! Ele não *amarrou* você, ele não *amordaçou* você” (p. 253). Até então tínhamos uma construção na qual se esperava a resolução dos fatos, mas, nesse fragmento, designa-se uma sanção negativa para Clara, sendo ela considerara a que errou e, por isso, deve arcar com as consequências; além de puni-la ainda se projetam incertezas sobre sua condição social.

A reflexão sobre “poder casar”, “aspirar a cousa alguma”, ter uma “inferioridade permanente” e “os cuidados dos pais, inúteis e contraproducentes” são as reações pós- ruptura que estabelecem um novo sentir para o sujeito, permitindo-se punir, devido à falta de conjunção dos valores almejados. Mais uma vez, a construção discursiva permite interpretar a *culpa* de Clara em meio ao desprezo social e ao exagero do preconceito social que se dirige contra ela. Ao retomar, a fala de Clara, acometida por emoções que contemplam um “ato de condenação”, em sua defesa, acusa o remorso no último grau de representatividade do sujeito “invisível”, pela expressão “nada”. Assim, na voz do ator, temos a mais dura constatação das consequências trazidas pelo preconceito de classe e cor: “Clara parou de chorar, entre soluços, disse:— Mamãe, eu não sou nada nesta vida” (p. 254).

Em disjunção com o objeto (Júlio), a perda motiva o sujeito ao poder-fazer algo para aproximar-se novamente, em busca de conjungir-se com o estado de plenitude em vista dos objetivos almejados. Mas é reforçado o sentimento de *falta*, o qual conduz o sujeito à reparação daquele “estado de alma” promovido pela insatisfação de um estado inicial e atestado pela negação do outro, devido a um contrato a que não aderiu. Clara, envolvida em

um sentimento de insegurança, mas sem desistir de seus propósitos, tenta unir-se ao objeto de valor uma última vez, em uma busca performática para corrigir o erro.

O sujeito esforça-se para reparar-se com a decisão crer no discurso do outro e no resultado daquele relacionamento secreto. Entretanto, mesmo recebendo investimentos semânticos para performar, o sujeito não alcança o objetivo de conjungir com o outro. O obstáculo, a posição e decisão, instalados no discurso de distinção racial e social, aliados ao discurso do anti-actante, é responsável por potencializar a sanção negativa que liga o sujeito ao sofrimento, ou seja, a não liquidação, restando a ele a resignação do estado de perda e a conjunção com o sentimento de falta pelo qual já se vira acometido anteriormente.

### 3.3. O curso e o fluxo; um processo passional no conto “Cló”

Na análise do conto “Cló”, busca-se verificar o estado afetivo que rege o andamento do curso dos sujeitos na narrativa, observando-se o eixo intensivo e o eixo extensivo, advindos da vertente tensiva da Semiótica. A partir da depreensão dos elementos constitutivos do conto, abordaremos as valências tensivas geradoras do fluxo fórico, cujo andamento é delineado na observação da descrição aspectual e temporal, sendo estas passiveis de definição para a noção de continuidade própria ao estado *sensível,* ao caráter movente e instável, contrário ao estado *inteligível* reservado à estabilidade.

Trataremos também dos valores de objeto como fonte manipuladora sobre as ações do sujeito da busca, verificando, em enunciados juntivos (eufóricos e disfóricos) propostos na narrativa, como os investimentos de valor podem agregar-lhe novos sentidos. Cabe atentar para dois mundos construídos na narrativa; o exterior que afeta o sujeito e por ele se deixa afetar; e o mundo interior, da ordem do sentir, que permite ao sujeito direcionar sua ação partindo de emoções fundamentais para as mudanças operadas.

O princípio da focalização, da escolha, do ponto de vista do sujeito sobre objeto/objetivo direcionará o fluxo da tensão, do sentido dos eixos tensivos e o andamento dos eventos para os sujeitos da narrativa. A focalização pode ser atribuída ao caráter psicológico, sociocultural ou histórico-cultural, levando à direção de acontecimentos próprios ao estado juntivo, os quais podem ser medidos em grau ou gradiente.

No conto, as personagens principais do conto são: Maximiliano, ator que ocupa o foco principal da história, compreendendo alguns papéis temáticos, sendo o ator principal e patriarca da família, pai de Clódia, apelidada de Cló; o Doutor André, deputado que se aproxima da família motivado pela atração que sente por Cló, seu objeto de desejo; Cló, cujo

papel de seduzir André visa a contribuir para que sua família desprenda-se do estado de dificuldades financeiras e privações em que vive, a *falta;* há entre essas três personagens uma relação de interesse direto. Os papéis atribuídos às figuras da esposa e do filho de Maximiliano são de personagens secundários, não se destacando por uma voz ativa no enredo. O narrador recorre à figura feminina para tratar da problemática da manipulação que se constrói explorando a sensualidade de um corpo juvenil. A figura de Cló e a festa de Carnaval recebem investimentos semânticos que lhes atribuem traços lascivos.

No conto, podemos compreender que a falta da conjunção com o "dinheiro" torna-se o motivo pelo qual Maximiliano se dispõe a buscá-lo, semana após semana. É nessa primeira etapa que, ao perder no "jogo" e sentir-se profundamente triste, considera, na figura do deputado, haver uma solução para o desprendimento daquele sentimento negativo de resignação trazido pelas escolhas da vida. Devido ao acordo com o deputado André, novas escolhas são trabalhadas e o enunciador prepara uma nova fase para a narrativa.

O sentimento de estima na figura do outro, que passa a ser o objeto de valor almejado, motiva o sujeito a estabelecer parâmetros de proximidade, em virtude de adquirir um contrato positivo que contemple sua família. A relação de ambos permite desenvolver a organização das etapas passionais seguintes, construídas semanticamente para apresentar os desdobramentos ligados à família de Maximiliano.

A *falta*, mencionada como um sentimento verificado no discurso de Maximiliano, integra a perspectiva de não obter a prosperidade financeira, manter-se em desajuste social, e ser alvo de possível rejeição e/ou preconceito de parte da sociedade "melhor" estabelecida. Parte-se desses pontos a organização narrativa para que o sujeito mobilize ações com vistas a reverter a situação atual.

Todas as personagens construídas no espaço são actantes narrativos e recebem investimentos semânticos, a carga figurativa, para serem manifestadas em nível discursivo e reconhecidas pelo leitor. Esse processo ordena o simulacro de construção de um "mundo real" acionado pelo universo linguístico e organizado por ancoragem actancial, temporal e espacial.

A temporalidade marcada na narrativa, criada pelo enunciador, aponta para um marco pretérito, no qual se desenrolarão as ações. Trabalha-se, assim, com o pretérito perfeito e o pretérito imperfeito, e dessa forma contar a história partindo-se da figura de Maximiliano pela organização do narrador, que, permite, para aquele, inferir-se um estado contínuo e prolongado de reflexão sobre a vida, em discurso que pontua o juízo de valor em alguns enunciados.

Verifica-se a narração em um tempo inacabado e durativo, concomitante ao marco temporal pretérito, para apresentar o transcurso dos eventos. Em consequência dessa escolha, apresentam-se os efeitos perceptivos do actante-sujeito, Maximiliano, manifestados em discurso indireto livre, a lançar o juízo de valor, que revela um olhar julgador sobre os demais sujeitos próximos para descrever as cenas. No espaço da confeitaria, infere-se um julgamento negativo sobre os demais sujeitos implícitos, em andamento lento e espaço aberto para o campo de presença do sujeito que se atém às possibilidades da virtualização:

> Devia ser já a terceira pessoa que lhe sentava à mesa. Não lhe era agradável aquela sociedade com desconhecidos; mas que fazer naquela segunda-feira de Carnaval, quando as confeitarias têm todas as mesas ocupadas e as cerimônias dos outros dias *desfazem-se*, *dissolvem-se?* [...] Estava ali o velho Maximiliano *esquecido*, só moendo cismas, bebendo cerveja, *obediente* ao seu velho hábito. Se fosse um dia comum, estaria cercado de amigos; mas, os homens populares, como ele, nunca o são nas festas populares (BARRETO, 2010, p. 166-grifo nosso).

O discurso no pretérito do presente destaca, na cena, o "olhar" reflexivo e durativo, a cena acompanhada do andamento lento, mas que propõe uma ascendência, mesmo que de átona para tônica, já que a narrativa caminha para: a) a reflexão do sujeito sobre si, b) como deixar-se ser tocado pela pressuposição de um estado contrário, c) a busca para conseguir a conjunção como o objeto, d) a permissão em profundidade da invasão do objeto.

Levamos em consideração o quesito afetividade para traçar as dimensões tensivas da intensidade e da extensidade propostas por Zilberberg. Segundo essa perspectiva: "Na dimensão da intensidade, o sujeito regula, ajusta, os afetos que o devastam ou o deprimem; na dimensão da extensidade, ele classifica, enquadra como pode ou rejeita as grandezas admitidas ou "surgidas" em seu campo de presença" (2011, p. 285). A narrativa caminha, assim, face à implicação gerada pela falta, que lentamente, no espaço-tempo, demarca a relação de repouso do sujeito, mas não deixa de movimentar novas percepções e sensações desencadeadoras de novos eventos.

A análise revela a preferência de escolhas do narrador-destinador, uma projeção do enunciador pressuposto, ao usar o discurso indireto para produzir um efeito de sentido relativo ao tempo, marcando um estado anterior ao momento de referência presente, mas cuja impressão parece dizer respeito também ao presente. A representação temporal não está exclusivamente limitada aos tempos verbais acionados, mas temos a demarcação temporal também com locuções temporais e adverbiais, em escolhas que revelam a temporalidade

discursiva: “naquela segunda-feira de Carnaval”, “dos outros dias” “durante mais tempo”, “nos três dias de sua festa clássica, naquele momento” (p.166).

Para a construção narrativa, o enunciador projeta um narrador e um narratário e, assim, promove um simulacro discursivo. O enunciador, revestido no papel de destinador, projeta-se no discurso implicitamente para acrescentar, de modo irônico, o juízo de valor em enunciados construído quando se apresenta a perspectiva da relação entre sujeito e seu ponto de vista frente à imposição de fatores históricos-sociais ou à desvalorização do sujeito no discurso diante dos valores sociais.

Os pontos de vista são marcas deixadas, com figuras de retórica/tropos, no discurso para destacar um tom irônico, visando a trazer o posicionamento do enunciador com base no observador participante; deste originam-se os julgamentos quanto às diferentes máscaras usadas pela sociedade, como se verifica neste trecho: “linda mulher pública da cidade, produto combinado das imigrações italiana e espanhola, extraordinariamente estúpida, mas com um olhar de abismo, cheio de atrações, de promessas e de volúpia” (p. 168).

As vozes no discurso, por vezes, se misturam e, consequentemente, propiciam uma confusão quanto à identificação de quem fala, se narrador-destinador, se actante-sujeito, este revestido na figura de ator Maximiliano. Os atos discursivos, discurso direto e indireto livre, tratam de apresentar as ações e a movimentação da narrativa, e também o diálogo entre os atores, construindo um simulacro do parecer ser promovido no tempo presente. Encena-se, portanto, a relação próxima entre interlocutores pelos atos de fala na sintaxe discursiva; instaura-se um “eu” e um “tu” em uma unidade de discurso subjetivo, enquanto que, para o discurso enuncivo, exprime-se a escolha da terceira pessoa. Mais adiante, voltaremos aos efeitos das projeções da enunciação.

No espaço do sujeito-actante, Maximiliano, observamos o uso do passado anterior para referir-se à vivência de um estado em que a reflexão e a observação dos fatos ao redor de si são escolhas, desdobramentos anteriores sofridos pelo sujeito, cujos sentimentos inserem-no em um estado de *resignação*, intensificado pela sensação de *falta* e um estado do *querer*-ser e *saber não poder-ser*, expressando-se os desajustes da vida experimentados até então.

Maximiliano é o ator participante que narra os efeitos de suas decisões, os sentimentos que perturbam sua alma, os sonhos e as projeções de futuro; compartilha os gostos, o seu *parecer-ser* e *sentir*, e agrega outros papéis no desenrolar da narrativa. A figura de Maximiliano implica na dualidade verificada entre o universo exterior *versus* interior, sejam nas influências em suas ações, nas consequências dos desajustes internos ou nas percepções positivas/negativas que assolam sua alma.

O *objeto de valor* almejado por Maximiliano reside em situações (ganhar no jogo, casar a filha com um figurão) que levariam à junção com uma situação socioeconômica mais propícia, de euforia para ele e à família. Em meio a pensamentos envolvendo possíveis soluções, o sujeito deixa transparecer sua busca por algo com que possa agregar e estabelecer uma relação de valor, um objeto cultuado em seu íntimo e que lhe causa satisfações de ordem sensível.

A busca do sujeito pelo objeto de valor favorece uma direção de sentido, mas em andamento desacelerado; assim, verifica-se um enunciado lento e prolongado a princípio. A parada do andamento é marcada pela espera acentuada pela resignação diante do que a vida lhe oferece; mas, na verdade, como ele se apropria dos fatos, o momento primeiro advindo dessa resignação o leva a afligir-se e demonstrar insegurança no que há por vir, no futuro, do que derivam modalizações indiciais das condições que atestam sua incapacidade de desempenhar, como desejado, os deveres do papel figurativo de patriarca familiar.

Desse fator de *culpa*, resulta uma espécie de *fuga* do sujeito: sabendo que sua situação não iria mudar, retarda o momento de voltar para casa, permanecendo no espaço da confeitaria, fazendo com que fique estacionada a temporalidade em que se encontra. Tais elementos narrativos funcionam como se fossem os primeiros sinais de paixões, na perspectiva semiótica, descritos por Barros como configurações de aspectos durativos:

> A insatisfação e a decepção podem ser determinadas aspectualmente pela duração e prolongar-se em novos efeitos passionais: a mágoa que perdura ou a resignação, por exemplo. Outra possibilidade é a da insatisfação e da decepção conduzirem ao sentimento de falta, definido pelo /querer-ser/ em conflito com o /saber-não-ser/ e com o /crer-não-ser/ e característico da crise de confiança. Os efeitos passionais da insatisfação e da decepção são interrompidos e seguidos pela falta que dá lugar a um programa de liquidação da falta (BARROS, 2002, p. 65).

Frente a essas primeiras manifestações mais incisivas da *falta*, Maximiliano observa, de modo atento, as pessoas que passam pela confeitaria, demarcando tal ponto de referência espacial em nível discursivo. Sua observação, de caráter reflexivo/passivo, compreende o desagrado do compartilhamento daquele espaço, diferente do habitual por ser uma “segunda-feira de Carnaval”. Se o primeiro sintagma indica o primeiro dia da semana, e também o início da semana de trabalho, contrasta-se com o segundo, referente è ordem das festividades, ambos carregando traços semânticos que lhe permitem opor-se, acabando por incidir no estado de espírito do sujeito.

A negativa do sujeito em aceitar a alteração de sua rotina, motivada pela movimentação carnavalesca, conduz a uma quebra na percepção do sujeito do que acontece ao redor e faz com que sua atenção volte-se para novas informações, e promova um juízo de valor sobre elas: “mas o que fazer naquela segunda-feira de Carnaval, quando as confeitarias têm todas as mesas ocupadas e as cerimônias dos outros dias desfazem-se, dissolvem-se?” (p. 166).

O desagrado não é maior do que o propósito de Maximiliano que permite ao sujeito realizar a ação rotineira de beber sua cerveja, agora a “*quinta garrafa*” onde se “*refugiava”,* preservando um momento de acolhimento de si, da individualidade perturbada por sentimentos íntimos e desagradáveis. Influenciado e embevecido pela reação da substância alcoólica, permite-se apenas analisar os três sujeitos que passam por sua mesa, pessoas estranhas; porque o mundo lhe era estranho. Individualizado pelo investimento semântico da expressão “o *velho* Maximiliano esquecido”, tem apontada sua faixa etária e o estatuto de esquecimento diante dos outros:

> Estava ali o velho Maximiliano esquecido, só moendo cismas, bebendo cerveja, obediente ao seu velho hábito. Se fosse um dia comum, estaria cercado de amigos; mas, os homens populares, como ele, nunca o são nas festas populares. São populares a seu jeito, para os frequentadores das ruas célebres, cafés e confeitarias, nos dias comuns; mas nunca para a multidão que desce dos arrabaldes, dos subúrbios, das províncias vizinhas, abafa aqueles e como que os afugenta. Contudo não se sentia deslocado [...] (BARRETO, 2010, p. 166).

Como o narrador detém-se em informações suplementares, a impressão perceptiva do sujeito visa inferir comentários, apontamento as falhas de outros: “populares a seu jeito, frequentadores das ruas célebres, cafés e confeitarias, nos dias comuns” difere da “multidão que desce dos arrabaldes, dos subúrbios, das províncias vizinhas”. O discurso implícito resgata a problemática da dualidade social, rico *versus* pobre, porém marcada pelo espaço de referenciação. A separação dois tipos de públicos enfatiza o envolvimento pouco comum daqueles que participavam dos festejos naquele espaço físico, o que ocorria apenas por conta do feriado. A “multidão dos subúrbios” não atua contrariamente aos valores de Maximiliano, que não se sente deslocado diante daqueles e, por um processo reflexivo, adere ao espaço da *rua* da confeitaria, aos ruídos, às cantorias, permitindo sua junção com aqueles. As cantorias típicas tornavam o momento satisfatório, o movimento dos corpos e seus traços lascivos resultavam na presença de viver em liberdade, de “sentir-se livre”.

A figura da *rua* exprime o universo exterior de desconhecidos, do espaço do aco*lá* e distante, do sujeito, mas, ao mesmo tempo, a *rua* inscreve na cena a liberdade e certa conjunção do sujeito com o prazer na vida despertado pelos sentidos, o *viver*, o *ver*, o *ouvir*, o *sentir*, *a* dança dos corpos, o ritmo que sanciona "harmônico"; isso, por breves instantes, leva-o ao *escape, à fuga*, uma fuga atípica das obrigações diárias, motivo de desprazer do sujeito. Outro espaço referencial é marcado pela figura *casa*, para a qual Maximiliano não quer logo voltar, motivado pela lembrança de sua situação econômica:

> Lá fora, o falsete dos mascarados em trote, as longas cantilenas dos cordões, os risos e as músicas lascivas enchiam a rua de sons e ruídos desencontrados e, dela, vinha à sala uma satisfação de viver, um frêmito de vida e de luxúria que convidava o velho professor a ficar durante mais tempo bebendo, afastando o momento de entrar em casa (BARRETO, 2010, p. 166-167).

A agitação convida-o a estar ali, e dedicar mais tempo a parada na narrativa. O lexema *casa* desperta no actante-sujeito a preocupação, uma carga semântica negativa, uma perda da tranquilidade de espírito, ora amortecido pela bebida. Em contraste, temos a musicalidade "lasciva" e a entrega à bebida como refúgios, mas as emoções negativas persistem, e ele torna a vivenciar um fingido *esquecimento*, uma forma de manipulação interna. De todo modo, a lembrança de retornar a casa persiste e as obrigações pesam ao sujeito.

A preocupação interrompe brevemente a apreciação das festividades, os pensamentos frequentemente são tristes e desafiadores: "naquele momento, diminuía-lhe muito as grandes mágoas de sempre e, sobretudo, aquela teimosa e *pequenina* de hoje" (p.167), em parada que permite um acréscimo narrativo, uma nova informação. Essa informação apresenta-se no campo de presença do sujeito, o qual é marcado pela rememoração de situações vividas naquela manhã.

Recupera-se no enunciado o momento anterior ao enunciado de referência, um passado do passado; há a pausa da cena, movimentando-se para uma cena anterior, para a inserção da conjunção do sujeito com suas memórias. Estas o marcam por terem a carga negativa e constante de "mágoas de sempre". A recursividade de um sentimento atestado no discurso atribuído "simultaneamente" contrapor-se-á ao novo estado ao sujeito; antes, de *culpa* e *reprovação*, são amenizados pela predisposição para aceitar a influência de outros valores.

A expressão "*mágoas de sempre"* designa a recorrência de acontecimentos negativos/ disfóricos; o lexema "*sempre"* o prende ao tempo/espaço, perpetuando-lhe, na alma, os

acontecimentos mediante os sentidos, sentimentos de recusa, não há uma temporalidade específica marcada na expressão, que remete a uma eternidade de sensações ruins. Contrapondo-se àquelas, *teimosia* e *pequenina* colocam o sujeito em desajuste porque pressupõem um nível de busca/expectativa, visando a certo grau de obstinação.

O percurso referente à *teimosia* do sujeito leva-o do estado à ação, leva-o a reagir aos eventos que lhe acometeram a alma, transformando o enunciado em processo de busca para um estado juntivo/ eufórico com os recursos que lhe faltavam. Assim, na cena desse período matinal, o narrador insere a figura da esperança em valores necessários e manipuladores que o sujeito deve aderir, o que o faz considerar o *"jogo do bicho"* e o Carnaval como elementos determinantes. O actante-sujeito é modalizado para construir as ações de pesquisar, de inferir técnicas de adivinhação e de aceitar palpites, admitindo-se uma progressividade no andamento:

> E que trabalho não tivera ele, doutor Maximiliano, para fazê-la brotar no seu peito, logo nas primeiras horas do dia! Que chusmas de interpretações, de palpites, de exames cabalísticos! Ele bem parecia um áugure romano que vem dizer ao cônsul se deve ou não oferecer batalha [...] (BARRETO, 2010, p. 167).

A escolha do "jacaré" indica também o processo de busca por competência e performance, uma vez que o jogo é mediado pela sorte ou azar; é necessário aplicar-se bem ao estudo de elementos concernentes ao jogo. Mas, como se antecipou anteriormente, o narrador coloca em cena a dúvida:

> Logo que ela lhe assomou aos olhos, como não lhe pareceu certo aquele navegar precavido dentro do nevoento mar do Mistério, marcando rumo para aquele ponto — o "jacaré" — onde encontraria sossego, abrigo, durante alguns dias! E agora, passado o nevoeiro, onde estava?... Estava ainda em mar alto, já sem provisões quase, e com débeis energias para levar o barco a salvamento [...] (BARRETO, 2010, p. 167).

As ações esquematizadas não são suficientes, e a metáfora do sujeito no barco em meio ao nevoeiro expõe não apenas o azar, mas também atesta a sorte (ou a falta dela) do sujeito na sociedade, a sua posição social. O narrador não qualifica o actante-sujeito, pois o intuito não é apresentar a "vantagem" financeira, mas enfatizar uma relação de pobreza permanente, essa em conjunção com o sentimento de *falta*. Tal enunciado caminha para uma direção de medida rítmica, disfórica, em que o sujeito afetado pode ser compreendido em uma descendência, ou seja, marcado por uma diminuição no fluxo fórico, já que a comoção em

relação aos efeitos causados pelo jogo enfatiza a *falta* negativa, e não a abundância, positiva. Para Barros, o estado do sujeito pode ser compreendido pela não conjunção com o objeto de valor, mas não apenas, pois também questiona a confiança em si mesmo:

> A insatisfação e a decepção assumem o papel de termos intermediários entre o estado relaxado de crença no contrato imaginado e a situação tensa final de falta. Há dois tipos de falta, conforme resulte da insatisfação ou da decepção (que pressupõe a insatisfação), quais sejam, a falta de objeto-valor e a falta fiduciária ou falta de confiança. A liquidação da falta toma, portanto, duas direções, na tentativa de suprir a falta de objeto ou de resolver a crise de confiança, e produz, nesses percursos, novos efeitos passionais (BARROS, 2002, p. 65).

As condições do sujeito em relação à competência necessária para unir-se a valores almejados não foram suficientes para que obtivesse a performance desejada. Conforme afirma Maximiliano: “O "jacaré" não dera e muito menos a “*centena”*. Esse capricho da sorte tirava-lhe a esperança de um conto e pouco — doce esperança que se esvaía amargosamente naquele crepúsculo de galhofa e prazer” (p. 167). A metáfora “navegar no precavido” levara-o para o “jacaré” e sua busca, na verdade, intentava produzir uma disjunção com o estado de *falta*, não evitada pela antecipação de uma preparação. A não realização da performance leva-o a entregar-se à resignação. No que tange à metáfora “nevoento mar do Mistério”, pode-se vê-la como uma tentativa de o enunciador construir o lugar obscuro e incerto reservado ao sujeito solitário.

A transitividade do estado do sujeito frente à paixão permite a essa projetar-se em um *outro* sujeito, o que afeta Maximiliano em sua busca de resolver as exigências que a função de chefe do lar lhe impõe, já que o sistema de valores projetados e o processo da negativa tentativa de transformação condicionam-no a um grau elevado de repressão de si.

Para haver uma transformação na narrativa, o destinador-narrador deposita, na figura da filha, as expectativas do pai, tornando-se ela um objeto-valor ao qual a busca inicia e permite a movimentação das cenas; em uma segunda etapa em busca de uma adesão positiva, euforizante de um contrato fiduciário, uma nova fase é enunciada, a que leva o sujeito a iniciar uma ação. Os desejos da filha Clódia tomam o pensamento de Maximiliano, reconhece-a “precisada” de roupa para desfilar, em momento que o comove; julga-se o ato como irrealizável naquele momento, razão para que a atenção do sujeito volte a seu interior, fugindo aos prazeres presentes, constrói-se a fisionomia melancólica:

> Com aquele seu olhar calmo em que não havia mais nem espanto, nem reprovação, nem esperança, o velho professor olhou ainda a sala tão cheia, por aquelas horas, tão povoada e animada de mocidade, de talento e de beleza. Ele viu alguns poetas conhecidos, quis chamá-los, mas, pensando melhor, resolveu continuar só (BARRETO, p. 167, 2010).

Ao observar o comportamento dos outros, o sujeito individualizado recebe a carga semântica de "o velho doutor Maximiliano", que acrescenta à cena o fazer-crer do sujeito instalado, à procura de homens e mulheres a questionar-lhe a "liberdade" influenciada por estímulos, a questão é levar a refletir se suas vidas seriam positivas sem os estímulos "os vícios aleijões morais":

> O velho doutor Maximiliano não cansou de observar, um por um, aqueles homens e aquelas mulheres, homens e mulheres cheios de vícios e aleijões morais; e ficou um instante a pensar se a nossa vida total, geral, seria possível sem os vícios que a estimulavam, embora a degradem também. Por esse tempo, então, notou ele a curiosidade e a inveja com que um grupo, de modestas meninas dos arrabaldes, examinava a toilette e os ademanes das mundanas presentes (BARRETO, 2010, p. 167-168).

A cena evidência uma construção ideológica, pois, ao abordar um grupo social como julgador de outro grupo, levanta-se a questão da separação social motivada pelo preconceito, tema presente em textos barretianos. O enunciador procura demonstrar a imposição da cultura, histórico-social, para dialogar sobre as diversas formas de organização social que levam o sujeito a se posicionar diante da alteridade, disposição que não lhe é de costume, e propõe ao leitor questões de desvalorização da figura do negro, da mulher, do pobre, como se fossem desajustes característicos e vinculados a uma categorização social específica.

De sua enunciação, infere-se um juízo de valor negativo, quando é exposta a exploração da mulher imigrante, de italianas e espanholas, no âmbito da sociedade, por servir-se à vida de "mulher pública", e compara-a com a beleza (in)comum à das brasileiras, apesar de aquelas apresentarem a falta de sensibilidade, mascarada pelo olhar em "abismo", "cheio de atrações" de "promessas" e de "volúpia".

A predicação excessiva e a comparação do Carnaval frente à sua valorização semântica com a figura de Cló são, justamente, uma forma de manipulação do enunciador, em que objeto e o sujeito tornam-se uma "coisa só", a lascividade e a conduta "fogosa" pressupõem, no conto, ações específicas para a conquista do outro:

> Pensou, então, em sua filha, Clôdia — a Clô, em família — em cujo temperamento e feitio de espírito havia estofo de uma grande hetaira. Lembrou-se com casta admiração de sua carne veludosa e palpitante, do seu amor às danças lúbricas, do seu culto á toilette e ao perfume, do seu fraco senso moral, do seu gosto pelos licores fortes; e, de repente e por instantes, ele a viu coroada de hera, cobrindo mal a sua magnífica nudez, com uma pele mosqueada, o ramo de tirso erguido, dançando, religiosamente bêbeda, cheia de fúria sagrada de hacante: "Evoé! Baco!" (BARRETO, 2010, p. 168).

Diante de um contexto que remete ao culto do corpo feminino, no trecho, eleva-se este a comparação a uma cortesã de luxo, conduzindo a leitura a integração do espaço grego antigo, onde infere-se costumes com festas luxuosas, libertinos, e o narrador compara ao corpo lascivo, presente em festividades carnavalescas. A gradação na apresentação do sujeito é formulada; assim, “em rija carnadura de Itália e de uma forte e exótica exalação sexual” (p.167), afirma estar na função do corpo, na projeção de objeto de valor, esses valores destinados à Cló, que são de caráter emissivo.

Podemos inferir do excerto a questão da segregação na expressão “*casta* admiração”, que deve ser interpretada como um trocadilho de duplo sentido, pois “casta”, na narrativa, pode retomar a questão racial e socioeconômica, o preconceito vivenciado por sujeitos separados e oprimidos, e marcados pela condição social de desfavorecimento financeiro; além disso, “casta” também aponta para a ironia de um olhar sobre o corpo que nada tem dessa característica. O culto ao corpo, em nível discursivo, objetiva que o enunciatário possa imaginar e sentir as sensações construídas pela narrativa, desde seu caráter “carnal” próprio ao corpo da jovem, à pele aveludada sentida pelo tato, à maciez pulsante da pele juvenil movendo o pulsar da vida. E, para finalizar o sentimento liberado pela dança, projeta-se a movimentação do corpo, pressupondo uma relação luxuriosa.

O culto ao corpo acionado pelo ritual de limpeza e purificação desperta o aroma, o perfume que não escapa ao olfato; todos os predicados citados são componentes da manipulação por sedução e tentação, como o paladar apreciador e fraco para finalizar as cinco descrições que compreendem os órgãos do sentido humano, e para atestar a conjunção quanto ao jogo de sedução proposto na narrativa. Como objeto, o corpo feminino do sujeito retoma o culto a virilidade e virgindade, quando se exala a sexualidade ao outro.

Um novo percurso inicia quando a figura do “novo e único amigo” de Maximiliano entra em cena, o Doutor André. As qualidades do sujeito de origem peruana e rico, de fisionomia endurecida, de cor de pele acobreada, de posse de ouro, usando um pince-nez, atento à aparência, influenciado pelo vicio burguês com postura forte e ereta, admirado pelo

sexo oposto, entram em cena como próximo da família de Maximiliano, devido a interesses financeiros e a valores positivos visados pela sociedade.

A relação de André e Maximiliano pressupõe um contrato fiduciário marcado no discurso. Compreendendo valores remissivos àquele, o narrador aponta, pela figura de André, um juízo de valor negativo, na oposição entre caráter e aparência física:

> Lamentava-se que ele fosse um bacharel vulgar e um deputado obscuro. A sua falta de agilidade intelectual, de maleabilidade, de ductilidade, a sua fraca capacidade de abstração e débil poder de associar ideias não impediam fosse ele deputado e bacharel. Ele seria rei, estaria no seu quadro natural, não na câmara, mas remando em ubás ou igaras nos nossos grandes rios ou distendendo aqueles fortes arcos de íris que despejam frechas ervadas com curaro (BARRETO, 2010, p.169).

O diálogo entre ambos é manifestado no espaço da confeitaria, breve e objetivo. A debreagem enunciativa de primeiro grau permite, nesse estágio, a delegação das vozes dos sujeitos no discurso e atesta a proximidade que leva ambos a manterem um relacionamento em comum.

Esse novo programa atualiza o programa anterior, em que a atenuação partilhada pelo *sofrer* do sujeito e movimentada por reflexões desacelerava o andamento; agora a ação comunicativa permite que o andamento dos fatos estabeleça a velocidade necessária e que se encaminhe à resolução dos fatos, trazendo um acento de sentido maior que o apresentado anteriormente. Sendo assim, o sujeito pré-disposto a dar ao outro o que ele deseja (Cló), empenha-se em informar-lhe sobre o seu objeto-valor e a ter uma resposta positiva que o aproxime daquele:

> Dona Isabel não veio?
> — Não. Minha mulher não gosta das segundas-feiras de Carnaval. Acha-as desenxabidas... Ficaram, ela e a Clô, em casa a se prepararem para o baile á fantasia na casa dos Silvas... Quer ir? (...)
> — Não, meu caro senhor; do Carnaval, eu só gosto dessa barulhada da rua, dessa música selvagem e sincopada de recos-recos, de pandeiros, de bombos, desse estridulo de fanhosos instrumentos de metais... Até do bombo gosto, mais nada! Essa barulhada faz-me bem à alma. Não irei... Agora, se o doutor quer ir... Clô vai de preta mina (BARRETO, 2010, p. 169-170).

O narrador-destinador doa ao outro sujeito informações sobre o objeto cultuado e para que invista na manipulação e conquiste-o; a expressão ao final de “Clô vai de preta mina” permite inferir, na qualidade do vestuário, a forma física, a posição social e histórica construídas na figura de Cló. Maximiliano convida André a participar das festividades, mas este recusa: “— Deve-lhe ficar muito bem... Não posso ir; entretanto, irei a sua casa para ver a

sua senhora e a sua filha fantasiadas" (BARRETO, 2010, p. 169-170). A partir dos implícitos, pode-se inferir que a relação com aquela família guardava um certo ar de segredo, uma vez que André já era casado e essa posição limitava-o. Maximiliano apresenta ao outro a dupla face que usa para lidar com situações como aquela:

> O senhor devia também ir...
> — Fantasiado?
> — Que tinha?
> — Ora, doutor! eu ando sempre com a máscara no rosto.
> E sorriu leve com amargura; o deputado pareceu não compreender e observou:
> — Mas, a sua fisionomia não é tão decrépita assim [...] (BARRETO, 2010, p.170).

A expressão de "eu ando sempre com a máscara no rosto" (p.170) confere à figura de Maximiliano certo desagrado por o outro cortejar Cló, além de que, aprisionado nas leis cultivadas pela sociedade, vive sem ser ele mesmo. Como era de se esperar, a incompatibilidade cognitiva do deputado perante a fala de Maximiliano interrompe a construção de sentido projetada. André não entende a expressão e a conversa continua "- Mas a sua fisionomia não é tão decrépita assim…" (p.170); a posição de Maximiliano é supostamente inferiorizada, mas, sem objetivar a ignorância do outro, Maximiliano continua como se nada houvesse acontecido.

O acordo entre ambos é firmado quando combinam a passagem de André na casa de Cló: "O senhor é nosso melhor amigo. Não imagina como todos lá falam no Senhor. Isabel levanta-se apensar no Doutor André; Cló, essa nem se fala! Até o Caçula, quando o vê não late; faz-lhe festas, não é?" (p.170). O pronome possessivo "nosso" frisa a preferência da família em ter o deputado por perto, um estado de conjunção explícito motivado por manipulação com presentes. Em um discurso direto, Doutor André posiciona-se sobre aquele contato com Maximiliano: "- O senhor sabe perfeitamente que espécie de força me prende aos seus… um sentimento acima de mim, uma solicitação, alguma coisa a mais que os senhores usaram na vida..." (p.171).

O acordo, o contrato é garantido pelo consentimento de Maximiliano quando brindam "- Pois então, interrompeu cheio de comoção doutor Maximiliano: a nossa! Ergueu o copo e ambos tocaram os seus [...]" (p.171), esta ação é para firmar o acordo, selar o contrato diante da concordância no brinde. Sentindo-se mais próximo do outro sujeito, Maximiliano inicia sua manipulação ao acionar elementos que revelam a relação negativa que vivencia com a "vida financeira": "Desci para espairecer e "cavar", e enfatiza "É dura esta vida… "cavar"!

Como é triste dizer- se isto! Mas que se há de fazer? Ganha-se uma miséria…" (p. 171), "Um professor com oitocentos mil-réis o que é?" (p. 171). A produção de tais enunciados tem a finalidade de causar a compaixão no outro; na posição de "vítima" social, Maximiliano consegue o efeito pretendido. Temos um discurso em que o manipulado, André, se deixa manipular, pois busca agradar àquele que tem em mãos o objeto de valor almejado; o acordo é firmado com o "dinheiro", que, facilmente, fora aceito e era o motivo de *falta* que respondia pela *busca* de Maximiliano.

Outra forma de convencer o sujeito foi empregando explicitamente o ritual dos banhos de leite de Cló. O narrador traz o "culto ao corpo" para provocar a sedução, já a manipulação por tentação promove a continuação do diálogo, levando o outro a aderir, e implica na construção de efeitos de sentido: a brancura do leite para incitar a pureza, o processo de culto a purificação do corpo.

Contrariamente, para Maximiliano, essas "propriedades" e "virtudes" são definidas como "Banhos de ouro, é que são! Jogos nos bichos…" (p. 171), já que o levava a ter despesas extras e não tinham a mesma importância que os jogos, ou seja, o mesmo valor que poderia afetar o sujeito e aderir a elas: "— Sei lá! Ela diz que tem não sei que propriedades, certas virtudes... O diabo é que tenho de pagar uma conta estupenda no leiteiro... São banhos de ouro, é que são! Jogo nos bichos... Hoje tinha tanta fé no "jacaré"..." (BARRETO, 2010, p. 171). Compreendendo o discurso do outro, o doutor André tem o cuidado em doar ao professor o "dinheiro", firmando, então, um contrato de interesse recíproco.

A partir da fala de André: "é como se recebesse de um filho…", coloca-o em um grau de "familiaridade" maior ao pontuado por Maximiliano, na categoria de "amigo"; assim, o sintagma "filho" tem valor de sentido maior:

> — Que tem!... Ora!... Nada de cerimônias; é como se recebesse de um filho... — Nada disso... Nada disso...
> Fingindo que não entendia a recusa, o doutor André foi retirando da carteira uma bela nota, cujo valor nas algibeiras do doutor Maximiliano fez-lhe esquecer em muito a sua desdita no "jacaré" (BARRETO, 2010, p.171-172).

Não apenas o deputado fora modalizado pelo objeto, pela ambição de ter o corpo de Cló, mas ela também criara expectativas e fora modalizada, projetando na figura do deputado a relação de um suposto romance futuro. Ambos apresentam a opção de preservar os costumes libertinos, negando os deveres e as obrigações matrimoniais em favor do envolvimento nos prazeres sexuais:

> Deputado, como já ficou dito, e rico, representava, com muita galhardia e liberalidade, uma feitoria mansa do Norte, nas salas burguesas; e, apesar de casado, a filha do antigo professor, a lasciva Clô, esperava casar-se com ele, pela religião do Sol, um novo culto recentemente fundado por um agrimensor ilustrado e sem emprego" (BARRETO, 2010, p.169).

Após o "pagamento" e a adesão ao contrato para a permissão da doação do objeto de valor (Cló), Maximiliano, actante-sujeito, permite-se uma nova transição, de ação ativa de retorno para casa. Em andamento que tem em vista um novo fluxo fórico, destacam-se novas cenas e emoções são liberadas: "O doutor Maximiliano bebeu ainda uma cerveja e, acabada que foi a cerveja, saiu vagarosamente um tanto trôpego" (p. 172). Já sob efeito do álcool, o narrador-destinador retoma as figuras dos festejos, em "A noite já tinha caído de há muito. Era já noite fechada" (p. 172), para marcar a temporalidade que preside aquele sujeito.

Com a temporalidade tensiva visada na narrativa, efetua-se por meio do efeito de uma correlação inversa, com a constância dos "andamentos" a produzir o efeito uniforme, a frequência demarcando a espacialização no tempo até então alongado e distribuído, reconhecido pela lentidão do andamento devido aos processos reflexivo e transitivo, porém extensivo, presente na abordagem de Maximiliano. Temos, na sequência narrativa, outro processo e este perpassa uma posterioridade diferente do presente quando na duração da "negociação" com André.

Em contraste com os dois processos citados, temos o que leva ao desfecho, o qual demarca a temporalidade volitiva, na apreensão do foco, no fluxo *fórico* [elã], obtidos na figura do actante-sujeito Cló. O tempo *fórico* no texto é regido pela extensidade na narrativa, marcado até então por uma abertura viável ao processo desencadeado pela marcação do estado em direção ao acontecimento, em espaço fechado. A esse propósito, pode-se acompanhar Zilberberg, que traça uma relação entre a temporalidade projetada em narrativas quanto ao acontecimento, ao projeto e à programação, ao afirmar:

> estamos considerando aqui apenas a última linha, a que diz respeito ao tempo fórico das extensões, tal como se constata correntemente pela oposição longo vs. breve, cujos termos concebemos como questões resistentes e não como predicados óbvios. Em que condições o sujeito é levado, tentado, obrigado a alongar ou a abreviar seu fazer ou seu estado? Noutras palavras, colocamo-nos como objeto a considerar a elasticidade do tempo, isto é, a divisão do tempo em durações desiguais (ZILBERBERG, 2011, p. 125).

A volta para casa por Maximiliano explora novamente os festejos, com o consequente processo de alongamento do tempo, já que conduz a uma percepção explicitada anteriormente de localização e, concordante com o apresentado anteriormente, destacamos ainda a projeção do contexto histórico, novamente, e agora observado de modo específico pelo enunciador-narrador: os imigrantes, as questões raciais e a sexualidade são pautas impostas para trazer o ponto de vista do enunciador e também conduzir a leitura crítica ao enunciatário.

Nesse novo percurso, o da volta para casa, a relação de Maximiliano com a família, mais uma vez, a qualidade social do sujeito é marcada por desprestigio e esquecimento. O espaço familiar ganha um novo integrante dotado de *poder* para influenciar; o Doutor André sabe da qualificação financeira e do "status" de político que tem e os usa para conquistar o outro.

Ao entrar em sua residência, Maximiliano observa a filha ofegante após a dança; ao vê-lo, Cló o questiona sobre o Doutor André; e mesmo a expressão da "face enrijecida de aborrecimento" não é suficiente para convencer Cló do erro de um relacionamento entre ambos. Maximiliano, na tentativa de ser usufruir do posto de patriarca da família, tenta manter uma postura rígida e de autoridade, uma intimidação insuficiente:

> Mas, logo, em tom severo, acrescentou: — Que tem você com André?
> — Nada, papai; mas ele é tão bom...
> Quis Maximiliano ser severo; quis apossar-se da sua respeitável autoridade de pai de família; quis exercer o velho sacerdócio de sacrificador aos deuses penates; mas era céptico demais, duvidava, não acreditava mais nem no seu sacerdócio nem no fundamento da sua autoridade (BARRETO, 2010, p. 173-174).

A expressão positiva frente à negativa paterna marca a presença efetiva do sujeito no enunciado. A relação entre filha e pai partilha da manipulação positiva presente na família, mesmo que o relacionamento extraconjugal contrarie as convenções sociais. A afetividade de é caráter positivo entre Cló e André, a relação positiva conduz à investida dele, permitindo a análise de medir o ritmo (acelerado/ desacelerado), o andamento (tônico/ átono) e a temporalidade no discurso, assim como as emoções internas e externas condensadas na figura de Maximiliano. Zilberberg explica como a afetividade é decisiva para gerar a centralidade do acontecimento: "a nosso ver, a afetividade deve ser não somente 'conservada', mas centralizada, uma vez que os afetos são, numa medida a ser determinada, as razões de nossas razões no discurso" (2010, p. 1).

A análise da figura de Cló permite retomar conceitos abordados quando exploramos a figura paterna; a preocupação com o "olhar" do outro sobre si, sobre a perspectiva projetada

emocionalmente em outro objeto, o desfile e as “rivais” levam o sujeito a acionar o tempo futuro e provocar o alongamento temporal, devido a uma parada no andamento efetivo da narrativa. Com isso, o sujeito pode fazer inferências de si e dos outros.

A projeção da perspectiva da vitória desloca-a do espaço de inferioridade para um grau acima das demais; logo, são acrescentados os predicados que servem de motivo para que isso aconteça. Projetar o futuro é uma construção do enunciador-destinador para que o sujeito manipulado pela intimidação pressuposta consiga vislumbrar um efeito positivo fora do lugar do presente e construa seu refúgio ao projetar a vitória da conquista do objeto-valor almejado. No caso de Cló, isso está em construir a imagem superior às concorrentes, tanto no aspecto social quanto financeiro. Devemos observar o deslocamento do sujeito, do seu campo de presença, para além dele, e esse efeito de sentido promove o alongamento temporal, o andamento descendente e o refreamento do processo que tange a um sistema de valores próprio da busca.

No caso de a projeção futura do sujeito ser positiva, o narrador permite acionar a desconstrução dessa aparente conquista para inferir a “real” máscara envolvendo a *falta*. A construção do enunciado com *tropos* de comparação e exultação do corpo move-o à negação da *falta;* todavia, contrapondo-se à *falta*, são acionadas construções de juízo de valores negativos, de caráter irônico a figura de Cló.

As construções equilibram as fases do sujeito (Cló) e com ênfase o narrador “coloca” o sujeito no lugar depreciativo, quando apresenta a cena de ingerir a cerveja em um só gole, na forma de limpar o buço com as mãos, nos modos masculinizados, desprestigiando-o.

A chegada de André à casa de Cló comtempla a modalidade que atualiza o sujeito; comprometido com ela e aceito pela família, ele os manipula com pequenos presentes. A manipulação volta-se para mãe (com o anel) e a filha (com o bracelete), conquista-se a esposa e, depois, os demais membros da casa; Maximiliano já recebera o dinheiro como forma de adesão. Os presentes falsos têm para o sujeito o mesmo valor representado pela família, em virtude de sua relação predisposta a fundar-se em falsidade, a mentira é explicita. O doutor André quer resgatar a sua parte no acordo com Maximiliano, concluir a manipulação e adquirir o “prêmio”, o seu objeto de valor, possuindo o corpo de Cló.

O sorriso como forma de agradecimento ao presente recebido de André torna-se a abertura para o investimento do deputado; o sorriso demorado incita-lhe por provocação e sedução a aderir a um acordo explícito a ambos, “demoradamente o longo sorriso de alegria e agradecimento” (p. 175). O papel paterno, em certa medida, foi o de aproximar o sujeito da filha, garantindo vantagem sobre o processo.

O acelerar do andamento constitui-se quando o narrador efetiva uma construção decorrente de modalizações positivas na figura de Cló; a ação de usar os predicados físicos e agir com a intenção efetiva de manipular André. Todo um processo de sedução é acionado e colocado em ação, ao som da música "Bamboula", Cló desfila enfeitada, com a atenção direcionada ao sujeito André, que, em espera, deseja manter-se conjunto a Cló.

Os predicados manipuladores atestam a beleza da jovem: "linda" e "fresca', com a "pele de veludo", usando uma roupa de "pano de costa" ao "ombro", amarrada ao pescoço modelado com "colar de falsas turquesas" que ganhara de André. A manipulação parte da sensibilidade imagética e visual, em que a transparência da roupa e os braceletes e as missangas tilintavam no peito e nos braços, produzindo efeitos de batidas rápidas que se podem assemelhar às batidas do coração da jovem.

A descrição dos "seios" quase à mostra, despidos e dos "bicos" na "camisa de linho" junto à pele, deixa "aparente as veias dos seios" da jovem, reforçada pela imagem de que se encontravam em uma "prisão" da qual tentavam sair; são estratégias de sedução e tentação, e, frente a isso, desencadeiam o processo de andamento acelerado.

A influência da música sobre o corpo da jovem, que se põe a dançar de modo frenético, e a construção imaginária da fala do sujeito para com Cló direcionam o andamento em um ritmo acelerado, encontrando respaldo na manifestação da intenção do doutor André de unir-se a jovem, comprovando a estratégia de manipulação quando afirma "ela tinha tempo"; o sujeito já tencionava investir na sensualidade para conquistar o outro: "Fred cantou e Clô, instada pelo doutor André, cantou também. O automóvel não tinha chegado; ela tinha tempo..." (p. 176).

A comparação da figura de André com a de Salomão coloca-o em uma posição superior, entre o místico e o sagrado, mas, na narrativa, infere-se a sedução projetada para ser recebida por Cló, apresentando, assim, a evolução da paixão que a consumia: "Os teus lábios são como uma fita de escarlate; e o teu falar é doce. Assim como é o vermelho da romã partida, assim é o néctar das tuas faces; sem falar no que está escondido dentro" (p.176). No trecho, o narrador exalta o segredo, a virgindade como pureza a doar-se àquele.

A abordagem da aceleração rítmica no estado do *eu-sujeito* sugere uma medida intensiva em que o acento é marcado tonicamente, em contrário ao estabelecido em cenas anteriores, quando não havia a inferência decisiva das sensações afetivas despertadas no sujeito Cló. Assim, esse sujeito não repreende as sensações, a sinestesia e a paixão, que lhe adentram o estado de alma, permitindo a ele manifestar-se sobre a conjunção eufórica com o

objeto, ainda que esta não se tenha concretizado. Há um andamento tônico motivado pelo afeto positivo, conforme Zilberberg assevera:

> Finalmente, o sobrevir prende, obstrui o espaço, ou seja, ao perder suas dependências e suas linhas de fuga, o espaço se contrai e se reduz ao "lá" que fica então, momentaneamente, sem "alhures" acessível. O sujeito encontra-se maravilhado com a esfera familiar de seu agir e projetado naquela estranheza do experimentar (2011, p. 278).

Nesse estágio, o ritmo acelerado permite unir a tonicidade e a temporalidade, distribuindo os acentos fortes:

> Enfim, trata-se do ritmo como motivo comum do ajuntamento da tonicidade com a temporalidade, visto que ele distribui, na duração e segundo uma regra simples, os chamados acentos "fortes". Por isso, segundo Deleuze, o ritmo está em condições de unificar, homogeneizando-os, os diferentes domínios sensíveis que se tornam planos da expressão de uma valência tensiva definida (Zilberberg, 2011, p. 112).

A resposta de André diante das investidas de Cló é positiva; na passagem, verifica-se a euforia do sujeito: "dilatava às narinas para sorver toda exalação acre daquela moça, que mais capitosa se fazia dentro daquele vestuário de escrava desprezada" (p. 176). A expressão "escrava desprezada" visa a apresentar o distanciamento em relação aos fatores socio-históricos entre ambos, marcados no processo constitutivo da narrativa.

A "Canção da Preta Nina" marca o desfecho da tentativa de conseguir o contrato fiduciário com o sujeito. Cló tenta conseguir de André a adesão com a enunciação ativa: "Mi compra ioiô", a expressão frisa a última investida do actante-sujeito movido pela emoção da paixão em busca da conjunção positiva; com competência e performance, investe "com mais volúpia" na sedução/tentação. Nesse contexto, o aumento do timbre da voz denota o esforço para persuadir o outro a tornar-se o dono dela:

> Ao acabar, era com prazer especial, cheia de dengues nos olhos e na voz, com um longo gozo intimo que ela, sacudindo as ancas e pondo as mãos dobradas pelas costas na cintura, curvava-se para o doutor André e dizia vagamente: Mi compra ioiô!
> E repetia com mais volúpia, ainda uma vez:
> Mi compra ioiô! (BARRETO, 2010, p. 176).

Em um processo gradativo e ascendente, os sujeitos analisados, Maximiliano e Cló, movimentam a narrativa portando uma emoção afetiva que insiste na variação da medida

tímica, entre descendente e ascendente. O desfecho é o lugar onde o sujeito coloca todo o seu "prazer" em jogo, o qual produz, na narrativa, os movimentos, o corpo, a dança, o gozo, o olhar, os quais funcionam como instrumentos manipuladores que corroboram com o estado afetivo que busca o acontecimento. O sujeito tem a finalidade de construir a adesão entre os participantes do esquema fiduciário, frente ao processo de sedução. Nas palavras do estudioso da semiótica tensiva,

> a partilha vivenciada entre o sofrer e o agir, entre o imposto e o buscado, é decisiva. O ponto de partida é um acontecimento que se mostra em discordância com a atitude tímica e modal do sujeito. De acordo com a sintaxe tensiva, essa velocidade é identificada como restabelecimento ou atenuação intempestivos, os quais exigem do sujeito a correção decorrente da identificação que ele acaba justamente de efetuar (ZILBERBERG, 2011, p. 106).

A atualização do excesso, esse demais, imbrincada no sujeito afetado, direcionou o andamento acelerado, e as reações diante da manipulação corporal o ratificam. A enunciação final coloca em jogo a adesão de um contrato de conjunção pressuposto pelo sujeito manipulador que soube apropriar-se da abertura do outro. O efeito de sentido causado pela musicalidade une sujeito, corpo e som como únicos e acelera ainda mais o andamento para um desfecho; nessa celeridade do andamento, que atualiza o excesso e o faz durar, ao final, em estado intenso e concentrado, o sujeito permanece, ansioso, à espera da resposta.

O sentimento de falta, devido à escassez de recursos financeiros, aliada às raízes afrodescendentes dos sujeitos pré-julgados, constitui motivações para que haja a busca do preenchimento do ser do sujeito, inclusive no relacionar-se com alguém de "presença" social e/ou financeira. Como o objetivo de Cló e de seu pai é conquistar uma posição de "poder" cultuada intimamente, constroem na figura de André um *status* que podem alcançar. Em meio a um estado de falta, Maximiliano assume o contrato inicial explicitamente em conformidade com as investidas de André que visa a relacionar-se com Cló.

A figura de Cló passa a ser o "objeto de troca" para a conclusão fiduciária do contrato e firma uma relação construída para atender a objetivos recíprocos. Tanto André quanto Cló também assumem o interesse um pelo outro; ele busca uma amante e ela conquistar uma vida financeira e social. A construção sociocultural apresentada no conto destaca a impotência de Maximiliano ao lidar com a família, o trabalho, a sociedade, a cultura; vendo-se como refém de uma sociedade distintiva, o sujeito sabe estar diante de uma situação de marginalidade

social. A alternativa encontrada é estabelecer relações com alguém que possa, mesmo que por vias incertas, suprir sua situação de falta.

Apresentamos, nesta análise, alguns conceitos semióticos visando a construir as bases que direcionam o estado afetivo (a *falta)* do sujeito para o acontecimento. Levamos em conta a questão do sentido nas manifestações discursivas; por consequência, adentramos na questão da influência do objeto nas ações do sujeito, de modo a direcionar o fluxo fórico tensivo.

### 3.4. Entre o sentir e o existir: analisando o percurso do sujeito invadido no conto "O filho da Gabriela"

O conto "O filho da Gabriela" coloca em cena quatro personagens: Horácio; Gabriela, mãe de Horácio; Dona Laura, que figura como patroa de Gabriela e toma para si a responsabilidade de cuidar de Horácio, quando sua mãe morre; o conselheiro, marido de Dona Laura e padrinho de Horácio. Todos eles recebem carga semântica, temática e figurativa, constituindo-se, no nível das manifestações discursivas, como atores que, na história, relacionam-se entre si, com a finalidade de preencher algo que lhes falta. O protagonista Horácio é um jovem que vive a solidão e, em comiseração, "foge" daquilo que lhe causa dores; é caracterizado como sujeito introspectivo e que, por isso, afasta-se do convívio com os demais.

A falta marca, nesta narrativa, o estado figurado por Horácio e Laura, em vista da perda da mãe por Horácio, a inserção em uma família que preserva "rituais" diferentes de sua origem e a negação social e cultural. Para Laura, a relação com o sentimento de *falta* constrói-se a partir da conjunção com o relacionamento que nega o anterior mantido entre ela e o Conselheiro, levando-a construir, nesse outro, a proximidade relacionada à condição materna não vivenciada.

A relação entre Laura e Horácio adquire, em certa medida, uma cumplicidade positiva envolvendo sentimentos passionais recíprocos compartilhados entre ambos. Contudo, Horácio, além da *falta* marcada pela perda de Gabriela, sua mãe, tem de lidar com a relação afetiva negativa com a figura do Conselheiro que toma sua guarda. O sujeito alimenta a espera de manter, um dia, um relacionamento próximo com o padrinho, o que, de fato, não acontece. Parte-se da perda, do sentimento de rejeição e da mágoa, como fator desencadeador do um rancor que cresce gradativamente e "alimenta" o desejo de posicionamento do sujeito.

A narrativa inicia com a construção do diálogo entre os atores Gabriela e Dona Laura, cuja relação afetiva é expressa a partir de pontos de vista diferentes, sendo que o sentimento

de afeição, pressuposto na conversa entre ambas, transforma-se, ainda que por breve lapso de tempo, em *ira*. A discussão leva-as a assumirem tais valores passionais, inserindo aspectos tensivos na história, de que o certo é a responsabilidade de Gabriela em ajustar o exercício do trabalho com o da maternidade.

Nessa primeira etapa, o discurso apresenta um efeito de sentido de proximidade e subjetividade, visto que o diálogo entre os atores é produzido por uma debreagem de segundo grau. Suas vozes são projetadas em discurso direto e, no "calor" da discussão, apresentam um efeito de verdade, ou seja, os motivos que as levam ao ato de briga são reconhecidos quando relacionados às imagens de mundo.

A temporalidade na primeira parte da história marca-se pelo uso do tempo presente, uma vez que a projeção da enunciação, como se apontou, é instaurada por debreagem de segundo grau, com interlocutores dialogando entre si, o que permite as primeiras construções discursivas; e instauram-se ainda, o espaço e o tempo, conforme se pode depreender das cenas que seguem:

> Absolutamente não pode continuar assim... Já passa... É todo o dia! Arre! - Mas é meu filho, minh'ama." [...] "-Não pode, não pode, já lhe disse! O conselheiro precisa chegar cedo à escola; há exames e tem que almoçar cedo... Não vai, não senhora! A gente tem criados pra que? Não vai, não! (BARRETO, 2010, p. 98).

Na enunciação, marca-se o discurso entre Dona Laura e Gabriela, patroa e empregada. Se, no início, a escolha do discurso debreado em segundo grau, no qual se doa a voz aos actantes-sujeitos, responsável por promover o efeito de sentido de subjetividade, o conto produz-se, em grande parte, a partir da voz de um narrador, configurando-se a debreagem enunciva para construir o percurso dos sujeitos, justificando a objetividade que referencia os processos. O uso de debreagem enunciva, projetando um "ele" nos enunciados, permite inferir o distanciamento do narrador, que relata a maior parte da história; uma estratégia da enunciação que compreende em um simulacro discursivo, em que o enunciador delega um dever fazer ao outro em seu lugar.

O tempo na narrativa é marcado pelos pretéritos perfeito, mais-que-perfeito e imperfeito, manifestando-se, ao final da história, o tempo presente e a debreagem enunciativa para produzir a enunciação enunciada e, na voz dos interlocutores, produzir o efeito de subjetividade discursiva. No tempo passado e anterior, apresentam-se o estado e as ações

recorrentes e contínuas; há ainda a projeção do futuro do pretérito para a rememoração da vida de alguns atores.

O ato discursivo entre as personagens, Gabriela e Dona Laura, projeta os interlocutores de modo efetivo no discurso para simularem diretamente os atos de fala. Os atores discorrem sobre um assunto e manifestam pontos de vista contrários sobre o que fazer a respeito do filho de Gabriela. Pelo papel materno, compete à Gabriela cuidar do menino, levando-o ao médico; para Dona Laura, patroa de Gabriela, resta a exigência de receber os serviços contratados da empregada, em um contrato entre ambas, que precisa ser cumprido.

O recorrente descumprimento do contrato por Gabriela desencadeia a discussão entre as mulheres; ela pede novamente para levar o filho ao médico, tratá-lo, mas o pedido é negado; Dona Laura, enfurecida, rebate a solicitação, negando o pedido e frisando a recorrência de outras saídas da empregada: "Absolutamente não pode continuar assim... Já passa... *É todo o dia*! Arre!" (p. 98). Gabriela e Dona Laura discutem sobre a responsabilidade das obrigações de Gabriela, em um contrato efetivado entre ambas, mas que, devido aos cuidados destinados ao filho de Gabriela, não tem sido cumprido. A disposição dos atores mediante um estado sensível estabelece, nesse primeiro momento, um andamento e um ritmo capaz de acelerar a narrativa para novos desdobramentos.

Há, nessa primeira parte, a exposição de um panorama dos sentimentos explícitos dos atores que intensificam. A cena apresenta Laura a não conceder permissão para que a criada saia novamente, alegando seus motivos e enfatizando a condição de "criada" de Gabriela; esta, porém, recusa-se a aceitar a ordem: "–Vou, e vou sim!... Que bobagem!... Quer matar o pequeno, não é?" (p. 98). Há uma explosão de sentimentos protetores com frustração para levá-la a contrariar a patroa, que a designa de "atrevida" por isso e empenha juízo de valor negativo sobre Gabriela, que não se deixa intimidar e, ao rebater Dona Laura, por feri-la, deixa implícito o conhecimento de um segredo a respeito de Laura: "Atrevida é você, sua... Pensa que não sei..." (p. 98). O espanto causado em ambas em meio às emoções afloradas, a tristeza de uma e a cólera da outra, principalmente em de dona Laura, são trazidas à cena pelo narrador:

> Em seguida as duas mulheres se puseram caladas durante um instante: a patroa -uma alta senhora, ainda moça, de uma beleza suave e marmórea - com os lábios finos muito descorados e entreabertos, deixando ver os dentes aperolados, muito iguais, cerrados de cólera; a criada agitada, transformada, com faiscações desusadas nos olhos pardos e tristes. A patroa não se demorou assim muito tempo. Violentamente contraída naquele segundo a

> sua fisionomia repentinamente se abriu num choro convulsivo (BARRETO, 2010, p. 98-99).

Após o impacto causado pela fala de Gabriela, houve o silêncio e o momento reflexivo que faz Laura rememorar o evento a partir do julgamento de Gabriela. “A injúria da criada” revive as feridas do seu passado, e a continuidade da narrativa é suspensa para que Laura possa viver o sofrimento despertado, e mais adiante se restabelecer. O andamento é lento e o narrador passa a descrever as características físicas e emocionais de Laura, bem como a reação de Gabriela após julgar Laura, que “agitada, transformada, com as faiscações desusadas nos olhos pardos e tristes” (p. 99), é tomada pelo arrependimento.

Sem conseguir enfrentar o olhar de Gabriela, Laura chora. A paixão apresentada media a tensão entre os actantes. Laura, tomada antes pelo sentimento de insatisfação, vê este gradualmente aumentar de amplitude, do espanto passa à cólera, que violentamente abala o corpo do sujeito levando-o ao choro. Nesse momento, Laura passa a construção cognitiva para refletir sobre a “injúria” da criada e sobre as decepções vividas ao longo da vida. O momento de reflexão objetiva sobressair-se como desculpa para a culpa interna da frustração:

> A injúria da criada, decepções matrimoniais, amarguras do seu ideal amoroso, fatalidades de temperamento, todo aquele obscuro drama de sua alma, feito de uma porção de coisas que não chegava bem a colher, mas nas malhas das quais se sentia presa e sacudida, subiu-lhe de repente à consciência, e ela chorou (BARRETO, 2010, p. 99).

Gabriela, tomada pelo arrependimento, compadece-se de Laura e também chora. O narrador as apresenta em plena consciência da presença e em negação de si, e o enunciado alude à proximidade mútua e a construção da compreensão dos sentimentos, das diferenças verificadas até então: “entreolharam-se surpreendidas, pensando que se acabavam de conhecer naquele instante” (p. 99). A reciprocidade atesta, na construção sintática, um novo percurso entre os sujeitos, cujas atribuições de posse e submissão explicitadas na fala de ambas passam a ser desconstruídas:

> No entendimento peculiar de uma e de outra, sentiram-se irmãs na desoladora mesquinhez da nossa natureza e iguais, como frágeis consequências de um misterioso encadear de acontecimentos, cuja ligação e fim lhes escapavam completamente, inteiramente [...] (BARRETO, 2010, p. 99).

Um sentimento fraternal acomete os sujeitos; tanto Gabriela quanto Laura em conjunção com o novo sentimento são levadas a despertar para uma sensibilidade. Com efeito, elas passam a dialogar e a refletir sobre o acontecido:

> De pé, a criada avançou algumas palavras. Desculpou-se inábil e despediu-se humilde.
> -Deixe-se disso, Gabriela, disse Dona Laura. Já passou tudo; eu não guardo rancor; fique! Leve o pequeno amanhã... Que vai você fazer por esse mundo afora?
> -Não senhora... Não posso... É que...
> E de um hausto falou com tremuras na voz:
> -Não posso, não minh'ama; vou-me embora! (BARRETO, 2010, p. 99).

Gabriela, sob o efeito passional do arrependimento, quebra o contrato entre ambas; inábil, sente-se incapaz de tornar a oferecer os serviços que agora já não tem mais certeza de poder executar. A desculpa enfatiza o arrependimento, mas não é suficiente para levar Gabriela a continuar, mesmo diante do perdão e da preocupação de Laura, que deixa aflorar, naquele momento, um estado de alma positivo. O enunciado cria um efeito de negação da continuidade de conjunção entre os sujeitos; não há a concordância entre os valores aplicados e, afetados, os sujeitos tornam-se indiferentes, desencadeando a quebra do contrato de ambas.

A próxima etapa do conto destina-se à abordagem do percurso de Gabriela. O narrador-destinador expõe o sujeito obrigado a viver em condições precárias, como que se, julgado, recebe uma sanção negativa; não há nenhum benefício após a quebra do contrato. A estratégia de Gabriela é agir na direção de conquistar o objeto de valor que não possui: uma casa e um emprego. A busca por um lugar para morar e emprego movimenta a narrativa; contudo, Gabriela recebe valores remissivos, e seu percurso torna-se árduo:

> Durante um mês, Gabriela andou de bairro em bairro, à procura de aluguel. Pedia lessem-lhe anúncios, corria, seguindo as indicações, a casas de gente de toda a espécie. Sabe cozinhar? perguntavam. Sim, senhora, o trivial. - Bem e lavar? Serve de ama? -Sim, senhora; mas se fizer uma coisa, não quero fazer outra. - Então, não me serve, concluía a dona da casa (BARRETO, 2010, p. 99-100).

Disjunta dos valores de aconchego do lar, de alimentação, de uma ocupação com rendimento financeiro, torna-se conjunta com o desemprego, a fome, a pobreza e o “exílio”; o fracasso de suas ações faz com que se veja envolta em um estado de *aflição.* O sentimento profundo persiste e afeta o estado físico e moral do sujeito: “Um dia pelos outros, chegava em casa semi-embriagada, escorraçando o filho e trazendo algum dinheiro. Não confessava a

ninguém a origem dele; em outros mal entrava" (p. 100). Para o menino, a reação da mãe diante de ações frustradas também lhe causava dores.

O filho de Gabriela fora o motivo desencadeador da briga, da saída do emprego, e também do estado atual de sua mãe, e é punido implicitamente, passando a ocupar um lugar secundário, pois os valores buscados por Gabriela agora são outros. O reflexo desse afastamento reflete na culpa: Gabriela percebe o agravamento na doença de seu filho, mas uma "teia" de frustrações a pune com a ausência e a bebida.

No enunciado, pela voz do outro, testemunha-se seu julgamento negativo, sugerindo-se, inclusive, que frequentasse outros lugares contrários à procura de trabalho: "Arre diabo! A vagabunda de tua mãe anda saracoteando..." (p.100). A situação de Gabriela reflete negativamente no percurso do menino ainda pequeno; foi durante esse mês, no qual ficou nas ruas à procura de casa e trabalho, que o menino se torna conjunto com o sentimento de solidão: "Pelo dia em fora, ficava num abandono de enternecer" (p.100).

Os novos desdobramentos são apresentados, em nível discursivo, sob a formação espacial e temporal nas quais incidem as ações do actante-sujeito em uma sequência pontual: "durante esse mês" marca o tempo de afastamento entre Gabriela e dona Laura; "andou de bairro em bairro", "pedia" "corria", "procurava". Até que ocorre o fechamento do ciclo de separação: "Numa dessas correrias passou pela porta do conselheiro" (p.100). A marcação temporal destaca advérbios de tempo: "De manhã", "à tarde", "quase à boca da noite", "*Pelo dia em fora"* (p.100). Tais apontamentos articulam-se para informar entre *presença* e *ausência* de Gabriela vinculadas às cenas que integram desvantagem de Horário pelas escolhas da mãe.

A construção figurativa até então apresentada tem a intencionalidade, que preside as escolhas do enunciador, de construir um efeito persuasivo negativo para o enunciatário em vista da não competência e, consequentemente, da não performance de Gabriela para conquistar os objetivos almejados: encarregada da condição de criada (mas sem a posse dele), escolhe como e com o quê quer trabalhar; diante das dificuldades e em vista dos inconvenientes de sua escolha, é impedida, pois obstáculos são colocados: outros sujeitos são instalados no discurso para julgar o querer-fazer de Gabriela:

> Sabe cozinhar? perguntavam. Sim, senhora, o trivial. -Bem e lavar? Serve de ama? -Sim, senhora; mas se fizer uma coisa, não quero fazer outra. -Então, não me serve, concluía a dona da casa. É um luxo... Depois queixam-se que não têm aonde se empreguem [...] (BARRETO, 2010, p. 100).

Mesmo empenhada em conseguir alcançar seu objetivo, os obstáculos e o julgamento são dados sob a disjunção e disforia em relação à meta estabelecida: “Procurava outras casas; mas nesta já estavam servidas, naquela o salário era pequeno e naquela outra queriam que dormisse em casa e não trouxesse o filho” (p. 100). Em face da desarmoniosa condição socioeconômica de sua mãe, é na figura de Horácio que a “sanção” recai; nesse percurso “a criança”, na voz do enunciador, recebe, a partir das ações de sua mãe, os resultados com valores negativos, principalmente que lhe afetam o estado emocional. O destinador qualifica-o de “criança”, a ressaltar estados emocionais negativos e, ao ser envolvido por eles, comover o enunciatário. Constrói-se, no enunciado, o sentimento de solidão, de rejeição, de medo que acomete a “alma” do sujeito, motivados em etapas progressivas em constante crescimento:

> A criança, durante esse mês, viveu relegada a um canto da casa de uma conhecida da mãe. Pelo dia em fora, ficava num abandono de enternecer. A hóspede, de longe em longe, olhava-o cheia de raiva. Se chorava aplicava-lhe palmadas e gritava colérica [...]. Aos poucos, a criança torrou-se de medo; nada pedia, sofria fome, sede, calado (BARRETO, 2010, p. 100).

No papel de Gabriela conjunta com o filho, desenvolve-se a observação das mazelas que o acometem: “a mãe notava-lhe o enfraquecimento, os progressos da moléstia e desesperava, não sabendo que alvitre tomar” (p.100). Como resultado dessa perspectiva, cria-se um novo percurso que desencadeia na passagem de Gabriela pela casa de conselheiro, seu retorno à residência de Laura e a retomada de conjunção com os valores perdidos quando se despedira.

Em dona Laura, percebe-se a compaixão no intuito de ajudar Gabriela; assim, ao vê-la, convida-a estar conjunta aquela família, restabelecendo o contrato quebrado. Gabriela, sem crer no que se apresenta a ela, nega-se; no entanto, implicitamente, o discurso possibilita inferir o efeito de submissão e posse: na fala do sujeito, “minh’ama”, a posição inferior e a insistência de dona Laura levam-na a aceitar o contrato: “ -Bom dia minh'ama," -"Bom dia, Gabriela. Entre." Entrou. A esposa do conselheiro perguntou-lhe se já tinha emprego; respondeu-lhe que não. "Pois olha, disse-lhe a senhora, eu ainda não arranjei cozinheira, se tu queres...” (p.100).

Ao sujeito-actante e também manipulador, figurado por Laura, doa-se um saber para concluir a manipulação sobre o outro: sabendo que as ações de Gabriela são regidas pela falta de um objeto concreto (emprego), o destinador doa-lhe os saberes sobre as necessidades de

Gabriela; em consequência, um novo compromisso é assumido, mas que se “alonga” até o seu filho, o novo contrato desfaz o contrato quebrado anteriormente, sem mágoas entre Laura e Gabriela: “Entre elas, parecia que havia agora certo acordo íntimo, um quê de mútua proteção e simpatia” (p.100). O destinador-manipulador usa de manipulação cognitiva para persuadir Gabriela com um fazer interpretativo do discurso de Laura; o fazer-crer instaura-se no enunciado pelo manipulador, e um fazer-interpretativo do sujeito manipulado, e finaliza-se com a concretização do contrato positivo. Esse programa narrativo, o primeiro deles, tem por finalidade colocar o sujeito Gabriela e seu filho em conjunção com os valores atribuídos ao sujeito Laura.

Um novo percurso inicia-se na casa de Laura. Gabriela e o seu filho, já estabelecidos, recebem os valores anteriormente perdidos, um lar aconchegante e o emprego. A cena do retorno de Laura após uma saída de rotina e a ação de correr em sua direção pelo filho de Gabriela configuram a primeira aproximação afetiva de ambos. A figura do menino antes à porta, em espera passiva, reverte-se na ação de pedir-lhe “a benção”, inserindo-se no discurso a narrativa do estado afetivo do menino: “...estendendo a mão: "a bênção". Havia tanta tristeza no seu gesto, tanta simpatia e sofrimento, que aquela alta senhora não lhe pôde negar a esmola de um afago, de uma carícia sincera” (p.100)

É à figura de Laura que são atribuídos valores de compaixão, pena, e comoção com o futuro do filho de Gabriela. Laura vem resgatar o menino daquele turbilhão de sentimentos negativos, para buscar persuadi-lo com valores afetivos: “*um afago*, uma *carícia sincera*” (p.100). A paixão vivenciada pelo menino, implicitamente, remete à gratidão pelo ato de direcionar-se a Laura, em oposição ao estado anterior de sofrimento, tristeza e medo.

O narrador-destinador dota de valores persuasivos Laura, direcionados ao saber-fazer, e convencer Gabriela a batizar o menino. Laura tem o papel de intermediar o andamento da narrativa e o percurso do marido; as decisões sobre o filho de Gabriela sempre estão sob sua tutela. Assim, o batizado acontece, e o menino ganha um nome, Horácio. Os interlocutores, Laura e Gabriela, firmam o contrato e a inserção de Horácio na família do conselheiro:

> Gabriela concertou-se um pouco e correu à sala de jantar, onde estava a ama.
> -Já batizaste o teu pequeno? perguntou-lhe ela ao entrar.
> -Ainda não.
> -Porque? Com quatro anos!
> -Porque? Porque ainda não houve ocasião...
> -Já tens padrinhos?
> -Não, senhora.

> -Bem; eu e o conselheiro vamos batizá-lo. Aceitas?
> Gabriela não sabia como responder, balbuciou alguns agradecimentos e voltou ao fogão com lágrimas nos olhos (BARRETO, 2010, p.100-101).

Existe implicitamente uma preocupação com Horácio e, diante dos fatos, o querer-fazer do manipulador também recai "em si", quando aceita os valores que pertencem a Horácio: sujeito negro, pobre, filho da criada. Outra construção interpretativa é torná-lo membro do corpo religioso católico, fazê-lo aderir, mesmo inconscientemente, às normas do regime católico, e preservadas por grupos de classe alta, no batismo, que possui valores como: o sacramento do cristianismo; lavagem espiritual com efeito de purificação e o apadrinhamento no sentido de proteger o sujeito, estabelecendo-se explicitamente um contrato entre os envolvidos. A narrativa segue, assim, um andamento linear, sofre algumas paradas para que sejam acrescidas novas informações.

O destinador doa a Laura uma espécie de saber em torno da compaixão, e desperta em Gabriela a interpretação do cuidado com o seu filho, comovendo-a. O afeto e o batismo são estratégias e servem de elementos para quantificar o fluxo fórico de Horácio, em nível narrativo; manifesta a euforia e ou a disforia para com essa nova relação, levando a medir a amplitude da força de atração entre eles.

A escolha do nome de Horácio também perpassa um percurso demorado: a primeira referência a ele é "a criança", para designar o estado infantil; depois, "meu filho", afirmando-se a posse. Passa, então, a ser "o pequeno", cujo termo infere um duplo sentido voltado ao tamanho e a sua (in)significância naquela sociedade, na voz de Laura soa "o teu pequeno" expressando a ternura ao enunciar. Após a posse do nome Horácio, o menino ganha uma vida nova na casa do conselheiro, marido de Laura. Horácio, depois de ser batizado, recebe os benefícios de ter médico, um lar, a proteção de Laura, estudar.

Na escolha do nome pelo conselheiro, a cena é construída com certa ironia; ele "começou a procurar um nome *adequado*" (p. 101), escolhendo Horácio, sem definir "o porquê" (p.101) da escolha. A semântica do nome Horácio ajusta-se à personalidade inteligente e versátil do sujeito, e enfatiza a difícil tarefa de liberar as emoções para viver "mais leve". Em meio às dificuldades, na fase inicial, a percepção da impressão do mundo afeta o sujeito negativamente e influencia a direção de suas escolhas: "Aos poucos, a criança torrou-se de medo; nada pedia, sofria fome, sede, calado" (p. 100).

Todos os valores firmados pelo contrato de Gabriela não conseguem reverter o estado introspectivo presente no olhar sem brilho sobre as coisas do mundo do menino. Interpreta-se a intencionalidade da doação, ou o discurso da doação, passar aos padrinhos em razão da responsabilidade maternal de Gabriela.

Há grande contraste sociocultural entre Laura e Gabriela: a primeira representa o sujeito de posse de bens, com qualidade de vida e patrimônio financeiro; a segunda destaca-se por valores inferiores, submissa às mazelas da vida, sem direito a escolhas, refém do medo e do preconceito racial. Um aprisionamento no papel que se desenvolve para representar a classe social desfavorecida, negra e condicionada à pobreza. Para a figura de Laura, são adicionados valores positivos de compaixão pela família de Gabriela; é ela incumbida do papel protetor de Horácio, e a oposição sociocultural perde "força" para dar passagem à interação das relações entre os sujeitos.

Tomamos como base teórica os estudos de Zilberberg (2011) para descrever a manifestação temporal. Dirigida pelo andamento, segundo uma correlação inversa, temos um processo temporal que abrevia os desdobramentos narrados pelo destinador, tornando a lentidão um fator decisivo para a distribuição de elementos constituintes do sentido que influi na apreensão futura do estado de alma do sujeito.

Apresentamos, assim, um discurso fundamentado, até então, a reunir informações sobre o espaço e o tempo das ações que simulam a programação que envolverá o sujeito, de modo que o alongamento temporal, na narrativa, pode atuar como estratégia para alcançar o acontecimento; desse modo, percebemos a correlação inversa, já que, primeiramente, analisamos o efeito de lentidão que se distribui no andamento e, posteriormente, encontraremos um andamento rápido que abrevia e concentra as ações do sujeito. Ambas as estratégias se complementam: a primeira em função de um estado de coisas e a segunda em função de um estado de alma, como propõe Zilberberg:

> Em que condições o sujeito é levado, tentado, obrigado a alongar ou a abreviar seu fazer ou seu estado? Noutras palavras, colocamo-nos como objeto a considerar a elasticidade do tempo, isto é, a divisão do tempo em durações desiguais (2011, p.125).

Ainda pontuando as reviravoltas do tempo para abordar as circunstâncias do benefício do apadrinhamento de Horácio, vê-se que, diante do tratamento especial, ele se torna conjunto com valores como moradia, estudos, alimentação, conforto: "Conquanto tivesse recebido um

tratamento médico regular e a sua vida na casa do conselheiro fosse relativamente confortável" (p.101).

O percurso seguinte inicia-se por moldar a personalidade de Horácio, de comportamento reservado, construído por fatores apreendidos na infância difícil e em concordância com a condição materna. Sua individualidade tem algo próprio observado na testa "límpida", "o olhar doce", "certas expressões particulares" e o "fulgor", valores positivos distintos do "olhar triste", "calado" e "concentrado", próprios ao estado do ser do sujeito:

> A proporção que crescia, os traços se desenhavam, alguns finos: o corte da testa, límpida e reta; o olhar doce e triste, como o da mãe, onde havia, porém, alguma coisa a mais um fulgor, certas expressões particulares, principalmente quando calado e concentrado (BARRETO, 2010, p.101).

As circunstâncias ocupam-se do conjunto de qualidades atribuídas à personalidade de Horácio, sob a forma de presença da taciturnidade, da reserva e da timidez. As particularidades de ser do sujeito, com "expressões particulares", designam a condição de mudar de um estado negativo do ser a um positivo: "Lá vinha um dia, porém, que o Horácio rompia numa *alegria ruidosa*; punha-se a correr, a brincar, a cantarolar, pela casa toda, indo do quintal para as salas, satisfeito, contente, sem motivo e sem causa" (p.101). Note-se que a construção do discurso emprega as figuras de linguagem com intuito de enfatizar o estado de alegria do sujeito, sendo um estado pouco explorado; contudo, o efeito que marca a presença do sujeito é a sua introspecção, que abre um espaço para a continuidade, progressiva, em direção ao sobrevir.

A ruptura que rompe a introspecção do sujeito é fundada na atenção que passa a receber da madrinha. De posse dos valores de cuidado, ternura, afeição, a função do manipulador Laura é criar um projeto que englobe um novo mundo para Horácio. A primeira aproximação de ambos aconteceu quando, ainda menino, Horácio pediu-lhe a benção; recebeu o afago como recompensa, agora sua ação condiciona Laura a manifestar-lhe outra recompensa, unindo-se a "alegria" com a inserção da música; ela toca ao piano com fins de envolver Horácio:

> Um dia, vendo o afilhado a cantar, a brincar, muito contente, depois de uma porção de horas de silêncio e calma, correu ao piano e acompanhou-lhe a cantiga, depois, emendou com uma ária qualquer. O menino calou-se, sentou-se no chão e pôsse a olhar, com olhos tranquilos e calmos, a madrinha, inteiramente delido nos sons que saíam dos seus dedos. E quando

> o piano parou, ele ainda ficou algum tempo esquecido naquela postura, com o olhar perdido numa cisma sem fim (BARRETO, 2010, p. 101-102).

A tensão entre os sujeitos condicionados à euforia que partilham no espaço-tempo e entre o admirar e o agir permite uma breve aceleração rítmica, inicialmente tonificada com um acento de sentido no eixo intensivo. Contudo, prossegue o alongamento imposto ao final, partindo de Horácio o deleite, a ação de vislumbrar. Constrói-se uma prática particular e contrária à habitual, permite-se "deleitar-se", em tensão que, alongada pelo curso do tempo, atualiza o sujeito afetado. Laura *age apressando* o fluxo do tempo e Horácio, diante da ação inesperada de Laura, pausa o andamento, pois está condicionado à percepção sensorial, na qual é afetado, toda a atenção que passa a receber da madrinha e à qual não estava acostumado.

Nesse plano sensorial, também Laura é afetada, recebendo o afago do menino como componente essencial para delimitar o andamento para a captura de suas ações em um nível rítmico acelerado: "A atitude imaterial do menino tocou a madrinha, que o tomou ao colo, abraçando-o e beijando-o, num afluxo de ternura, a que não eram estranhos os desastres de sua vida sentimental" (p.102). De posse de valores modais que intencionam conquistar Horácio, o objetivo de Laura em meio às diferenças passa a ser estar em conjunção com ele.

Pelo ator Laura, designa-se um sujeito inseguro e preocupado com a opinião dos outros, mas transita no domínio do que lhe é contrário e diferente. Laura e Horácio fundamentam a distinção sociocultural criticada, como figuras diversas, tem nas funções o desempenho de estarem conjuntos e não contrários. Horácio compartilha uma história de vida de dificuldade e Laura também, pois as dificuldades afetivas movimentam as ações de ambos os sujeitos. A manipulação de Laura recai sobre o marido, o conselheiro, a tutela, a responsabilidade de construção de um mundo positivo para Horácio condiciona-lhe o fazer.

O primeiro impacto sofrido de Horácio é causado pela morte da mãe. A separação é marcada pela dor, pela qualidade da sensação que o afeta no eixo tensivo, recebendo um *mais* e, no extensivo, um *menos*; a dor, na verdade, destaca a subjetividade particular, na qual o abalo o leva a romper com os momentos de alegria. Temos uma descontinuidade marcada no discurso, a disjunção com os poucos momentos de felicidade:

> Pouco depois a mãe lhe morria. Até então vivia numa semidomesticidade. Daí em diante, porém, entrou completamente na família do Conselheiro Calaça. Isso, entretanto, não lhe retirou a taciturnidade e a reserva; ao contrário, fechou-se em si e nunca mais teve crises de alegria. Com sua mãe

> ainda tinha abandonos de amizade, efusões de carícias e abraços. Morta que ela foi, não encontrou naquele mundo tão diferente, pessoa a quem se pudesse abandonar completamente [...] (BARRETO, 2010, p. 102).

Agora o sujeito passa a fazer parte do eixo familiar daquela casa, passa fazer parte, efetivamente, do clã familiar do Conselheiro Calaça. O termo semidomesticidade fora o termo empregado para separá-lo até então daqueles, mas também para criar o sentido de relação parcial, motivada pelo o vínculo materno; entre as condições sociais e culturais que afligem a construção figurativa de Gabriela, remete, categoricamente, à função de apresentar a crítica à diferença social (pobre, criada, mãe solteira), colocando-a na posição de inferioridade, tanto dela como do filho, para com aqueles que os acolheram.

As circunstâncias direcionam a instabilidade da relação do sujeito para com os sentimentos e sensações que o assolam. Os novos desdobramentos motivados pela perda são relatados pelo narrador-destinador que trata, então, de apresentar, em meio às reflexões de Horácio, sua nova concepção de mundo. O estado de reflexão compele-o à desmotivação de existir, e seus pensamentos levam-no a observar o mundo, envolvido em estado de abandono.

A paixão justificada pela *falta* e incorporada ao sujeito explicitamente compreende uma "válvula de escape" para um exercício de distanciamento do convívio social, mas, na figura da madrinha, constrói-se o valor maior que consegue afetá-lo: "embora pela madrinha continuasse a manter uma respeitosa e distante amizade, raramente aproximada por uma carícia, por um afago" (p. 102). Assim, mesmo na proximidade, atribui-se o distanciamento afetivo por Horácio.

A obrigatoriedade do exercício educacional incumbido na passagem entre espaços, figurativos, ambiente interior e exterior, integra o sujeito em novas relações sociais. Ainda que tomado por um não-querer-fazer, o sujeito assume o estado passional da "severidade e o seu lado insensível" nega a relação com aquele lugar. A falta aumenta o sentimento de dor e o rancor que acometem o sujeito. O reagir frente a emoções negativas leva-o à execução da prática da agressão, briga na escola, mas censurado é punido com aquilo que o afeta ainda mais, a indiferença.

É na figura de Conselheiro que se faz presente a indiferença: o discurso ríspido de reprovação apresentado em uma fala direta do sujeito reverbera na expressão imperativa que lhe acentua o caráter autoritário: "Não continue, hein? O senhor não pode brigar-está ouvindo? (p. 102). Encontra-se, no trecho, certo tom de ameaça, de sobreposição ao outro,

que, diante dos fatos, Horácio conforma-se, sabe-se rejeitado pelo padrinho: “E era assim sempre o seu padrinho, duro, desdenhoso, severo em demasia” (p.102). Por consequência dessa e de outras expressões de rejeição anteriores, somam-se, gradualmente, mais sentimentos negativos no *ser* do sujeito, que, em disjunção com os valores do padrinho Calaça, objetiva cada vez mais manter-se distante do seu convívio.

Os investimentos figurativos e temáticos recobrem a figura de dona Laura positivamente: ela é a esposa, a madrinha, a diretora do lar, a acolhedora. Mesmo com reservas, por conta de seu prestígio em sociedade, ela parte de um pensamento contrário ao dos demais com o intuito de proteger e incentivar, implícita e explicitamente, o progresso de Horácio, envolvendo-se com os talentos dele.

Laura desempenha um papel manipulador sobre ambos: o conselheiro Calaça e Horácio, e, insistente em suas investidas, consegue ter resultados positivos: “mas os rogos da mulher, que agora juntava à afeição pelo pequeno uma secreta esperança no seu talento, tanto fizeram que o conselheiro se empenhou e obteve” (p.102). A expressão “simples capricho” retoma a posição contrária às regras sociais. O afeto “tímido” e desprendido gradualmente para Horácio, atesta, no discurso, a euforia da junção de ambos: “Em começo, aquela adoção fora um simples capricho de Dona Laura; mas, com o tempo, os seus sentimentos pelo menino foram ganhando importância e ficando profundos” (p.102).

No trecho que segue, o enunciado efetiva mais uma parada, para que sejam dadas informações sobre a vivência do sujeito Laura, em descrição que procura alinhar os efeitos passionais com a importância da figura feminina e a “feminilidade” própria à mulher, em discurso construído para tratar de um “ideal” de pensamento proposto no início do século XX, uma estratégia para equilibrar e aproximar, pelo estado de “espírito”, os atores, Horácio e Laura, pela convocação de sentimentos bons em detrimento do que lhe foi penoso. O contraste da preferência de Laura por Gabriela e seu cuidado por Horácio fundamentam uma construção anterior preenchida por esses valores decorrentes de um estado passado:

> Quem a conheceu solteira, muito bonita, não a julgaria capaz de tal afeição; mas, casada, sem filhos, não encontrando no casamento nada que sonhara, nem mesmo o marido, sentiu o vazio da existência, a inanidade dos seus sonhos, o pouco alcance da nossa vontade; e, por uma reviravolta muito comum, começou a compreender confusamente todas as vidas e almas, a compadecer-se e a amar tudo, sem amar bem coisa alguma. Era uma parada de sentimento e a corrente que se acumulara nela, perdendo-se do seu leito natural, extravasara e inundara tudo (BARRETO, 2010, p.103).

O enunciado apresenta o lado sensível atribuído à figura de Laura, que sofre a ruptura dos sonhos, da sensibilidade; que se afasta de si e, para desvincular-se do sentimento de falta, reveste-se da função de amante, motivada pelo querer-ser. O poder-ser e fazer do sujeito objetiva um *agir* com efeito a conduzi-la na busca do que lhe é ausente. O sujeito Laura, na primeira narrativa, dualiza com um sujeito recoberto em desvalores afetivos, resultantes do desafeto, consequência de seu casamento de aparências: “casada, sem filhos, não encontrando nada do que sonhara, nem mesmo o marido, sentiu o vazio da existência” (p.103).

Se os valores do matrimônio são negativos, por um lado, o enunciador dota o sujeito de uma compreensão, por outro, releva a percepção cognitiva do que não percebeu antes: “começou a compreender confusamente todas as vidas e almas, a compadecer-se e amar tudo, sem amar bem coisa alguma” (p.103).

A disjunção com a espera dos atributos positivos advindos do casamento (a sexualidade e a maternidade) opõe-se à conjunção com os valores recebidos com um outro sujeito, o amante, em busca de um sentido para continuar a vida, mas de que resulta também o conflito: “Era uma parada de sentimento e a corrente que se acumulara nela, perdendo-se do seu leito natural, extravasara e inundara tudo” (p.103); “Tinha um amante e já tivera outros, mas não era bem a parte mística do amor que procurara neles. Essa, ela tinha certeza que jamais podia encontrar; era a parte dos sentidos tão exuberantes e exaltados depois das suas contrariedades morais” (p.103).

Para Horácio, a rotina destaca-se pela recorrência de ações, sendo que a temporalidade marca esse caráter reiterativo: “toda manhã”, para o fazer diário das tarefas estabelecidas pela madrinha. O discurso entre Horácio e o conselheiro media a desconfiança deste para com Horácio: ao deslocar-se para o colégio, Horácio obrigatoriamente deve passar pelo caminho onde o padrinho sentado lê o jornal. A ação de pedir-lhe a bênção é penosa, porque a resposta do padrinho carrega a indiferença no trato com Horácio:

> Horácio, toda a manhã, ao sair para o colégio, lá avistava o padrinho atarraxado na cadeira de balanço a ler atentamente o jornal: " A bênção, meu padrinho! " - "Deus te abençoe", dizia ele, sem menear a cabeça do espaldar e no mesmo tom de voz com que pediria os chinelos à criada (BARRETO, 2010, p.103).

Exteriorizam-se os valores negativos observados na figura de Horácio, ou seja, não se objetivam valores que aquele tem por interesse, e a arrogância no trato surte efeito negativo

no afilhado. Existe, efetivamente, uma relação de disjunção entre os dois actantes, não havendo a partilha dos valores entre eles; o conselheiro "atura-o" por causa da mulher. O julgamento de valor, antes de indiferença, está marcado no enunciado, quando se desloca para a colocação do sujeito Horácio no lugar da criadagem, no lugar ocupado por sua mãe, intencionalmente para pontuar o preconceito e os modos de presença objetiva distinguir a disforia resultante da presença daquele.

Em um espaço exterior, fora do ambiente familiar do conselheiro, um novo percurso é iniciado. A construção figurativa projeta, na experiência do natural, o deslocamento para outras apreensões do mundo, como a observação do trajeto e a viagem de bonde em movimento, que garantem a continuidade do percurso. A atualização do espaço tensivo inicia-se com o trajeto de bonde que o coloca diretamente em contato com os valores do mundo, do humano, e sua percepção sobre manter esse contato com a sociedade desagrada-o por pressupor o preconceito:

> A viagem de bonde, ele a fazia humilde, espremido a um canto do veículo, medroso que seu paletó roçasse as sedas de uma rechonchuda senhora ou que seus livros tocassem nas calças de um esquelético capitão de uma milícia qualquer (BARRETO, 2010, p. 103-104).

Todavia, para fugir daquele momento, apega-se a uma construção cognitiva para representar um desejo; volta-se ao imaginário de suas fantasias e constrói ali o seu refúgio, sobrepondo ao presente um futuro de herói, uma forma de "fuga" em que se concentra para retirar-se da dolorosa realidade:

> Pelo caminho, arquitetava fantasias; seu espírito divagava sem nexo. À passagem de um oficial a cavalo, imaginava-se na guerra, feito general, voltando vencedor, vitorioso de ingleses, de alemães, de americanos e entrando pela Rua do Ouvidor aclamado como nunca fora aqui (BARRETO, 2010, p.104).

O narrador aciona o juízo de valor para o actante desconstruir a obrigatoriedade do processo de formação educacional tradicional, em temática que pontua o discurso sobre a reprovação da didática convencional, "autoritária", estabelecida no ambiente escolar; outra questão tende ao método aplicado: "Um teorema tinha o ar autoritário de um régulo selvagem; e aquela gramática cheia de regrinhas, de exceções, uma coisa cabalística, caprichosa e sem aplicação útil" (p.104). O discurso aponta para obrigação imposta ao sujeito que não vê sentido na informação que lhe é dada:

> O mundo parecia-lhe uma coisa dura, cheia de arestas cortantes, governado por uma porção de regrinhas de três linhas, cujo segredo e aplicação estavam entregues a uma casta de senhores, tratáveis uns, secos outros, mas todos velhos e indiferentes (BARRETO, 2010, p. 104).

Mesmo diante da colocação negativa sobre as obrigatoriedades educacionais, a performance de Horácio quanto às tarefas escolares era positiva e apoia-se nelas para mediar sua conjunção com a madrinha, com quem dialoga, informando-a dos fatos decorridos na escola, e estabelecendo outro fator que fundamenta o contrato de confiança. Até aqui analisamos o percurso recorrente frente ao dia a dia do sujeito, observando a retomada da memória de acontecimentos passados, e os sentimentos despertados após sua percepção de "ser no mundo" em relação aos demais sujeitos, organizados pelo discurso.

Parte-se, então, para novos desdobramentos que intencionam provocar outras emoções no sujeito, o querer-ser diferente dá lugar ao saber-não-ser diferente. O exercício da vida não permite que fuja às suas raízes, e o constrangimento de existir é-lhe imposto; as novas cenas manifestam as emoções construídas gradualmente, porém reprimidas. Na cena que segue, o narrador invoca o episódio de uma visita na casa de dona Laura. Diretamente na posse de valores de saber sobre a figura de Horácio, a visitante produz um discurso que objetiva relegá-lo à sua origem, tomada com viés preconceituoso, despertando-lhe uma emoção negativa:

> Uma tarde, quando isso ia fazer, encontrou Dona Laura atendendo a uma visita. Vendo-o entrar e falar à dona da casa, tomando-lhe a bênção a senhora estranha perguntou: "Quem é este pequeno?" -"E meu afilhado", disse-lhe Dona Laura. "Teu afilhado? Ahn! sim! É o filho da Gabriela..." (BARRETO, 2010, p. 104).

O discurso produz grande incômodo no sujeito e o perturba. Essa visitante objetiva acionar a desordem emocional de Horácio naquele ambiente familiar, relembrando seu lugar de filho da criada. Pego de surpresa, o sujeito é vítima do desdém do outro, deixando-se invadir pelo sentimento de perda e de inferioridade, ao que reage instintivamente: "Horácio ainda esteve um instante calado, estatelado e depois chorou nervosamente" (p.104).

Sem aderir ao discurso da visitante, Laura enfatiza a ela a contrariedade relativa ao discurso manifestado. Em uma perspectiva positiva, que objetiva o deve-fazer, Laura empenha-se em proteger Horácio e destaca, em contrapartida ao discurso da interlocutária, a possibilidade de crescimento de Horácio, pela qual lhe cabe zelar: "-Não faz mal. Podem levá-lo longe" (p.104).

Novamente, a cena projeta o ambiente exterior à casa de Laura. Há, para Horácio, uma relação de *poder* implícito, em que está decidido a desvincular-se, distanciar-se daquela família, em busca de liberdade. É nesse novo percurso que o narrador investe na figura do "constante amigo", que doa saberes para manipular Horácio a deslocar-se dos valores daquele mundo; instaura-se um dilatamento temporal para descrever a cena e manifestar o diálogo entre ambos. Marca-se, ainda, a consciência perceptiva e a ruptura da rotina do sujeito. Em meio ao ambiente natural, absorvendo a conjunção com a natureza, desperta em Horácio o sentimento de pureza e calmaria ao alcance do espírito do sujeito:

> O Jardim Botânico era-lhe preferido. Ele e o seu constante amigo Salvador sentavam-se a um banco [...]. Por fim, a conversa vinha a enfraquecer; os dois se calavam instantes. Horácio deixava-se penetrar pela flutuante poesia das coisas, das árvores, dos céus, das nuvens; acariciava com o olhar as angustiadas colunas das montanhas, simpatizava com o arremesso dos píncaros, depois deixava-se ficar, ao chilreio do passaredo, cismando vazio, sem que a cisma lhe fizesse ver coisa definida, palpável pela inteligência. Ao fim, sentia-se como que liquefeito, *vaporizado nas coisas era como se perdesse o feitio humano e se integrasse naquele verde escuro da mata ou naquela mancha faiscante de prata que a água a correr deixava na encosta da montanha.* Com que volúpia, em tais momentos, ele se via dissolvido na natureza, em estado de fragmentos, em átomos, sem sofrimento, sem pensamento, sem dor! (BARRETO, 2010, p. 105, grifo nosso).

O estímulo dos elementos externos adentra o campo de presença e acometem o sujeito internamente, provocando-lhe a sensação de estar transgredindo o estado natural; permite-lhe "saborear" a "leveza" nos sentidos, uma sensação não habitual, despertada a fim de efetuar um ajustamento no sujeito em potencial, conduzindo-o a uma resposta "futura" e direcionada ao eixo intensivo.

A operação discursiva e retórica direciona a tensividade para ascendência, ou seja, o ritmo ajusta a tonicidade temporal, aquilo que afeta o sujeito, mesmo sob a égide da temporalidade fórica *lenta,* "caminha" progressivamente, ascendendo. O sujeito vê-se transformado pelo elã ascendente em uma grandeza (eixo intensivo), mas descendente em outra (eixo extensivo). O enunciado particulariza o sujeito que transcende o "corpo", que está sob influência do "inanimado" que mede a desconstrução da consciência do ser, e, por isso, deixa-se medir como potência emotiva. Nessa etapa, incorporado a um estado de presença, sob efeito de uma "purificação da alma", recebe como doação uma carga semântica de valores para concluir os desdobramentos seguintes, para conquistar e realizar os objetivos articulados à sua ação.

O convite do amigo para uma ida à festa de São João condiciona outra transformação no sujeito; mais uma vez, é tomado por elementos da natureza, construídos nos enunciados sob estímulos de recursos retóricos para argumentar em favor do seu efeito manipulador sobre sujeito; o caminho desse processo inicia-se na praia: “Era um espetáculo novo; era um outro mundo que se abria aos seus olhos. Aquelas longas curvas das praias, que perspectivas novas não abriam em seu espírito!” (p.105). A admiração que o toma é uma paixão diretamente ligada à disposição emocional, medida pela surpresa; trata-se de uma construção narrativa que contrasta com as anteriores.

Continuando o percurso, e já na casa do anfitrião, o sujeito desloca-se da sala para o ambiente exterior, observa e sente a noite que chega. A transição entre o claro e o escuro, semanticamente construída com elementos de retórica, dá ênfase à cena, mesclando-se entre a luz natural e a luz criada pelo homem, com o objetivo de “espancar as trevas daquela noite de mistérios” (p. 106). O detalhamento do espaço alonga os efeitos apreendidos, e os fatos incompreensíveis e sobrenaturais são objetos figurativizados; as trevas apontam para a escuridão, aos espectros, ao murmúrio, ao penalizado, ao ignorado, ao invisível e à sombra:

> Sentado a um banco do lado de fora, pôs-se a apreciar a noite, isolado, oculto, fugido, solitário, que se sentia ser no ruído da vida. Do seu canto escuro, via tudo mergulhado numa vaga semiluz. No céu negro, a luz pálida das estrelas; na cidade defronte, o revérbero da iluminação; luz, na fogueira votiva, nos balões ao alto, nos foguetes que espoucavam, nos fogaréus das proximidades e das distâncias – luzes contínuas, instantâneas, pálidas, fortes; e todas no conjunto pareciam representar um esforço enorme para espancar as trevas daquela noite de mistérios (BARRETO, 2010, p. 106).

A claridade tenta sobrepor-se à escuridão sob a forma de luzes, de fogueira, de balões, de foguetes e dos astros. O jogo persuasivo entre claro e escuro propõe, implicitamente, uma contraposição da dualidade entre divino e o profano, entre o bem e mal, o sombrio e o iluminado e entre o humano e o sobrenatural. O sujeito é “pego” desprevenido por aqueles objetos-figurativos: “O menino, sentindo-se arrastado por aquele frêmito de augúrio e feitiçaria, percebeu bem como vivia envolvido, mergulhado, no indistinto, no indecifrável; e uma onda de pavor, imensa e aterradora, cobriu-lhe o sentimento” (p.106). Na sequência desse arrebatamento, o sofrer lhe é imposto com mais intensidade, afetando-lhe o corpo, e há uma transformação passional; é no corpo do sujeito que a tensão aumenta e manifesta-se sob a face do *medo.* A narrativa em andamento e a tonicidade ascendem, mesmo diante de um estado intempestivo e disfórico, sendo a emoção do sujeito durável e tônica:

> Dolorosos foram os dias que se seguiram. O espírito sacolejou-lhe o corpo violentamente. [...] Ia de um sentimento para outro; e foi vã a agitação. Não encontrava solução, saída; a desordem das ideias e a incoerência das sensações não lhe podiam dar uma e cavavam-lhe a saúde. Tornou-se mais flébil, fatigava-se facilmente. Amanhecia cansado de dormir e dormia cansado de estar em vigília. Vivia irritado, raivoso, não sabia contra quem (BARRETO, 2010, p.106).

O componente espaço-temporal controlado no eixo da extensidade pela percepção do ambiente influi negativamente sobre ele, de modo que o sujeito, de volta à casa dos padrinhos e sob as regras deles, sente-se ainda mais deslocado nesse ambiente; assim, um espaço tensivo fechado permite intensificar seu estado atual, há uma concentração englobante de todos os outros ciclos sentimentais disfóricos que o aprisionaram. O enunciado a seguir descreve um sujeito que opera um fazer, visando uma transformação de seu estado ao manifestar-se assertivamente face à proposição do outro:

> Certa manhã, ao entrar na sala de jantar, deu com o padrinho a ler os jornais, segundo o seu hábito querido.
> -Horácio, você passe na casa do Guedes e traga-me a roupa que mandei consertar.
> -Mande outra pessoa buscar.
> -O que?
> -Não trago.
> -Ingrato! Era de esperar...
> E o menino ficou admirado diante de si mesmo, daquela saída de sua habitual timidez (BARRETO, 2010, p. 106-107).

Realiza-se, assim, uma transformação do sujeito, eufórica, pela qual se atualiza, potencializa-se, reage contra o que lhe incomoda e fere, negando aquilo que o afetava negativamente em maior grau. O sujeito contesta o discurso autoritário, negando a continuidade com os valores do outro, em etapa que o direciona ao relaxamento, rumo ao reestabelecimento do campo de presença do sujeito, conjunto com a liberdade para impor-se.

Mesmo diante de uma construção narrativa tratando do agir do sujeito, as consequências conduzem-no a um declínio. A tensão do relaxamento conduz um acento de sentido de *menos* no eixo ascendente e *mais* no eixo descendente; assim, os enunciados a seguir convergem da estesia sensorial para um contraprograma de desajustes. O sujeito conjunto com valores que lhe parecem positivos e o levam a agir, logo entra em disjunção com aqueles sentimentos e é tomado pela reflexividade que o aflige com o medo. A narrativa direciona-se para uma sanção negativa, uma vez que o sujeito pune-se em virtude de sua

reação para com o conselheiro, compreendida como negativa. O enunciado abaixo media a sanção cognitiva, apresentando o sujeito modalizado pela dúvida em desacordo de suas ações:

> Foi Horácio para o colégio abatido, preso de um estranho sentimento de repulsa, de nojo por si mesmo. Fora ingrato, de fato; era um monstro. Os padrinhos lhe tinham dado tudo, educado, instruído. Fora sem querer, fora sem pensar; e sentia bem que a sua reflexão não entrara em nada naquela resposta que dera ao padrinho (BARRETO, 2010, p. 107).

A admissão do ato negativo, quando entra em discordância com conselheiro, implica em um desajuste para a organização interna do sujeito. Quando se reconhece em uma espécie de não cumprimento do contrato, ainda que este fosse implícito, a narrativa registra uma ruptura e o sujeito passa então a julgar-se de modo contraditório aos valores doados à figura semântica de conselheiro, pois Horácio admitiu os benefícios, o acordo, quando iniciou a participação naquela família. Cria-se uma ideologia no discurso em favor daquele que doa.

Quando o sujeito nega os valores do outro, não obedecendo ao contrato, merece ser punido. Ainda sob o efeito dessas "dores da alma", que também lhe acometem o corpo, Horácio sente-se doente e, em delírios, explicita os sentimentos que lhe afligiam. Outra informação construída no enunciado sobre a reação de Horácio, o seu estado, atualiza o discurso do sujeito que parece estar sob o domínio de forças sobrenaturais.

O discurso direto simula a fala de Horácio como que convertendo a culpa em desculpa no que se refere ao ato em relação ao outro, o padrinho: "-Estou dividido... Não sai sangue..." – primeiramente, há dois sujeitos, em divisão que se refere ao sujeito em face do bem e o outro do mal; "Faz sol... Que sol!... Queima...Árvores enormes... Elefantes..."- o sol simboliza a luz e, dentre os grandes elementos naturais, sobressai; "-Já não é o mesmo... é outro... lugar, mudou... uma casinha branca... carros de bois... nozes... figos..."- a transformação do estado afetado e negativo para a conjunção com o estado positivo, o branco simbolizando o lado do bem, e os demais lexemas agregam a passagem da vida no sentido de sua continuidade; "-Ué! Chi! Os dois brigam...", - o combate para decidir qual lado o sujeito permanecerá, dualidade entre o bem e o mal. O veredito é delegado a voz do narrador- destinador: "Pareceu sossegar."

Os conflitos internos de Horácio encontram-se intensificados em maior grau, agora na decisão construída explicitamente pela fala do sujeito, de modo que os valores articulados e a palavra final do enunciador atualizam o estado de Horácio, positivamente, e o restabelecem. Em conjunto aos valores da madrinha, outro destinador instaurado para auxiliá-lo a concluir o percurso com uma sanção anteriormente negativa, agora, após o restabelecimento, demanda a

continuidade do contrato entre Laura e Horácio. A relação, o discurso e a forma de manipulação preservam o estado conjunto, eufórico; aqueles não foram afetados com os efeitos da manipulação negativa como no caso de conselheiro.

Os valores são inseridos para que a fase do conflito "interno" do sujeito seja superada. Além do mais, "tomado" pelo objeto sobre-humano e envolvido passionalmente por ele, temos o golpe final inscrito na narrativa, porém vencido na luta dualista que traça com ele mesmo. Essas transformações reestabelecem o actante-sujeito dando-lhe, novamente, a concepção de consciência cognitiva, quando se acalma.

Pode-se verificar, então, e com mais clareza, que a motivação para as ações do sujeito decorrera do estado emocional instalado no *ser;* o sentimento da *falta* conduz o agir desse sujeito na direção de buscar uma reparação do estado inicial em que se vira, resultante do isolamento precedido pela soma de decepções contínuas que potencializou sua negação interna, reforçando a paixão do rancor. O sentir da *falta* refletiu na indisponibilidade de aceitar a condição de aprisionamento social do *ser*, levando-o a uma tentativa de experienciar a "liberdade", quando se exprime no jogo do discurso com os demais actores. Ao final, um *fazer* contrário impôs a desvinculação do sentimento figural de sofrimento e de pesar estabelecidos pelas relações e condições sociais impostas anteriormente.

Diante desses apontamentos, concluímos o percurso do sujeito e o seu fazer interpretativo dos valores de objetos e os valores subjetivos constituintes da percepção e organização geral para, assim, termos, no discurso, o sujeito em construção, em busca do sentido de sua vida. A narrativa visa ao projeto estabelecido e como esse projeto é realizado para manifestar, no desfecho, a direção de seu destino. Horácio continua a fazer parte da família, em estado intersubjetivo e contratual positivo.

O contexto permite inferir que será concluída, depois da orientação médica, a etapa final, em virtude da deliberação de todas as enfermidades do corpo físico com o efeito de alinhamento ao estado afetivo, uma das leituras trabalhadas entre o nome do sujeito e das escolhas que deveria fazer para viver bem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta seção, a etapa final, apontamos algumas considerações advindas do trabalho de análise textual, desenvolvido a partir de conceitos semióticos em contos literários de Lima Barreto, com o objetivo de trazer a problemática da construção do sentido para aquelas obras; assim, recorremos a procedimentos analíticos do percurso gerativo de sentido, do esquema passional canônico e do sistema tensivo, efetuando-se uma leitura semiótica em diferentes níveis para as narrativas breves, e sob a perspectiva da paixão da *falta*.

Trabalhamos com a hipótese de uma *falta* – generalizante de início, concretizada sob diferentes formas posteriormente – para contemplar uma leitura possível dos quatro contos selecionados, e preocupamo-nos em concentrar a pesquisa no conjunto de elementos possíveis e analisáveis no *corpus*, seguindo uma organização semiótica. Avaliamos na exploração de contos de Lima Barreto, a ausência de um trabalho delineado nesta vertente, que preze o valor do sentido de seu conteúdo pela perspectiva semiótica. Os contos escolhidos para análise foram: "Um e Outro", "Clara dos Anjos", "Cló" e "O Filho de Gabriela", que, nos apontamentos que seguem, serão identificados, na sequência, pelos algarismos de 1 a 4.

Em todos os contos, temos como ponto de partida para a ação do sujeito o desafio diante da problemática do sentimento de falta intimidadora e definidora para a busca de algo que os complete. Como apresentado, no primeiro conto, o sujeito em posse de uma paixão negativa, insatisfeito com a simbologia de um relacionamento que negava dentro de si, passa a cultuar um rancor que o coloca em posição de afastamento do outro. Logo um terceiro objeto de valor passa a ser apresentado como elemento prioritário, um outro amante, posse de algo que o sujeito ainda não experimentara, e que tem o dever de viver tal aproximação. O sujeito tomado pela paixão, e em conjunção com o sentimento de falta, é levado ao deslocamento da rotina para buscar um novo sentido à vida e preencher o ser, e não somente, mas atestar sua presença na sociedade em que participa, manter-se superior.

Os sujeitos "Lola", "Freitas" e o "chauffeur e o automóvel" (1) compreendem uma tríade amorosa para repararem o estado de falta, fortemente observado no protagonista focalizado na narrativa. Assim, toda a trama recai no sujeito que age e recebe o desafio de disjungir-se daquilo que lhe traz um estado de tristeza, rancor e falta, direcionando-se a partir da força interna de crer ser possível adentrar em uma aventura amorosa, e não somente: mas que também simbolize a criação de outro ser superior dela mesma. A vontade de reparação não se volta ao condicionamento social, pois o sujeito quer reparar as escolhas anteriores projetando no objeto de valor a sensação de conjunção positiva de um estado pleno.

Observamos, nos contos, o conceito de *falta*, segundo a perspectiva de Greimas e Courtès (1979, p. 181) diretamente ligada ao dano sofrido pelo sujeito:

> [...] a falta- associada ao "dano" (que ocasiona uma falta, mas provém do exterior) causado pelo agressor- ocupa uma posição essencial no desenvolvimento narrativo, porque, nas palavras do próprio V. Propp, é ela que dá ao conto seu "movimento": a partida do herói, a busca por ele efetuada e sua vitória permitirão, com efeito, que a falta seja suprida, que o dano seja reparada. 2. [...] a falta é a expressão figurativa da disjunção inicial entre o sujeito e o objeto da busca: a transformação que opera sua conjunção (ou a realização) desempenha um papel de pivô narrativo (que permite passar de um estado de carência à sua liquidação) e corresponde à prova decisiva (ou performance). Assim, vê-se que a falta não é propriamente uma função, mas um estado que resulta, em verdade, de uma operação de negação [...].

As narrativas organizam-se segundo um estado passional, e o sentimento de *falta* potencializa os "estados de alma". Mesmo que não haja um anti-actante inicial para promover o agir do sujeito em função da busca por um objetivo, encontramos, na construção de estados de "privação", a causa motivadora de uma resposta passional. A leitura da história leva-nos ao sujeito que tenta superar a opressão, a coação social, a própria identidade histórica, a insuficiência financeira, a incompletude da existência e conjungir com os direitos que acredita ser vantajosos, possuir a beleza, a força, a superioridade, o casamento ideal, um emprego promissor, a desvinculação de laços históricos.

Os sujeitos partem do ponto de vista da desvinculação com a sociedade e estabelecem um contrato "imagético" com o objeto de valor no qual acreditam poder investir sua última esperança para findar a incompletude do ser, a disjunção com a *falta*, e a adesão final com a plenitude. Diante de um descontentamento inicial, o sujeito tenta realizar uma performance positiva; contudo, obstáculos são lançados para que haja, no caso do conto "Um e Outro", uma sanção negativa e o aprisionamento do sujeito no sentimento de *falta*, ou seja, de incompletude e não liquidação.

Vemos que, em "Clara dos Anjos" (2), a protagonista vive um romance secreto e, em busca da construção de um relacionamento permanente, quer obter a sanção positiva, em vista do objeto investido de valores ao qual quer conjungir-se. Envolvida na percepção da insegurança de um futuro pouco promissor, vê potencializados, no objeto, valores que não tem: os traços físicos, a cor da pele, a formação familiar, a distinção cultural e a relação de ascendência e descendência distintiva entre as duas famílias. Consequentemente, restringe-se

sentir a *falta* que a motiva e condiciona na aceitação do discurso do outro, principalmente quando lhe é negada a esperança de casar-se e, depois, saber da gravidez não planejada.

Compreende-se, na narrativa, a construção de simulacros de confiança; mas, contrário a um fazer positivo, o objeto de valor leva o sujeito à perda total da esperança. O sujeito investe na tarefa de buscar conjungir-se com um estado de plenitude; entretanto, uma não performance, uma sanção negativa instaura, mais uma vez, o sentimento da *falta*, tristeza e desolação, não havendo reparação possível para equilibrar o seu "estado de alma".

Em "Cló" (3), o motivo inicial é a busca por "dinheiro" para transformar a relação entre sujeito e "condição de vida". A conquista no trabalho é negativa, assim como o insucesso no "jogo", o que mantém o sujeito em sentimento de "falta". A solução para livrar-se de tal situação é manter um acordo com outro sujeito que possa oferecer as vantagens para um engajamento recíproco, e afastar não somente a si de um parâmetro de dificuldade, mas a família toda. A figura de André torna-se o objetivo fiduciário de Maximiliano e Cló, que projetam no sujeito o sentimento de estima e bem querer solidificado. A falta de Maximiliano difere de Cló, pois o primeiro projeta a vida financeira e o segundo, a ascensão: social, racial, bem como uma construção familiar. Subentende-se, na narrativa, possuírem, ambos os sujeitos, Maximiliano e Cló, o sentimento inicial de falta que ativa a busca pela prosperidade financeira, socioeconômica e cultural.

No conto "O Filho de Gabriela" (4), o protagonista projeta, na aproximação com os padrinhos, um distanciamento de sua origem. Sob a "face" de uma divisão de classes e culturas, constrói-se, no vazio do ser, o sentimento de *falta* projetado também pela rejeição. A perda materna, a doutrina condicionada a regras meritocráticas e o desconhecer de suas origens evidenciaram a "natureza" reprimida do sujeito. Diante da negação de si mesmo, construiu-se a busca pela ascensão do sujeito envolvendo sentimentos passionais como raiva, rancor, mas também esperança.

Sobre a figurativização dos contos, a recorrência isotópica permite fazer a leitura do cenário, do espaço onde situam os atores. A "casa" representa o ambiente familiar; nela, descrevem-se as personagens, o cotidiano dos atores e a relação entre si. A "rua", a "confeitaria", o "parque" comportam a leitura do ambiente exterior, no qual se acionam as transformações na narrativa a partir das escolhas do sujeito da busca, motivado pela paixão, e novos cenários são apresentados. Algumas cenas iniciais são construídas para mencionar as origens dos sujeitos, o contexto sócio-histórico e para instaurar a representação de ilusão de um ambiente "real", um simulacro.

As figuras presentes nos textos, a partir da organização dos atores, permitem inferir as temáticas projetadas. No conto (1), temos Freitas, Lola e o chauffeur e o carro, formando uma tríade amorosa; no conto (2), com Clara, Júlio e a(s) Mãe(s), assenta-se a temática do relacionamento secreto e do preconceito social e racial; no conto (3), com Maximiliano, Cló e a Mãe, resgata-se, na festa carnavalesca, a questão da sensualidade do corpo feminino empregada como arma de sedução; e no conto (4), com Horácio, Laura e Gabriela, há um relacionamento familiar obrigatório devido à formação imposta pelas circunstâncias. Os contos abrem ainda espaço para os papéis de atores secundários, os quais aparecem superficialmente para compor alguns acréscimos de informações.

Nota-se, a partir do objetivo de conjunção com os valores almejados pelos sujeitos, que há particularidades nos quatro contos, considerando-se também os desejos dos sujeitos. No conto (1), a narrativa apresentou o "chauffeur e o carro"; ambos recebem valores de *poder* e *superioridade*. No texto, o desejo do ator Lola é tomar posse daqueles valores referidos, os quais correspondem a sua valorização e superioridade social; a narrativa sequencia as ações do sujeito do querer, saber, poder e fazer, para estar conjunto com o objeto de valor. Devido ao estado inicial de frustração, a paixão da falta a faz recusar o atual relacionamento, em busca daqueles valores nos quais projeta sua liberdade social.

No conto (2), há o relacionamento entre jovens, mantido em segredo, que é motivado no objeto de valor; a estabilidade financeira, e a formação familiar, mas também pela expectativa de aceitação social pelo sujeito representante no papel de Clara, a qual não está conjunta com os valores positivos de prestígio social e financeiro, tendo o objetivo de conjungir com eles.

No conto (3), no papel de "Cló", a protagonista idealiza um romance com o deputado André, a quem elege como objeto de valor, sendo recoberto de valores que ela sabe possuí-los: recursos financeiros, status e respeito social; estes contrastam com os valores atuais de Cló, mulata, pobre e incluída dentro da marginalidade social. Os valores que faltam no sujeito são cultuados no objeto-valor e parte-se dessa prerrogativa para modalizar o sujeito em função da busca.

Em "O Filho de Gabriela" (4) o sujeito e protagonista representado no papel de Horácio é levado a permanecer na casa de uma família de classe social mais elevada, após a morte da mãe. Diante dessa imposição sociocultural, e diretamente ligado ao preconceito por ser "diferente", devido à sua miscigenação, entra em conflito interno, buscando o resgate de si mesmo. O sujeito busca o reconhecimento daquele que o acolhera, o reconhecimento social, sentindo-se deslocado no mundo em que vive.

No que diz respeito à categoria da temporalidade, considerando-se a organização verbal: nos contos (1), (2) e (3), traz-se à cena discursiva a perspectiva do uso do pretérito perfeito (1) e (2), mas também a escolha do pretérito imperfeito. Na sequência temos o tempo presente e a marcação temporal de futuro projeta-se quando o sujeito imagina ou idealiza as suas ambições, em um processo mental perceptivo. O conto (4) inicia-se contrariamente aos demais, com a escolha do tempo presente que promove a discussão entre os sujeitos no início da narrativa, entretanto no decorrer da narrativa, volta-se ao tempo verbal pretérito.

A presença do enunciador pode ser constatada pelas marcas discursivas ao usar recursos retóricos, ou quando se projeta na "voz" do narrador e aciona os mecanismos linguísticos para pontuar considerações ou saberes sobre os atos dos sujeitos, implícita ou explicitamente. Ainda sobre a delegação de vozes no discurso, os contos destacam-se por apresentarem a delegação de voz, a saber, temos a debreagem enunciativa de segundo grau voltada para a instalação de vozes daqueles sujeitos no discurso.

O efeito de realidade produzido no discurso subjetivo promove, nas impressões de fala dos atores, interpretações de emoções diversas, segundo o abalo emocional vivenciado. Outra questão a ser pontuada, constatada nos quatro contos, decorre do foco narrativo manifestado pelo narrador-destinador que enxerga, sabe, interpreta e pontua informações sobre os atores, geralmente levando à confusão no reconhecimento das vozes projetadas, principalmente quando o discurso focaliza o recurso do discurso indireto livre, essa construção discursiva é observada em todos os contos.

Quanto ao estado passional/emocional dos sujeitos, no conto (1), Lola mascara a frustração da vida atual e busca, na poliandria, o resultado ilusório de mudança para a satisfação pessoal, traçando um percurso em que há o embate entre o instinto e a razão, e, devido ao impulso natural, orienta-se a conseguir a finalidade desejada. No conto (2), Clara, diante do desejo de poder tornar-se independente da submissão paterna, Clara dispõe-se a um relacionamento com um sujeito em busca da adesão ao discurso carregado de valores manipuladores; projeta-se cognitivamente a representação do casamento e os benefícios da relação com aquele sujeito.

No conto (3), Cló, também em estado de frustração, quer a conjunção com a estabilidade financeira e o reconhecimento social, direcionando-se a conquistar André com a permissão da família, colocando-se na posição de objeto do desejo para o outro. No conto (4), Horácio ocupa uma posição negativa em relação à aceitação da legitimidade de suas origens; internamente, apresenta-se como um sujeito frustrado devido às injunções da vida, e sua busca

volta-se ao reconhecimento por aquele que o acolhe, em perspectiva de ocupar seu lugar na sociedade.

A tensividade analisada nos contos (1) e (3) visa, em maior grau, à marcação temporal. Nessa perspectiva, demarca-se, no processo, o aspecto em relação à ação dos sujeitos, à narração dos espaços e das personagens, além da presença de reflexão do sujeito e da modulação do andamento. Os processos são modificados, ampliando-se a direção tensiva, ora ascendente, ora descendente, com a aceleração ou desaceleração do ritmo para os sujeitos, de que se depreende o andamento, mas também a presença da tonicidade, em sua face tônica ou átona.

À medida que os contos foram submetidos à análise, compreendemos a continuidade da busca motivada por efeitos passionais voltados aos mesmos objetivos. A finalidade dos valores almejados tem seu fim no contrato para o reconhecimento do sujeito como parte daquela sociedade, na qual está (ou deveria estar) inserido. Devido à construção de atores, espaços e contextos diferentes, o trabalho para especificar a temática principal que os unem é mais laboriosa. Os benefícios almejados e projetados no objeto são lidos em nível discursivo, considerando a temática de idealização, de status, ascensão na sociedade, reconhecimento e respeito, com valores contratantes envolvidos aos sentimentos de revolta, incompletude e poder no âmago do sujeito.

A análise constatada, de acordo com as concepções teóricas presentes neste trabalho, organizadas para examinar os contos selecionados, resultou na contemplação do objetivo pretendido e justificou-se no exame das narrativas. Contudo, outras proposições podem ser investigadas, pois o trabalho analítico dos contos selecionados não se encerra nesta dissertação.

**REFERÊNCIAS**

ASSIS, M. de. Um Apólogo. In: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. v. II. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000269.pdf.> Acesso em: 13 ago. 2019.

AULETE,C. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. Http://www.aulete.com.br/: Lexikon Editora Digital, 2018. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2017.

ANPUH Brasil. In: Simpósio Nacional de História. MONSMA, K. M. **Racialização, Racismo e Mudança: Um ensaio teórico, com exemplos de Pós- Abolição Paulista.** Natal, **2013. P1-16. Anais eletrônico:<** http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364748564_ARQUIVO_Monsmatrabalho.pdf> Acesso em: 05 jan. 2019.

BARBOSA, F. de A. **A Vida de Lima Barreto**: 1881-1922 / Francisco de Assis Barbosa. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4ª ed. São Paulo, Editora Ática, 2005.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria do Discurso**. São Paulo, Editora Humanitas, 2002.

BARROS, D. L. P. de. Sintaxe Narrativa. *In*: **Do inteligível ao sensível**: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. Orgs: Oliveira, A. C. de; Landowski, E. São Paulo, Ed. EDUC, 1995. P.81-98.

BARRETO, L. Um e outro. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 80-88.

_____. “Amplius” *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 55.

_____. A Sombra do Romariz. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 499.

_____. Clara dos Anjos. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 246.

_____. Cló. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 166.

_____. O Filho de Gabriela. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 98.

_____. Harakashy e as escolas de Java. *In*: **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. P. 152.

BELLIN, P. G. **Edgar Allan Poe e o Surgimento do Conto Enquanto Gênero de Ficção**. In: Anuário de Literatura, UFSC: Santa Catarina. 2011, vol. 16, n. 2, p. 41-53. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2011v16n2p41.>. Acesso em: 05 jan. 2019.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo, Editora Cultrix. 1974.

BERTRAND, Denis**. Caminhos da Semiótica Literária**. São Paulo, Editora Edusc, 2002.

CORTÁZAR, J. **Alguns Aspectos do Conto**. In: Valise do Cronótipo. 2ª ed. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G. (1981); In: BACON, F. **Logique de la Sensation**. Paris aux éditions de différence. Trad: Silvio Ferraz e Annita Costa Malufe. Disponível em: <https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=deleuze-francis-bacon-logica-da-sensacao-1-pdf>. Acesso em: 20 abril. 2019.

FIORIN, J. L. **Semântica estrutural: o discurso fundador.** In: Do inteligível ao Sensível; em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. Orgs: Oliveira, A. C. de; Landowsky, E. São Paulo, Ed. EDUC, 1995. P.17-40.

FIORIN, J. L. **Elementos de Análise do Discurso**. 14ª. ed. São Paulo, Contexto, 2006.

FLIP. 17ª Festa Literária Internacional de Paraty. 10 -14 julho 2019. Disponível em:< https://www.flip.org.br/homenageado/lima-barreto/>. Acesso em: 22 jan. 2019.

FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso**. 2ª ed. São Paulo, Editora Contexto, 2018.

GOTLIB, N. B. **Teoria do Conto**. 11.ed. São Paulo. Ed. Ática, 2006.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Trad. de Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1973. p.264-281.

GREIMAS, A. J. **Sobre o Sentido**: ensaios semióticos. Tradução de Cezar, A. C. C. et al. Rio de Janeiro, Editora Vozes Ltda, 1975.

GREIMAS, A. J. **Sobre o Sentido II:** ensaios semióticos. São Paulo, Editora Edusp, 2014.

GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo, Editora Cultrix, 1979.

HEIDEGGER, M. **A Linguagem**. In: A Caminho da Linguagem. Trad. Schuback, de M. S. C. - Petrópolis, RJ. Editora. Vozes, 2003.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. 5ª ed. Trad. Santos, M. P.; Morujão, A.F.- Lisboa. Editora Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MARTINS, G.V. O Desencanto no Poema "A Montanha Pulverizada". *In*: **Revista Todas as Letras.** Língua e Linguística. V. 13, n. 2, 2011. P. 127-133. Disponível em: < http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/4014>. Acesso em 25 set. de 2019.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Trad. Lança, M. 1º ed. Lisboa. Editora Antígona, 2014.

MOISÉS, M. O Conto. *In*: **A Criação Literária: Prosa I**. MOISÉS, M. 20ª ed. São Paulo, Cultrix, 2006. P. 29- 160.

PAZ, O. A linguagem. *In*: **O Arco e a Lira.** 2ª ed. Trad. Savary, O. Rio de Janeiro, Editora Nova fronteira, 1982.

PEREIRA, E. A. **Panorama Da Literatura Afro-Brasileira**. Minas Gerais. Portal Literafro. 2018. Disponível em:<http://www.letras.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/147-edimilson-de-almeida-pereira-panorama-da-literatura-afro-brasileira>. Acesso em: 13 dez. 2018.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. *In*: **Formas Breves**. Trad. Macedo, J. M. M. de. São Paulo, Editora: Companhia das letras, 2004.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo, Ed. Florence Universitária. 2001.

REZENDE, B. Lima Barreto e Chico Barbosa. **In**: **A Vida de Lima Barreto**: 1881-1922/ Francisco de Assis Barbosa. 11. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. P. 89.

SCHWARCZ, L. M. **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

SPALDING, M. Presença do miniconto na literatura brasileira. *In:* **Revista Conexão Letras**, UFRGS: Rio Grande do SUL. 2012, v. 07, n. 08. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55443/33705>. Acesso em: 13 dez. 2018.

TATIT, L. **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2010. P. 19-69.

TODOROV, T. Linguagem e Literatura. **In**: TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Perrone-Moisés. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. cap. 2. P. 53-62.

ZILBERBERG, C. Síntese da Gramática Tensiva. Trad. TATIT, L. e LOPES, I. C. *In*: **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, USP: São Paulo. 2006, p. 163 - 204. Vol. 33, nº 26. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2006.65626.> Acesso em: 02 maio de 2018.

ZILBERBERG, C. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. Lopes, I. C; Tatit, L; Beividas, W. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.