UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ALPHA CONDEIXA SIMONETTI

Distâncias e vínculos: a linguagem gestual no teatro do
grupo Lume segundo uma abordagem semiótica

São Paulo

2016

Versão Corrigida

ALPHA CONDEIXA SIMONETTI

Distâncias e vínculos: a linguagem gestual no teatro do grupo Lume segundo
uma abordagem semiótica

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Semiótica e Linguística
Geral do Departamento de Linguística
da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de
Doutor em Linguística

Orientador: Professor Dr. Waldir
Beividas

De Acordo

São Paulo

2016

Versão Corrigida

Nome: SIMONETTI, Alpha Condeixa

Título: Distâncias e vínculos: a linguagem gestual no teatro do grupo Lume
segundo uma abordagem semiótica

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Semiótica e Linguística
Geral do Departamento de Linguística
da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de
Doutor em Linguística

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e ao Departamento de Linguística, pelo auxílio a esta pesquisa.

A Waldir Beividas, por me orientar.

A Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Renata Mancini, pela colaboração.

Aos colegas do Grupo de Estudos Semióticos, pelo diálogo.

Ao professor, por suas lições inauditas.

Aos teatros, amigos e familiares por tudo.

Resumo

Fundamentado em modelos de análise produzidos pela semiótica greimasiana, este estudo da gestualidade sob o domínio teatral observa diferentes usos da expressão corporal, apresentados de maneira independente da manifestação verbal ou em simultaneidade. Nosso ponto de partida metodológico vem a ser a classificação das dimensões da comunicação gestual proposta por Algirdas Julien Greimas em "Condições para uma semiótica do mundo natural" (1970). Considerando as dimensões gestuais atributiva, dêitica, modal e mimética, contemplamos o plano do conteúdo organizado em níveis e patamares que descrevem e explicam os processos de significação, a partir do percurso gerativo do sentido. A fim de destacar a aplicabilidade das categorias, por meio das quais a gestualidade se define enquanto objeto semiótico, procedemos às análises de trechos selecionados de espetáculos teatrais, de acordo com os níveis discursivo, sêmio-narrativo e profundo ou, de maneira correlata, com o patamar missivo que, por sua vez, nos insere na tensividade, mote para os desenvolvimentos atuais da teoria. Nesse sentido, as espacialidades tensivas merecem ser evidenciadas, conforme a circulação das aberturas e dos fechamentos corporais é associada aos paradigmas da coerência e da consistência, necessários ao desvelamento da pessoa em seu espaço da significação. Nosso objeto de estudo se constitui em três espetáculos: *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), *Café com Queijo* (1999) e *Kelbilim, o cão da divindade* (1998). Com essas montagens, o grupo Lume de Campinas desenvolve respectivamente três eixos no trabalho do ator: o corpo cômico, a mimese corpórea e a dança pessoal.

Palavras-chave: ator; corporeidade; discurso; aspectualização; tensividade

Abstract

Based on the analytical model produced by Greimasian semiotics, this study of gestures in the theatrical domain looks at different uses of body language, presented independently of verbal manifestation or simultaneously. Our methodological starting point is the classification of the gestural communication dimensions proposed by Algirdas Julien Greimas in "Condições para uma semiótica do mundo natural" (1970). Taking into account the attributive, the deictic, the modal and the mimetic gestural dimensions, we contemplate the plan of content organized into levels and scales, which describe and explain the processes of meaning effects, from the generative path of meaning. In order to highlight the applicability of the categories, through which the gesture is defined as semiotic object, we proceed to the analysis of selected excerpts from theatrical performances, according to the discursive, semio-narrative and fundamental levels or, in a correlative way, to the missive level which, in its turn, inserts us in the tensivity, motto to the current developments of the theory. In this sense, the tensive spatialities deserve to be highlighted according to the circulation of body openings and closings, which is associated with the paradigms of coherence and consistency, necessary for the person's unveiling in its place of meaning production. Our study object is constituted by three plays: *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), *Café com Queijo* (1999) and *Kelbilim, o cão da divindade* (1998). With them, Lume group from Campinas develops three axes in the actor's work, respectively: the comic body, the bodily mimesis and the personal dance.

Keywords: actor; corporeality; discourse; aspectualization; tensivity

Sumário

0. Introdução	11
0.1. Sobre a metodologia	13
0.2. Sobre o objeto de estudo	16
1. Dos pressupostos teóricos	23
1.1. Da polêmica inicial	25
1.2. Do consenso antecedente.....	28
1.3. Dos símbolos aos semissímbolos	34
2. As dimensões gestuais	39
2.1. A gestualidade atributiva	40
2.2. A gestualidade modal	43
2.3. A gestualidade mimética.....	45
2.4. A visada componencial	47
2.5. Dos pequenos gestos às atitudes	51
2.6. Da programação gestual	55
2.7. Da análise inicial	57
3. A narratividade dos gestos.....	64
3.1. O fazer sintático	67
3.2. O fazer pragmático	69
3.3. O fazer cognitivo	72
3.4. A interação.....	75
3.5. As modulações do fazer	78
3.6. O fazer missivo	82
4. As reentrâncias tensivas	87
4.1. A aspectualização do ator.....	88
4.2. A base linguística.....	93

4.3. Densidades espaciais	97
4.4. A fidúcia	103
5. Branco e Augusto, no refluxo do protagonismo	109
5.1. A rotina do palhaço	112
5.1.1. Sentar, cair e levantar.....	115
5.1.2. O ato de negar.....	119
5.1.3. Beber e comer	122
5.2. Narratividade entre papéis temáticos e modais	124
5.2.1. Fazer-crer e fazer-ser	126
5.2.1.1. O fracassado	128
5.2.1.2. O oprimido	129
5.2.1.3. O ingênuo.....	131
5.3. O exagero	133
5.3.1. Nem tanto assim.....	136
5.3.2. Muito além	138
6. <i>Café com Queijo</i> , a discursivização do vivido	141
6.1. Narratividade no plano da narração	143
6.2. Os gestos dos narradores	148
6.2.1. Das mãos à cabeça	149
6.2.2. Gestualidade e figuratividade	152
6.2.3. Gestualidade e enunciação enunciada.....	154
6.2.4. Posturas: temas e modos	155
6.3. Dona Maria Fernandes Machado	159
6.4. Dona Maroquinha.....	166
6.5. Seu Mata Onça	169
6.6. Seu Teotônio.....	176
7. Kelbilim e a corporeidade mística	184

7.1. A narração.....	185
7.2. Elementos da enunciação	191
7.3. A encenação	194
7.3.1. “E depois da carne?”	203
8. Conclusão	213
Referências	220

0. Introdução

Considerada a partir da noção corrente, a gestualidade manifesta-se em diferentes modos de expressão: na pintura, na oralidade enquanto vocalização e gesticulação das mãos, e na música, creditada à particularidade do intérprete. Sendo muitas e variadas as impressões gestuais extraídas de diversas áreas, parece ser conveniente distinguir de antemão a gestualidade de acordo com a materialidade expressiva (visual, sonora e tátil). Ainda que pouco exequível dado o tempo de especialização para sua execução, tal via de estudo apresenta um questionamento intuitivo interessante. Isto é, a chamada gestualidade engloba o problema da expressão, ao ventilar uma produção sobre esta última, enfatizando uma concepção mais abstrata subjacente ao tratamento da matéria que, por sua vez, chamaria à baila a noção de movimento.

Como depende do tempo e do espaço, o movimento tanto atrai fortemente o observador quanto repele uma primeira abordagem que visa ao entendimento abstraído do fenômeno gestual. Fascina porque adere às diferenças orientadas não somente para a exterioridade do mundo, mas também para a interioridade na qual uma posição se mostra em equilíbrio móvel. Repele porque se dissipa nas resultantes, posicional e diretiva, e enfim nos aspectos contínuo e descontínuo, arrogados pelo postulado do ponto de vista. Assim, o movimento é ainda uma noção muito ampla para ser tomada de imediato, tendo em vista que exige o aprofundamento em diferentes métodos preocupados com a mudança dos corpos.

Diante disso, suspendemos os problemas de ordem ampla e comparativa relativos às materialidades da expressão e aos variados pressupostos teóricos e metodológicos para a abordagem dessas. Então priorizamos a análise semiótica segundo os modelos padrão, de cunho narratológico, e em desenvolvimento, na verve tensiva, para tentar dar conta das manifestações ditas visuais e, quando é o caso, das verbais em simultaneidade com estas últimas. A complexidade do tema exige certamente a continuidade do estudo para ver como se diferenciam os modos de expressão sonoro e visual, tendo a

semiótica do espaço se consolidado com o aprofundamento teórico e analítico acerca da configuração do espaço tensivo da significação em decorrência do isomorfismo dos planos da expressão e do conteúdo atinentes à função semiótica.

Para apresentar a organização dos conteúdos nos capítulos deste trabalho, dividimos a introdução nas duas partes subsequentes: “Sobre a metodologia” e “Sobre o objeto de estudo”.

Na primeira parte, mencionamos o encadeamento dos quatro capítulos dedicados aos ajustamentos do método junto ao objeto de estudo, perfazendo a seguinte ordem intitulada: “Dos pressupostos teóricos”, “As dimensões gestuais”, “A narratividade dos gestos” e “As reentrâncias tensivas”. Desde o início de nossas investigações, buscávamos levar a termo diferentes análises parciais e esboços teóricos tentativos, com a finalidade de escrutinar os diversos pontos de partida e pensamentos que poderiam contribuir para melhor esclarecer nosso objeto de estudo. Desse conjunto mais amplo de tentativas, foram aqui preservados os fundamentos expostos no primeiro capítulo, “Dos pressupostos teóricos”. Posteriormente, com desenvolvimento paralelo das experiências de descrição e análise, constituímos os capítulos em que expomos a metodologia.

Na segunda parte, procuramos destacar alguns aspectos que consideramos relevantes para a apresentação do material contemplado nos três últimos capítulos descritivos. Julgamos necessário abranger não somente os resumos dos três espetáculos assistidos, mas também uma parte do processo de criação e do método prático subjacentes às seguintes montagens: *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), *Café com Queijo* (1999) e *Kelbilim, o cão da divindade* (1988)¹. Isso porque o grupo Lume constitui de maneira exemplar o chamado “teatro de ator” que, *grosso modo*, prioriza o rigor do treinamento técnico para a construção das encenações e, muitas vezes, dispensa o primado do texto dramático e a dependência de um diretor.

¹ Outras informações a respeito da ficha técnica são encontradas nas referências.

0.1. Sobre a metodologia

Uma primeira aproximação à metodologia nos obriga a destacar o princípio fundador da arbitrariedade do signo, diante de uma problemática acerca da definição da linguagem gestual enquanto um sistema de símbolo, semissímbolo ou signo. Com efeito, os estatutos semióticos convivem, quando colocados diante da premissa empírica do isomorfismo entre os planos da expressão e do conteúdo, pois envolvem diferentes dependências entre os planos da função semiótica, sejam essas entre as constantes e ou as variáveis. Desse modo, a discussão inicial sobre o estatuto semiótico aponta rapidamente para a necessidade de descrever e explicar as manifestações gestuais, esquadrihando o ajustamento do fenômeno junto aos conceitos do percurso gerativo do sentido, conformados pelo precursor da semiótica de Paris, Algirdas Julien Greimas. Esse é o enfoque principal do primeiro capítulo: “Dos pressupostos teóricos”.

De fato, o célebre artigo para a introdução e a organização da revista *Langage*, 7 (1968), *Práticas e linguagens gestuais*, posteriormente integrado à obra *Sobre o sentido* (publicada originalmente em 1970, mas citada da tradução brasileira de 1975), “Condições para uma semiótica do mundo natural” torna-se nossa principal referência. Isso porque pudemos esclarecer e desdobrar as dimensões propostas para a comunicação gestual de acordo com as atualizações dos modelos semióticos. Considerando a definição de figura para acessar o discurso gestual a partir da figuratividade, tentamos contornar as contradições da reflexão greimasiana tomadas em primeira mão sobre os estatutos que, entre semiose e símbolo, fazem ponderar a respeito da autonomia ou da dependência entre as manifestações gestual e verbal. Desse modo, tratamos no segundo capítulo, “As dimensões gestuais”, do acesso ao plano do conteúdo, segundo as correlações entre as dimensões e as categorias assentes do percurso gerativo do sentido.

À proporção que a visada componencial do processo de significação legitima as densidades relativas à semântica discursiva, condensadas para as figuras e difusas para os temas, imagina-se que a gestualidade abarque também

as condensações e as difusões ao longo das quais a corporeidade vem a ser tematizada e tematizante. Isto é, englobando as injunções a respeito do sujeito da enunciação, os temas ou, em outros termos, a rarefação semântica constitui os modos abstratos que condicionam o enunciado figurativo. Posto que os meandros da percepção com os lados exteroceptivo e interoceptivo são tomados em nome da visada componencial já na obra pioneira de Greimas, *Semântica estrutural* (originalmente publicado em francês, 1966, e citado da tradução brasileira, 1973), somos levados a crer que o ator discursivo na programação gestual permite entrever a faceta complexa desses meandros junto à propriocepção que, por sua vez, preservaria um lugar de passagem, conforme a descrição e a análise dos componentes figurativos.

Indo além dos estudos tradicionalmente voltados ao personagem, a proposta greimasiana possibilita uma renovação dessa posição com a noção de “ator discursivo”, apresentada na obra *Sobre o sentido II* (publicada em 1980, e citada da tradução brasileira, 2014, p. 61 - 78). Então, para conformar esse posicionamento, são assumidos certos papéis que se entrecruzam, considerando-se de um lado a semântica com o papel temático e, de outro lado, a sintaxe por meio do papel actancial. A nosso ver, nada impede que o plano actancial seja caracterizado conforme o sincretismo, de modo a predispor o ator ao investimento simultâneo de estados e ações. E não há também motivo ou razão para delimitar o papel temático à dimensão pragmática e ao fazer, obliterando os temas existenciais e o ser.

A partir disso, convém um breve aviso acerca do agravamento da ilusão referencial ou cênica, incluindo agora o jargão teatral, relativa ao ator em cena. Devido aos problemas da crença e da confiança, ilusão vs revelação constituem ora o objeto espetacular, ora o sujeito do enunciado ou encenado, como se tudo se passasse ao preço das oscilações no processo de identificação entre o discurso gestual e a corporeidade do sujeito da enunciação. É necessário desconfiar da unidade na revelação da pessoa no teatro como um termo massivo, que faz parar e recomeçar a análise com base nas dimensões culturais, pois a teoria da enunciação nos mostra as possibilidades de a pessoa se distribuir por meio da sintaxe.

No terceiro capítulo, ao tratar d' "A narratividade dos gestos", pretendemos verificar a produtividade da sintaxe narrativa e, conseqüentemente, da narrativização da enunciação, tendo em vista que a gestualidade se delineia para o olhar ingênuo na condição da ampla modalidade do fazer, na qual são observadas a dimensão pragmática e a orientação transitiva nas narrativas mínimas segundo a função contraída entre sujeito e objeto. A partir dessa constatação em meio à qual gestualidade equivale a ação, convém preservar a distinção entre a superfície e o fundo, com o percurso figurativo diante de objetos figurados no mundo que, por sua vez, se dissipam ao acoplar temas e modos ao fazer. Em outras palavras, as pessoas se movem, seja na gesticulação da oralidade, seja na atividade cotidiana, mas em que medida é possível dizer que elas se transformam de acordo com a definição da ação narrativa?

Se há transformação dos estados do sujeito ao longo da ação, isso se deve ao fato de que a análise divide o sujeito, gerando uma orientação reflexiva sobre o termo. Aceitando tal premissa de uma continuação da análise segundo os critérios da narratividade, uma aproximação entre o estado e o ato permitiria conceber o acento pessoal do qual a gestualidade se produz. Com isso, os efeitos de continuação e parada relativos aos valores emissivos e remissivos da missividade constituem um patamar que corrobora a apreensão desse acento.

"As reentrâncias tensivas" é o quarto e último capítulo, dedicado à metodologia. No fundo, o modelo tensivo depende da discriminação dos níveis mais aparentes, seja do superficial ou discursivo, seja do intermediário ou sêmi-narrativo, para fazer valer espécies de proto-valores ou valores dos valores, em que o discurso é inserido numa modulação de valências tensivas. Para o estudo da gestualidade, a aplicação do modelo engloba as qualidades e as quantidades do movimento corporal, tendo em vista que a figura gestual se caracteriza segundo o nível discursivo por meio da participação junto a uma programação gestual, enquanto certos condicionamentos da intensidade (tonicidade e andamento) e da extensidade (temporalidade e espacialidade) estabelecem de modo subjacente a sintaxe tensiva (ZILBERBERG, 2011, p. 100-160).

De maneira geral, a apreensão das dimensões gestuais convoca a aspectualização do ator discursivo, compreendendo nisso a continuidade e a descontinuidade em dada programação espaço-temporal. De acordo com os

termos desenvolvidos sob o amplo caráter sensível, a partir da obra *Da Imperfeição* (GREIMAS, primeira edição de 1987), a continuidade da rotina é descontinuada em *fraturas* e *escapatórias*, o que admite inferir uma porosidade no sujeito de acordo com a disposição da interioridade em relação ao mundo. Nesse sentido, a aspectualização do ator desemboca na discussão a respeito do preenchimento e esvaziamento do campo de presença, diante do qual retomamos brevemente a base linguística, para destacar os paradigmas da coerência e da consistência na organização do espaço tensivo da significação.

Há nas espacialidades continuidades e descontinuidades que se tornam planos, eixos e pontos móveis configurando determinada imagem aberta ou fechada. Aderidas à semiótica visual, as facetas plástica e figurativa da gestualidade elencam ao mesmo tempo as formas da expressão e do conteúdo. Uma vez que o enunciado é promulgado na dimensão gestual atributiva, a gestualidade corporal não é apenas algo que se vê, mas é também a modulação pressuposta do enunciado que, por sua vez, posiciona a enunciação no ato compartilhado por dada comunidade discursiva.

Assim, destacamos as espacialidades segundo os desenvolvimentos atuais de Claude Zilberberg que, retomando Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal, associa as valências espaciais aos paradigmas da coerência e da consistência. Esperamos que, com isso, sejam ventilados certos mecanismos característicos dos registros gestuais. Isso porque o ator discursivo vem a ser por meio da distribuição nas espacialidades uma instância multifacetada, de acordo com o investimento do dualismo, da multiplicidade e, por fim, da procura por um restabelecimento de sua indivisibilidade que caracteriza a identidade contraída entre enunciado e enunciação.

0.2. Sobre o objeto de estudo

Há aproximadamente trinta anos, o grupo Lume (inicialmente sigla para Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão) dedica-se à pesquisa da linguagem teatral, com um repertório artístico de dezoito espetáculos,

acrescentando em meio a isso as demonstrações técnicas, os cursos de fevereiro e as produções acadêmicas de dissertações, teses e simpósios, idealizados e realizados por seus integrantes: Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Jesser de Souza, Naomi Silman, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini e Ricardo Puccetti. Seu principal fundador, Luís Otávio Burnier dirigiu o Lume (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas) de 1985 a 1995, além de ter atuado como docente e chefe do Departamento de Artes Cênicas na Unicamp. Segundo a crítica, Burnier é o responsável por uma renovação do teatro brasileiro contemporâneo, devido à sistematização das técnicas de expressão voltadas à representação da corporeidade brasileira (RAMOS e FERNANDES, 2005).

Em nota biográfica, são destacadas as influências sobretudo europeias na sua formação acadêmica e artística. Tendo passado praticamente uma década na França para o estudo em diferentes escolas de movimento, de Jacques Lecoq a Etienne Decroux, em que são resgatadas as tradições orientais e populares com a pedagogia das máscaras e, ainda, é concebida a mímica abstrata, Burnier encanta-se com o desdobramento das camadas emotiva e espiritual no interior da expressão corporal do mímico. De volta ao Brasil, ele defende o doutorado em semiótica na PUC (Pontifícia Universidade Católica), em São Paulo, 1994, o que rende a publicação de seu método em *A arte do ator - Da técnica à representação* (2001). Logo depois, ele falece precocemente, aos 38 anos, em decorrência da hepatite B (CAFIERO, 2005).

Quanto ao debate teórico inicial acerca das definições sobre o ofício do ator teatral, colocadas entre a representação e a interpretação, fazemos reservas em nossas considerações, porque tais definições partem de um conjunto de noções e conceitos que rendem a extensão de outro trabalho. Mesmo que possamos “semiotizar” ou, de maneira brusca, transpor para nossa terminologia algumas dessas noções debatidas por outras disciplinas, logo a estruturação conceitual proposta pela teatralogia apontaria para outro escopo de análise – algo mais relacionado às comparações históricas a respeito desse ofício artístico do que contemplado no processo de significação interno aos espetáculos.

De início, Burnier propõe uma estruturação que conforma uma tríade (ator, personagem e espectador), concedendo o papel de interpretação ao espectador, enquanto o ator é um “intermediário” (BURNIER, 2001, p. 21-22). A seguir, o debate se estende às comparações entre a representação e a interpretação, levando em conta a historiografia das linhas de atuação orientais e ocidentais e, ainda, antigas e contemporâneas (FERRACINI, 2003, p. 50-87). Desse modo, duas tradições opostas se fundariam, sendo uma fundamentada no aparato racional e logocêntrico para a formação do sentido, enquanto outra concede sentido à corporeidade sensível.

Conforme acreditamos segundo o termo propiciatório para o personagem na semiótica greimasiana, o ator discursivo na folha de papel ou no espaço cênico é parte de um texto que, por funcionar como tal, guarda as marcas voltadas ao enunciatário, virtualizando um proto-leitor no enunciado, à medida que o ator teatral representa por sua vez o sujeito da enunciação. Com ênfase no palco, a dificuldade teórica frente aos meandros da identificação entre o enunciado e a enunciação reside em desconectar e reconectar o sujeito da enunciação na qualidade de instância abstrata e pressuposta, de modo a compreender as consequências significantes da materialidade de sua expressão. Isto é, via de regra, a pluralidade sensorial no espetáculo obriga o teórico a conjecturar inumeráveis patamares de enunciação para cada aparato técnico em cena, o que impede no fundo a apreensão da maneira como o texto projeta a identificação do sujeito da enunciação, tomado ingenuamente como *ipso facto*.

Ultrapassando o debate teórico inicial, o método prático do grupo Lume constitui-se com o domínio de elementos “pré-expressivos” como, por exemplo, no caso em que a “intenção muscular” ou o “impulso”, adquiridos com o exercício “energético”, orienta o “desenho” e o “ritmo” do movimento para compor as “matrizes” corporais das representações (FERRACINI, 2003, p. 99-116). A partir da distinção desses elementos e dos exercícios para desenvolvê-los e sustentá-los, há uma síntese a respeito das considerações sobre a técnica actorial, que permite destacar as diferenças entre a técnica cotidiana e a extracotidiana, relevantes à apreensão do trabalho do ator teatral. Nesse sentido, o ator do Lume remete à visada do teatro antropológico (BARBA e SAVARESE, 1995), na

qual as ações rotineiras e os hábitos são notadamente construtos culturais, aparelhados por meio de técnicas cotidianas que, uma vez incorporadas, são por assim dizer naturalizadas, pois se esquece que um dia foram ensinadas e aprendidas.

Como as coerções materiais atinentes à movimentação corporal estabelecem a construção de espécies de partituras corporais em que se dá vida às representações, o ator compreende de antemão seu modo de atuação para, no entanto, esvaziar seu posicionamento habitual e, então, preencher o primeiro patamar cotidiano por via da técnica extracotidiana. Com efeito, sob a visada antropológica e, como gostaríamos de afirmar, sob a visada discursiva, o teatro apresenta-se já no cotidiano, à medida que se configura como o que chamamos, na esteira de Greimas, de dimensão gestual mimética. Partindo dessa conceptualização geral, o ator ativa a reteatralização das dimensões gestuais quando observa o cotidiano.

No método do Lume, ao percorrer os eixos pedagógicos em torno da formação do ator, os expedientes da técnica extracotidiana são organizados em três momentos de desenvolvimento: o corpo cômico, a mimese corpórea e a dança pessoal. Consequentemente, imaginamos que comecem a aparecer paulatinamente os modos de produção de certos efeitos de identificação entre a enunciação e o discurso gestual. Sendo assim, com a abordagem de três espetáculos do Lume referidos por meio desses eixos, este estudo prioriza as configurações dos programas gestuais em relação ao ator discursivo.

A etapa iniciática define-se com a aprendizagem dolorosa da corporeidade cômica que expõe a precariedade humana. Para vir a ser um clown, os atores isolam-se numa pequena comunidade em que todos atuam na rotina (acordam, se vestem, preparam e tomam o café da manhã e assim por diante) de acordo com o nariz vermelho. Eles têm de se tornar competentes diante das condições propiciadas pela máscara, assumindo o vínculo íntimo com essas condições para poder fazer qualquer atividade que um homem comum se considera apto a fazer e, também, para poder fazer conforme o modo que esse homem comum não está permitido a fazê-lo.

Com *Cravo, Lírio e Rosa* (1996), teríamos um exemplo do que esta etapa de formação produz espetacularmente, tendo em vista que a máscara é uma condensação da reversibilidade entre a exterioridade e a interioridade, trazendo à tona nos percursos figurativos da ação física a intimidade do ser oculto sob a máscara. Sintetiza-se de maneira hermética na disposição do “ser”, conforme Burnier o caracteriza: “o clown [...] nunca interpreta, **ele simplesmente é**. Ele não é uma personagem, ele é o próprio ator expondo seu ridículo, mostrando sua ingenuidade” (BURNIER, 2001, p. 248, grifo nosso). Então, selecionamos três cenas representativas do processo de significação no espetáculo, de modo a explicitar a relação entre os temas e os modos convocados a partir da programação gestual.

Por sua vez, a mimese corpórea é a experiência radical de viver a vida de outra pessoa. É necessário dizer *radical* para tentar alcançar a raiz do problema na constituição da pessoa no teatro, porque Burnier propôs de início que o artista se disponibilizasse às vivências impensadas na construção tradicional do personagem como, por exemplo, dormir ao relento, passar fome ou isolar-se do mundo, para constituir uma singularidade exclusiva a partir da recepção e da porosidade sensível do ator ao sentir o outro. Nesse sentido, contemplando a tese do ator-pesquisador do Lume, Renato Ferracini (2012), com sua profunda reflexão a respeito da transformação dos atores, tememos cometer aqui um sacrilégio ao comparar a mimese com qualquer imitação capaz de caracterizar um personagem.

Para o *Café com Queijo* (1999), o breve histórico dos materiais de criação é apresentado da seguinte maneira:

No total, foram “visitadas” e “observadas” dezesseis cidades [na região amazônica], nove comunidades além das capitais Belém e Manaus. No material recolhido se encontram, aproximadamente, 1140 fotos; mais de cinquenta horas de depoimentos gravados, com “causos”, lendas, histórias e músicas folclóricas da região; fitas de vídeo, recolhidas durante a viagem, de pessoas e manifestações folclóricas e populares (FERRACINI, 2012, p. 222).

O espetáculo organiza-se em blocos: i) “dança de ações”, durante a entrada do público na sala; ii) “cinco minutos”, momentos de relatos individuais distribuídos ao longo da montagem; iii) “cadeiras”, conformando aparições breves de “retratos” e diálogos entre as corporeidades; iv) “cantadores”, que se distribuem também ao longo da montagem; e v) “poema”, que conta com a participação de membros da plateia para recitar versinhos (FERRACINI, 2012, p. 268). Na primeira aproximação global, tentamos contemplar todos os eixos temáticos verbalizados e as cerca de trinta e uma corporeidades representadas por quatro atores-pesquisadores do Lume (Renato Ferracini, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e Raquel Scotti de Souza). Diante da multiplicidade latente relativa aos temas, tivemos de excluir na versão final da descrição o microuniverso das lendas, já que a família e o trabalho são predominantes.

A partir do DVD do espetáculo e da dramaturgia, disponíveis nos anexos da obra *Café com Queijo: corpos em criação* (FERRACINI, 2012, p. 329-357), nosso estudo caminhava por aparentes tensões no interior de cada bloco, enquanto paralelamente observávamos a anatomia das corporeidades, detalhando os limites na ocupação do espaço ocasionados pelos usos das articulações dos membros e da coluna, o que gerou de chofre a tematização do corpo na velhice. No interior dos blocos e das corporeidades, as tensões mostraram-se não somente de maneira alternada, com impressões de ápices e de relaxamentos, mas também complexa, como se cada passagem guardasse uma convivência entre tensão e distensão. Para dar a devida precisão a essa impressão, decidimos verticalizar a abordagem no bloco “cinco minutos”, segmentando e anotando cada gesto em relação ao texto verbal, para então proceder segundo a tipologia de enunciados atinente ao método semiótico.

No caso da dança pessoal, *Kelbilim, o cão da divindade* é o primeiro espetáculo do grupo, cuja estreia data de 1988, tendo o ator Carlos Simioni se dedicado durante cinco anos ao desenvolvimento para tal, dirigido por Burnier. Conforme escutamos no depoimento do ator, disponível no DVD da montagem, os investimentos discursivos aventados inicialmente eram múltiplos (a ditadura militar, *A comédia humana* de Balzac, alguma narrativa em Proust), até que se tomou a decisão por trazer a mística de Santo Agostinho de acordo com o componente fundamental em sua dança – “o dilacerar e o ranger de espírito”.

Depois disso, couberam ainda outros textos verbais na montagem, trechos de *Contos de escárnio* e *Fluxo e floema*, de Hilda Hilst, e os textos musicados de Santo Ambrósio de Milão.

Segundo as pesquisas do grupo, a dança pessoal exige um alto grau de absorção do ator, como se ele se tornasse indivisível em relação ao seu trabalho energético, assimilando todas as potencialidades de se multiplicar em atores discursivos e, além disso, um fluxo autoconsciente dos ritmos e das espacialidades elaborado corporalmente. Com efeito, dispusemos a descrição do primeiro espetáculo do Lume em último lugar, porque nos pareceu mais adequado ao entendimento de um desenvolvimento dos problemas conferidos à identificação do sujeito da enunciação.

1. Dos pressupostos teóricos

Procuramos verificar no âmbito teórico alguns princípios que determinam a gestualidade e que, com isso, geram estatutos e pontos de partida para as classificações dos gestos. Julgamos necessário explicitar a constituição do princípio arbitrário que instaura a autonomia do sistema semiótico, pois os estudos da gestualidade retornam ao questionamento fundamental sobre a formação do sentido nos estatutos simbólico e semissimbólico. Assim, é necessário retomar os seguintes tópicos teóricos: a arbitrariedade do signo saussuriano; a tese hjelmsleviana do isomorfismo dos planos da linguagem; o estatuto simbólico; e o estatuto semissimbólico, de modo a conceber a autonomia do sistema gestual.

A fim de instaurar a língua como um sistema autônomo que nada deve a uma substância anterior a esse sistema, Saussure teria afirmado mais de uma vez que “a língua é uma forma e não uma substância” no *Curso de linguística geral* (1916, citado da edição brasileira de 2006, p.131 e 141). Louis Hjelmslev consolida o projeto saussuriano incitado pela afirmação do mestre genebrino, considerando que a língua é um sistema geral, ao abranger a identidade formal contraída entre os planos da linguagem. Desse modo, o isomorfismo é conhecido desde o início da semiótica francesa, afinal em *Sémantique structurale*, 1966, Algirdas Julien Greimas elabora a primeira versão do método de análise sêmica para dar conta dos microuniversos discursivos, demonstrando os termos opostos de uma categoria sêmica a partir da analogia formal entre as unidades do plano do conteúdo, os semas, e as unidades do plano da expressão, os traços distintivos do sistema fonológico. Já no momento atual em que a semiótica se desenvolve com o advento do modelo tensivo, a teoria ganha com o isomorfismo, no paralelo entre os constituintes silábicos e as oscilações nas relações entre o sensível e o inteligível.

Do ponto de vista hjelmsleviano, tanto os sistemas de signos quanto os símbolos podem ser estudados a partir do isomorfismo, pois ambos detêm o plano da expressão e o plano do conteúdo. A diferença entre os dois sistemas é que o símbolo apresenta uma conformidade entre os planos, dado que há uma

constante equivalência entre as unidades da expressão e do conteúdo como, por exemplo, na correspondência entre a foice e o martelo e o comunismo. De tal modo, os dois planos podem ser reduzidos a somente um, configurando uma semiótica monoplana. Diante disso, é necessário pensar nas consequências dessa acepção simbólica para o estudo da gestualidade, pois a definição da gestualidade acabou se consolidando na concepção de símbolo por meio da qual é abarcada somente a conformidade estabelecida entre plano de expressão e plano do conteúdo.

Outra proposta de estudo da gestualidade pode ser desenvolvida por meio do semissimbolismo, que consiste na homologação das categorias entre o plano da expressão e o do conteúdo em um texto específico. O estatuto semissimbólico parece estar a meio passo do símbolo, pois nele a conformidade entre os planos ocorre entre as categorias da expressão e do conteúdo, e não mais entre as unidades dos planos como no símbolo. Tal estatuto apresenta também certas consequências para o exame do gesto em geral, as quais exigem reflexão.

Por nossa vez, propomos um estudo do texto gestual em que os planos da linguagem sejam isomorfos e não conformes. A fim de contemplar a gestualidade no sentido que se renova a cada produção (isto é, nos planos não conformes), o sistema gestual deve ser autônomo em relação à suposta natureza representada (ou seja, não referencialista), sustentando que o signo gestual é tão arbitrário quanto o signo linguístico.

A partir disso, acreditamos ser possível adequar o modelo tensivo às tensões especificamente gestuais. O modelo tensivo tem se mostrado bastante produtivo na análise, seja do plano do conteúdo, seja dos diversos planos de expressão, estando inclusos os não verbais, como demonstra, por exemplo, Luiz Tatit em *Semiótica da canção* (2007). Assim, explicitando os pressupostos teóricos e metodológicos, poderemos verificar nas análises as tensões e os relaxamentos no plano de expressão gestual, comportando-se de maneira isomorfa, porém de maneira não conforme a seus conteúdos.

1.1. Da polêmica inicial

Mesmo que possa somente complementar pontualmente a verbalização, a gestualidade participa da significação global de dada manifestação em que acompanha a fala. Também não é difícil imaginar que o conteúdo de uma suposta mesma narrativa se modifica dependendo da expressão que a evidencia. Contrariando isso, caso presumíssemos que somente os textos verbais seriam capazes de suscitar a significação, pareceria algo inócuo estudar a linguagem em suas manifestações.

Muitas constatações intuitivas em nosso dia a dia procuram correlacionar os elementos de diferentes manifestações, de modo a fazer notar como a linguagem gestual se integra no campo da significação, buscando o sentido a partir da comparabilidade entre o fenômeno gestual e o sistema geral derivado da ciência linguística. Se o postulado da autonomia da linguagem se estende às atividades humanas e, conseqüentemente, à sua apreensão, isso deve ao fato teórico que fez perceber os procedimentos abstratos por meio dos quais a linguagem opera. Mas tal hipótese é contra intuitiva, pois é necessário assumir o simples, porém difícil, jogo de semelhanças e diferenças ou, em outros termos, de dependências capazes de gerar a autonomia de um sistema geral suscetível de explicar toda e qualquer manifestação.

Com isso, a entrada no estudo do gesto incorre no questionamento acerca da autonomia. É notável que esse questionamento inicial obscureça algumas passagens sobre o estatuto da gestualidade em “Condições para semiótica do mundo natural”, de Greimas. Também não poderia ser muito diferente, afinal o compromisso com a base funcional e abstrata do sistema é algo que rapidamente se transforma em interesse pelo processo e, conseqüentemente, pelo discurso gestual.

Posteriormente republicado com alterações em *Du Sens* (1970), o texto supracitado abre a revista *Langage*, de 1968, em número dedicado às *Práticas e linguagens gestuais* (conforme a tradução portuguesa, de 1979), organizado por Greimas e Julia Kristeva. Divide-se em seis partes (i introdução; ii o mundo

natural e a sua significação; iii a gestualidade natural e cultural; iv a práxis gestual; v a comunicação gestual; vi a semiose), cuja organização frequente e corrobora as diferentes abordagens passadas em revista, adotando por vezes pontos de vista possivelmente controversos em suas considerações fundamentais.

Procurando ultrapassar uma visada parcial diante das dicotomias natureza vs cultura e prática vs comunicação, a semiose e, por assim dizer, o encontro entre os planos da expressão e o do conteúdo gestuais aceita de antemão que o mundo tal qual se vê se torne o assunto de que se trata, conforme ocorra a transposição daquele significante visual, ou de outra recepção sensorial, para o significante verbal, passando do chamado sensível para o inteligível a partir do reconhecimento falível da figuratividade. Ao considerar que, nesse contexto, a semiose acarreta uma dificuldade de separação das unidades até o momento da descrição, Greimas afirma que um modelo adequado às especificidades da gestualidade não poderia considerar *a priori* a analogia entre o sistema derivado dos discursos gestuais e os níveis de apreensão linguística, tal como o da fonética articulatória e da fonologia (GREIMAS, 1979, p. 8).

Na mesma revista supracitada, Julia Kristeva faz ressalvas também no que tange aos fundamentos para o estudo das unidades a partir de Ray Birdwhistell, expoente nos estudos estadunidenses da quinésica e da proxêmica de inspiração sapiriana. Pois, segundo a autora, a analogia restrita entre as partes da cadeia gestual e a língua natural estabelece unidades equivalentes às linguísticas tais como quine (fema), quinema (fonema), quinemorfemas (morfema) que se fundamentam no determinismo sociológico para formar padrões que, a cabo, contradizem o vínculo produtivo entre a prática e o mundo social. Então, insistindo em abandonar a sombra do positivismo, enquanto propõe estreitar a função remissiva de um gesto comportado em sua programação, a autora do artigo “O gesto, prática ou comunicação?” (1979) confere o que vem a ser um princípio fundamentado na linguagem para dar conta do objeto gestual e de uma interpretação das práticas nos seguintes termos: “(...) é impossível romper com a ‘subjugação intelectual à linguagem, revelando o sentido de uma intelectualidade nova, e mais profunda, que se esconde sob os gestos’ (Artaud) e sob toda a prática semiótica” (KRISTEVA, 1979, p. 92)

Por sua vez, voltando-se à comunicação gestual no acompanhamento da fala, Birdwhistell (1970) explora a linguística concebendo com isso uma técnica de segmentação do movimento no nível das interações sociais. De seu ponto de vista, os padrões comportamentais são um ponto de partida para ter o que dizer sobre o movimento corporal, posto que as interações sociais são responsáveis pela produção de tais padrões como, por exemplo, a postura corporal. Com a presença marcada da linguística estrutural impulsionando o paralelo rigoroso entre os níveis de apreensão linguística e os níveis pressupostos por um sintagma não verbal, a gestualidade não é considerada em sua globalidade nos programas discursivos, de modo que a autonomia e produtividade da gestualidade conseguem ser consideradas apenas nas dimensões da frase, ao contrário do que compreendemos com a base também estrutural para uma linguística textual.

Outros trabalhos publicados acerca da gestualidade mostram igualmente a oscilação do princípio determinante para conformar uma base geral na descrição da linguagem gestual. Na literatura da Semiótica de Paris, somente um ano da revista *Nouveaux Actes Sémiotiques* (1997) é dedicado à comunicação gestual, privilegiando a diversidade dos métodos. Na discussão teórico-metodológica, há ainda certa dúvida sobre o estatuto do gesto no que tange às diferenças entre o signo e o símbolo. A dúvida surge em meio à classificação que compreende a expressão metonímica de um dado referente, rejeitando com isso o princípio fundamental da arbitrariedade do signo:

Para os quase-linguísticos a motivação é simples, eles são equivalentes aos signos linguísticos; ambos convencionais, mas, ao contrário destes, aqueles, desviando-se por um iconismo correntemente metonímico, **são analógicos e não arbitrários**: eles geralmente têm um parentesco estrutural com uma parte ou um aspecto do referente. (COSNIER; VAYSSE, 1997, p. 23, tradução e grifos nossos)²

² « Pour les quasi-linguistiques la motivation est simple, ils constituent des signes équivalents aux signes linguistiques; comme eux ils sont conventionnels, mais à leur différence ils **sont analogiques et non arbitraires** par le biais d'un iconisme le plus souvent métonymique: ils ont généralement une parenté structurale avec une partie ou un aspect du référent » (COSNIER; VAYSSE, 1997, p. 23, grifos nossos).

No artigo “Sémiotique des gestes communicatifs” (COSNIER; VAYSSE, 1997), a linguística cognitiva e a psicolinguística de filiação norte-americana exercem grande influência na classificação do gesto. Há uma pluralidade de designações para as espécies de gestos, nos seguintes termos: os gestos quase-linguísticos (ilustrativos); os coverbais (referenciais ou “metafóricos” segundo McNeill); os expressivos, que conotam o discurso; os paraverbais ou “coesivos” para McNeill; os sincronizadores, que regulam a interação; e, por fim, os gestos extracomunicacionais, que não acompanham a fala.

A concomitância entre as manifestações verbal e não-verbal facilita em um primeiro momento o encontro com aquilo que supostamente os gestos querem dizer. Mas, logo, torna-se possível questionar o caminho mais rápido que prefere repousar sobre a constância irrefutável do referente, instaurando com isso uma esfera avaliativa compartilhada por interlocutores. A necessidade legítima de se pensar no sincretismo, conforme é chamada no jargão teórico qualquer tensão entre uma multiplicidade resolúvel, vem a incluir a autonomia e a produtividade da gestualidade, uma vez que a base seja conformada de maneira abstrata e variável.

Os encontros entre a expressão e o conteúdo acabam questionando a maneira como o sentido se conforma nas uniões nem sempre esperadas entre os planos. Assumem de um lado a possibilidade de redução dos planos, quando se trata de um símbolo, enquanto de outro lado fazem ver o caráter funcional em que se dispõem os programas e subprogramas gestuais. Da ambiguidade acerca do estatuto simbólico dos gestos, é necessário retomar a petição do princípio arbitrário do signo para fazer valer qualquer estatuto.

1.2. Do consenso antecedente

A noção de autonomia é um dos pilares da linguística moderna. A partir de Ferdinand de Saussure, a língua é considerada um sistema, porque o signo é arbitrário. A arbitrariedade incitada por Saussure é um princípio renovador da

noção de signo à proporção que isso difere da noção corrente não somente por escapar do referencialismo, mas também por conceber uma teoria do valor que define o interior da linguagem.

Na antiguidade clássica, a reflexão acerca da língua dividia opiniões entre o naturalismo e o convencionalismo, o qual sugere certo tipo de arbitrariedade. Tal reflexão está presente em *Crátilo*, de Platão, que versa sobre a correção dos nomes na designação das coisas. Nesse diálogo platônico, Hermógenes defende a correção dos nomes segundo a convenção, enquanto Crátilo afirma a correção dos nomes segundo a natureza das coisas, independentemente dos costumes. Diante disso, Sócrates é chamado, questionando ambas as posições.

Quanto ao posicionamento de Hermógenes, Sócrates critica a doutrina de Protágoras, cara ao inquirido. Pois, com a afirmação “o homem é medida de todas as coisas”, não há correção nos nomes, tendo em vista que as coisas podem ser ditas conforme cada homem as dispuser. Quanto ao posicionamento de Crátilo, Sócrates comenta a imitação ou a exibição da natureza por meio da atribuição dos nomes, partindo de elementos irreduzíveis tais como as sílabas e as letras. Seguindo o princípio da imitação, o exame entre a letra e a coisa mostra semelhança como, por exemplo, uma letra “l” assemelha-se ao liso ou o “r” exprime a mobilidade, pois é encontrado em *rhein* (fluir) e *rhôe* (fluxo). Sócrates compara a teoria da imitação ao deus *ex machina* na tragédia, em que um acontecimento externo corrompe a estrutura do drama, incorrendo na sua inverossimilhança. Conceber tal situação de imitação da natureza leva à dificuldade da correção dos nomes diante das coisas, pois as imitações podem ser melhores ou piores. Com isso, a semelhança entre os nomes e a natureza das coisas não chega a ser refutada, mas é qualificada como algo tanto risível quanto inescapável (PLATÃO, 2001, p. 113).

De acordo com a preocupação filosófica, o exame acerca dos nomes está intimamente associado ao que se pode saber sobre os seus estados móveis, estáticos e suspensivos do ser (PLATÃO, 2001, p. 118-121). Decorre disso a rejeição do relativismo absoluto suscitado por Protágoras. Afinal, o homem não pode ser a medida de todas as coisas, enquanto se acredita seja na transformação, seja na estabilidade das coisas. O caráter convencional dos

nomes contrabalanceia-se com a imitação ou a exibição da natureza por meio da atribuição de um nome. Com isso, sendo certa medida, mas não a medida, o homem incorre em verdades e falsidades sobre as coisas. Nesse sentido, os nomes são considerados convenções elaboradas pelos homens, instaurando a arbitrariedade da linguagem em relação ao mundo.

Para além dessa arbitrariedade do signo tradicional enquanto uma convenção do mundo social, o que também está presente em Saussure, a arbitrariedade saussuriana vem a ser mais profunda ao ser concebida no interior do signo. Isto é, o arbitrário apresenta-se nas relações entre as entidades psíquicas chamadas de imagem acústica e de conceito, o que se renova na relação convencional entre o signo e o que ele representa. Assim, para Saussure, o caráter arbitrário é correlato ao diferencial, por meio dos quais se torna possível definir tais unidades concernentes às suas faces, o significante e o significado.

Já que não existe imagem vocal que responda melhor que outra àquilo que está incumbida de transmitir, é evidente, mesmo *a priori*, que jamais um fragmento de língua poderá basear-se, em última análise, noutra coisa que não seja sua não coincidência com o resto. *Arbitrário e diferencial* são duas qualidades correlativas. (SAUSSURE, 2006, p. 137)

De fato, não é fácil estatuir *a priori* a ‘não coincidência’, como mostrou Sócrates nas dadas letras que exibem determinados conceitos. Escapando da coincidência accidental em determinadas comunidades discursivas, a definição das unidades, tanto da imagem acústica quanto do conceito, sustenta-se nas relações mútuas. Para tanto, Saussure evoca a teoria do valor numa sorte de conceptualização que atinge uma definição geral acerca das relações internas a partir das quais o mundo vem a ser um sentido.

Considerando o signo é arbitrário, seja na relação com o mundo, seja na relação interna entre suas faces que o englobam, o sistema é autônomo. Tendo se estabelecido enquanto um princípio e uma consequência imediata, o

problema passa a ser considerá-lo para descrever as variadas manifestações da linguagem. Ao esboçar a Semiologia, Saussure considera então outros sistemas a partir da arbitrariedade:

[...] quando a Semiologia estiver organizada, deverá averiguar se os modos de expressão que se baseiam em signos inteiramente naturais – como a pantomima – lhe pertencem de direito. Supondo que a Semiologia os acolha, seu principal objetivo não deixará de ser o conjunto baseado na arbitrariedade do signo. Com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção. Os signos de cortesia, por exemplo, dotados frequentemente de certa expressividade natural (lembramos os chineses, que saúdam seu imperador prosternando-se nove vezes até o chão) não estão menos fixados por uma regra; é essa regra que obriga a empregá-los, não seu valor intrínseco. Pode-se, pois, dizer que os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico; eis porque a língua, o mais completo e o mais difundido sistema de expressão, é também o mais característico de todos; nesse sentido, a Linguística pode erigir-se em padrão de toda Semiologia, se bem a língua não seja senão um sistema particular. (SAUSSURE, 2006, p. 82)

Como a Semiologia é apresentada de maneira embrionária no *Curso de linguística geral* (1916, citado da edição brasileira de 2006), a arbitrariedade oscila entre a completa e a parcial, na consideração da pantomima. De um lado, em sua exemplificação, Saussure mostra que a cortesia nada mais é do que uma convenção. De outro lado, o estudo dos signos no seio das atividades humanas ainda não se estabelece com a arbitrariedade na relação entre os planos da linguagem. Por isso, “os signos inteiramente arbitrários” equivalem a um “procedimento” ou um “padrão semiológico”, sugerindo que a língua é um sistema de valores para constituir uma metodologia de análise, afinal “(...) é necessário colocar-se primeiramente no terreno da língua e tomá-la como norma de todas as outras manifestações da linguagem” (SAUSSURE, 2006, p. 16-17).

Por sua vez, Louis Hjelmslev leva a cabo o projeto saussuriano que tem em vista a definição da língua natural como um sistema geral. Em cinco

conferências na Universidade de Londres, 1947, o linguista do Círculo de Copenhague destinou a seguinte proposta à sua audiência:

Eu tentarei fazê-los considerar a linguagem como uma estrutura, tentarei ajudá-los a desvendar o alicerce fundamental subjacente à multiplicidade desorientante da linguagem, e fazê-los compreender os diferentes aspectos da linguagem com a ajuda de alguns princípios gerais muito simples (HJELMSLEV, 1971, p. 177, tradução nossa)³.

Nas conferências de Londres, para atender à exigência da simplicidade, ele considera a linguagem em cinco traços fundamentais: a interdependência entre os planos da expressão e do conteúdo; a correlação entre sistema e processo; a comutação entre os componentes dos planos; a recção entre as unidades de um mesmo plano; e a não conformidade entre as unidades de planos diferentes. Assim, tomando a estrutura da linguagem por meio de planos (expressão e conteúdo), eixos (sistema e processo) e, ainda, derivados de cada uma dessas instâncias, as partes da análise são definidas mutuamente em termos interdependentes, correlatos ou que se pressupõem na ordem interna da linguagem.

De maneira aprofundada e estendida, em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1943, citado da edição brasileira de 2006), Hjelmslev atende mais uma vez à exigência da simplicidade, pertencente ao que ele denominou princípio de empirismo (HJELMSLEV, 2006, p. 11). A simplicidade perpassa a teoria tanto na face dedutiva quanto na face adequada ao objeto. Na face puramente dedutiva da teoria, a simplicidade consiste em reduzir a um número limitado as definições preliminares acerca da linguagem, contrapondo-se com isso à perda da economia ao multiplicar as premissas que implicam os postulados de existência (HJELMSLEV, 2006, p. 15). Na face adequada da teoria, a simplicidade garante a aplicabilidade do modelo teórico, de modo a

³ “J’essaierai de vous faire considérer le langage comme une structure, de vous aider à démêler la charpente fondamentale qui sous-tend la déroutante multiplicité du langage, et de vous faire comprendre les différents aspects du langage à l’aide de quelques principes généraux d’une grande simplicité” (HJELMSLEV, 1971, p. 177).

alcançar as unidades mínimas da linguagem com a análise continuada (HJELMSLEV, 2006, p. 69).

De acordo com a demanda metodológica do princípio de empirismo, o isomorfismo é estabelecido de acordo com a conduta de análise:

Uma vez realizada, a análise mostra além do mais que o plano da expressão e o do conteúdo podem ser descritos, exhaustivamente e não contraditoriamente, como construídos de modo inteiramente análogos, de modo que se pode prever nos dois planos categorias definidas de modo inteiramente idêntico (HJELMLEV, 2006, p. 63).

Como é uma propriedade de estruturação, o isomorfismo adquire desdobramentos na semiótica francesa. Na obra inaugural do método semiótico da Escola de Paris, *Semântica estrutural* (1966, citado da edição brasileira de 1973), as formas do plano da expressão anunciam os princípios de formação do conteúdo, enquanto se tem em mente a descrição do sistema fonológico que, por exemplo, distingue os fonemas [p] vs [b] a partir do eixo vozeamento. Greimas destaca: “O importante é ponto de vista único, dentro de cuja dimensão se manifesta a oposição, que se apresenta sob a forma de dois polos extremos de um mesmo eixo” (GREIMAS, 1973, p. 30).

A partir disso, tendo em vista a constituição de um modelo de análise geral, Greimas introduz o sema, categoria do conteúdo análoga ao fonema, de modo a constituir o conhecido quadrado semiótico, em que se encontra a articulação sêmica nas relações de contradição e contrariedade, formando os componentes sintáticos das estruturas profundas do percurso gerativo do sentido. Assim, o jogo de opostos entre os traços distintivos do sistema fonológico sugere a oposição dos eixos semânticos, segundo a tese do isomorfismo dos planos da linguagem. A investigação das estruturas elementares da significação assume o isomorfismo entre os diferentes planos da função semiótica, para dispor os constituintes categoriais.

1.3. Dos símbolos aos semissímbolos

Tendo passado pela investigação das operações que permitem constituir as unidades mínimas da expressão e do conteúdo, o método conforma uma base denotativa puramente relacional para que sejam considerados tanto os investimentos semânticos quanto outras relações sobre essa base que, por vez, constituem as conotações, levando em conta os semas contextuais. Essas sobreposições de camadas ou de partes suscitadas em meio às análises traduzem no âmbito metassemiótico dada hierarquia na semiótica-objeto. No que tange ao sistema simbólico, ocorre muitas vezes uma falsa impressão de que o conteúdo se dá na parada do procedimento continuado da análise, pois o símbolo pode, dependendo da vertente teórica, estancar-se na semiótica monoplana.

Em certo momento, a teoria considera o caso do estatuto simbólico do gesto para descartar “um plano de expressão autônomo”.

Na impossibilidade de encarar, a este nível, um plano de expressão autônomo e, ao mesmo tempo, a constituição de uma fonologia visual, vemo-nos obrigados a limitar-nos às unidades gestuais segmentadas simultaneamente como fonemas e sememas (cf. os gestos naturais de B. Koechlin), aceitando, pelo menos provisoriamente, considerar a gestualidade, segundo a terminologia de Hjelmslev, como um sistema simbólico e não linguístico. Mesmo que assim seja, nada nos impede de postular a existência de uma forma gestual por detrás da substância gestual. (GREIMAS, 1979, p. 43)

O linguista lituano ressalta que o artigo de B. Koechlin “Técnicas corporais e sua notação simbólica” (1979) não chega às últimas consequências de uma proposta de análise das unidades mínimas no plano da expressão gestual a partir da transposição metodológica do plano da expressão linguístico para o gestual. No fundo, o artigo de Koechlin concebe o “natural” enquanto uma convenção social, de modo a demonstrar seu ponto de vista ao analisar as

convenções da gestualidade dos militares, alinhando-se à antropologia de Marcel Mauss (KOECHLIN, 1979, p. 62).

Para dar conta das especificidades das manifestações da linguagem, diferentes arranjos semióticos são encontrados no interior da teoria, tais como o simbolismo e o semissimbolismo. Na obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, o capítulo “Linguagem e não linguagem” é a passagem da semiótica da língua natural para a das linguagens em amplo sentido (HJELMSLEV, 2006, p. 109-119). Até a chegada desse capítulo, Hjelmslev desenvolve os princípios de um estudo da linguagem pertinentes na análise do signo em geral. Tendo como base um sistema de premissas formais, a teoria precisa ampliar seu objeto, pois o estudo da linguagem não é somente o da linguagem verbal. De tal modo, é possível vislumbrar a inclusão do que está à margem do sistema geral tal qual uma ciência particular.

Portanto, parece frutífero e necessário estabelecer num novo espírito um ponto de vista comum a um grande número de ciências que vão da história e da ciência literária, artística e musical à logística e à matemática, a fim de que a partir de um ponto de vista comum estas se concentrem ao redor de uma problemática definida em termos linguísticos (HJELMSLEV, 2006, p.114-115).

Compreendemos que o capítulo “Linguagem e não linguagem” é um convite à descoberta do funcionamento da linguagem em sentido amplo, pois considera que os procedimentos gerais de análise vêm a ser procedimentos heurísticos na relação entre um ponto de vista comum e os sistemas particulares. Por isso, o limite entre a ‘linguagem’ e a ‘não linguagem’ é um limite provisório devido aos territórios disciplinares que podem ou não aceitar os princípios de análise da linguagem em geral. Tendo em vista a contribuição para o entendimento da linguagem, a semiótica monoplana é um estágio de análise, de modo que é possível concebê-la como metassemiótica em outro estágio de análise.

Um exemplo de semiótica monoplana é o simbolismo da lógica formal. Tradicionalmente, a disciplina refere-se ao conteúdo como algo que é externo ao seu simbolismo, colocando com isso uma “questão de nominalismo ou realismo” (HJELMSLEV, 2006, p. 117). Tal questão é superada por uma nova noção de signo que ultrapassa a noção tradicional em que ‘um signo é sempre signo de alguma coisa’. Redefinindo o conteúdo por meio de suas dependências internas, a lógica vem a ser o exemplo de uma metasemiótica cujo plano do conteúdo já é uma semiótica. “Assim, os recentes desenvolvimentos da lógica [...] nos preparam para reconhecer a existência de semióticas cujo plano do conteúdo é, ele próprio, uma semiótica” (HJELMSLEV, 2006, p. 126).

A definição de uma ‘não linguagem’ é somente um patamar de análise para a inclusão da chamada transcendência hjelmsleviana que, até então, está sob o domínio de outras disciplinas. Isso é possível porque a definição do signo não é mais ‘substancialista’, no sentido nominalista ou realista do termo. Aquilo que se designava por “substância” saussuriana, e que estava além do projeto linguístico, passa a integrar as considerações a respeito da linguagem em geral.

Sendo assim, em 1978, com a publicação de “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, a semiótica plástica ou visual origina-se com a a noção de semissimbolismo, abarcando uma variedade de manifestações que não é limitada somente a partir da visão.

Aceitando-se reservar o nome de semióticas semissimbólicas para esse tipo de organização de significação – que se definem pela conformidade entre os dois planos de linguagem reconhecida como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias – perceber-se-á que tais organizações se encontram não apenas na linguagem gestual (na qual encontramos, por exemplo, a disjunção/conjunção homologada ao movimento das mãos no eixo da lateralidade, efetuando-se em sentidos opostos, ou a atração/repulsa expressas pelos movimentos do tronco e dos braços no eixo prospectivo), mas também nas línguas naturais e, mais particularmente, na elaboração secundária desta que é a linguagem poética (com as categorias prosódicas como a entonação frasal, a rima e o ritmo) (GREIMAS, 2004, p. 93).

Além de enquadrar diferentes planos da expressão, o artigo de 1978 considera o retorno da ‘representação’, de modo a incluir a dimensão estética que, por sua vez, está supostamente aliada ao problema da imitação da natureza desde a antiguidade. A proposta do semissimbolismo acopla duas problemáticas, a saber, a da representação e a do reconhecimento.

Conforme notamos, ao mesmo tempo em que se amplia a perspectiva semiótica incluindo certos objetos de análise de natureza não verbal, o simbolismo e o semissimbolismo podem deixar de considerar a universalidade das categorias de análise, fazendo a análise parar em constatações específicas para dada manifestação. Ainda que as categorias sejam deslocadas do quadro geral, o semissimbolismo apresenta os procedimentos gerais da análise, tais como o isomorfismo e a homologação das categoriais, a fim de averiguar a conformidade ou não conformidade dos planos que operam sob a linguagem segundo o princípio de empirismo. Desse modo, não há necessidade de tomar *a priori* qualquer motivação no mundo sensível, da exterioridade ou da interioridade, afinal o isomorfismo das categorias permite entrever a necessidade de aprofundar a análise de acordo com a homologia entre a expressão em um texto específico e a profundidade fórica como, por exemplo, em abertura : fechamento :: euforia : disforia.

Com isso, podemos dizer que os estatutos de semissímbolo ou o símbolo não são uma constante para o que se entende por gestualidade. Mas nos tornam capazes de reconhecer certos valores descritivos como ‘referenciais’, ‘metonímicos’ ou ‘icônicos’ na ilusão produzida por um gesto. Em razão disso, não se pode descartar o princípio da arbitrariedade do signo que, a montante e a jusante, rege a configuração formal do sistema da linguagem possibilitando sua autonomia para a produção criativa de efeitos de sentido.

A partir do artigo “Condições para uma semiótica do mundo natural”, as figuras são apresentadas ao lado das soluções possíveis para o estudo do discurso gestual. Para analisar os textos da macrossemiótica natural, devemos notar que, primeiramente, as figuras convêm às unidades da expressão e,

posteriormente, às categorias do conteúdo. Na chamada transposição do significante do mundo natural, os mesmos termos aparecem em patamares de análise diferentes e, mais do que isso, suscitam sistemas diferentes, sendo um o do mundo natural enquanto o outro é o do plano do conteúdo como, por exemplo, dentro de uma topologia, alto/baixo, reto/curvo, côncavo/convexo. Com isso, devemos notar também que, ao evocar o termo semiótica-objeto, explicitam-se as vias de sua constituição, a partir das categorias de análise, em que se preparam os componentes em um inventário de exemplaridades. Desse modo, a semiótica do mundo natural já não é mais os dados da experiência imaginados na ulterioridade da análise, pois esse mundo é se origina por meio do discurso.

O desenvolvimento da figuratividade gerou inúmeros trabalhos na semiótica. Como bem esquadrinha o artigo de Iara Farias (2010), as figuras de um texto não importam somente na “cobertura” discursiva, como também são reveladas no nível profundo, de modo a perfilar uma questão geral e de natureza epistemológica, sobre a maneira como se dá a relação entre o mundo e a linguagem. Nos anos 1990, momento em que se coloca em primeiro plano o debate acerca do papel de mediação do corpo e da percepção junto aos processos de significação, a *figuratividade profunda* ocupa essa passagem do mundo para linguagem. Com isso, é aprofundada a analogia entre a estrutura formal da linguagem e os discursos não verbais, superando a dificuldade de descrição desses últimos ao se considerar o primado do sentido. Assim, para conceber a significação da gestualidade, aproximam-se a ordem do percebido e a do enunciado, ainda que este instaure diferentes pontos de vista sobre aquele.

2. As dimensões gestuais

Ao buscar os conceitos teóricos e metodológicos em direção à gestualidade, a semiótica permite conceber a manifestação gestual por meio de seus processos de significação. A partir disso, acreditamos que a apreensão da simultaneidade da manifestação verbal e da não verbal deve à incursão sobre a figuratividade, para fazer valer a partir desse patamar superficial e heterogêneo atinente ao discurso, certos critérios pertinentes à disposição dos gestos em usos diversos, inclusive aqueles que dispensam a oralidade. Tendo como ponto de partida o vasto campo da figuratividade, a descrição da gestualidade prossegue por meio dos modelos semióticos.

Para tal, retomamos primeiramente a classificação das dimensões na comunicação gestual sugeridas por Algirdas Julien Greimas em “Condições para uma semiótica do mundo natural” (1979). Em seguida, procuramos a visada componencial, largamente experimentada junto aos textos verbais, para apreender os subprogramas gestuais nos quais são observáveis à primeira vista certas oscilações típicas do universo corporal que, já no interior da análise, levam a termo as tensões advindas da configuração actorial. Por fim, introduzimos uma mostra de abordagem no intuito de esclarecer as questões descritivas, desdobradas nas demais partes deste trabalho.

No artigo supracitado, Greimas considera a questão da “simultaneidade”, segundo a distinção clássica entre o enunciado e a enunciação, tendo em vista que aquele primeiro pressupõe uma atividade produtiva compreendida por esta última. Entrevê por pressuposição o “campo de significação cujo conteúdo” depende das “manifestações móveis do corpo humano”. Identifica três ou quatro “dimensões” apropriadas aos gestos que se integram à enunciação e, assim, constituem também os enunciados gestuais, afinal são estes os responsáveis por evidenciar os meandros da produção discursiva (GREIMAS, 1979, p. 30).

Tais dimensões geram a expectativa de resolução dos problemas com os quais nos deparamos cotidianamente quando nos colocamos diante da gesticulação das pessoas, uma vez que essa proposta possa ser homologada

junto ao plano do conteúdo desenvolvido segundo a semiótica padrão no chamado percurso gerativo do sentido, incluindo nisso os desdobramentos atuais do modelo tensivo.

Segundo o mestre lituano, são inicialmente três dimensões dessa espécie que perpassam os níveis de análise: i) a gestualidade atributiva; ii) a gestualidade modal; iii) a gestualidade mimética e, por fim, uma subespécie incluída amiúde àquela primeira, ainda sem descrição aprofundada no artigo supracitado, indicando a i.i) gestualidade dêitica (GREIMAS, 1979, p. 29-36).

Trataremos a seguir das três primeiras dimensões, contemplando os termos atuais na teoria para a compreensão do ator discursivo, uma vez que a dimensão dêitica ganha relevância somente a partir dos exercícios de análise que acompanham esse trabalho. Com efeito (somente na seção 6.2), a partir do estudo dos narradores e, afinal, da simultaneidade entre a fala e o gesto, é possível esclarecer o gesto dêitico ou de apontamento em relação os procedimentos sintáticos que promovem uma ordenação figurativa para a gestualidade.

2.1. A gestualidade atributiva

A então tratada dimensão atributiva “abrange aquilo que correntemente se designa por atitudes e estados interiores fundamentais, como o medo e a cólera, a alegria e a tristeza, etc.” (GREIMAS, 1979, p. 30).

Como não pode deixar de ser, a consulta ao dicionário apresenta algumas noções presentes no uso corrente para o entendimento da “atitude”, de acordo com a disposição actorial entre a exterioridade e a interioridade. Determinada maneira de agir admite uma exterioridade na qual o corpo se amolga, promovendo uma variedade de apreensões, a princípio pouco definidas (“pose”, “postura”, “posição”, “fisionomia”), a respeito do sujeito da enunciação cuja expressão ora excede o conteúdo verbalizado por ele mesmo, ora acentua de modo exclusivo as atividades preconcebidas nos moldes sociais. De imediato, a atitude sugere uma impressão de totalidade por meio da qual o sujeito da

enunciação se identifica com o sujeito do enunciado, na atualização do sistema em processo, na medida em que essa impressão concebe uma “disposição interior” do sujeito.

Por bem dizer, o expediente da identificação promove também a divergência entre as instâncias do enunciado e da enunciação, considerando simplesmente que nem tudo é o que parece ser, e nem mesmo tudo pode ser dito, em meio ao acordo implícito da identificação. Isto é, mesmo que sujeito da enunciação recuse na intimidade o reconhecimento de uma atitude, ele convoca junto aos investimentos actoriais uma aparência para delimitar seu estado, colocando-se em vulnerabilidade do contato visual com outros atores discursivos.

Por isso, a atribuição se confunde muitas vezes com o problema da inerência, o que evoca paralelamente uma ordem chamada “fora do texto” ou externa à linguagem diante das qualidades que não estão devidamente lexicalizadas nas manifestações. Essa ordem de problema caminha para as resoluções no momento de expansão da teoria em que se assume de uma vez por todas a necessidade de restituir o espaço pressuposto da enunciação, conforme a regência sensível sobre o inteligível. Assim, a semiótica lida com esse problema em diferentes níveis, já que a inerência é uma das direções tratadas a partir da identidade constituída por meio de papéis definíveis, porém oscilantes, na significação, quando a expressão encontra o conteúdo.

No nível discursivo, a configuração actorial pretende dar conta dos valores de inerência ao tratar dos papéis temáticos contraídos por um ator, tendo em vista que tais papéis apontam para a interdiscursividade, o que consagra o estudo extenso sobre temas como, por exemplo, o “sagrado” junto às comunidades discursivas com suas devidas acepções sobre o tema. Já no nível sêmio-narrativo, os papéis actanciais são também responsáveis por determinar em meio às esferas da ação e da comunicação o perfil do sujeito, considerando nisso suas condições de efetivação no percurso de transformação das conjunções e disjunções para e com o objeto.

Com efeito, a atribuição em foco conta com os investimentos semânticos da categoria de pessoa no nível discursivo de análise, o que ocorre de maneira

ora mais concentrada com as figuras, ora mais dissipada ou abstrata com os temas. Assim, o ator discursivo se configura no espetáculo das aparências, as atitudes transitam por uma variedade de papéis perpassados pelo ator. Como os papéis possibilitam a constatação de certa transitoriedade na configuração actorial, eles incorporam os modos de concentração e dissipação da figuratividade como, por exemplo, no caso de figuração que acopla a figura do “santo” ao tema “sagrado”.

O papel temático, formulado por Greimas em *Sobre o sentido II*, é aquele que está eminentemente atrelado à ação, de acordo com o papel condensado do “pescador” se apresenta ao “pescar” (GREIMAS, 2014, p. 76). A consideração de uma atitude em dado pescador é não apenas um suplemento nos termos de um estado concomitante à programação da pesca, mas também uma maneira de pescar, o que culmina enfim na aspectualização do ator, de acordo com os valores contínuos e descontínuos desse processo. Aceitando que a dimensão gestual atributiva se constitui no nível discursivo conforme a configuração actorial, a corporeidade é tematizada, ajustando-se aos temas como, por exemplo, o caso em que o “santo” está em um “corpo sacro”.

Ao considerar os limites do sujeito do enunciado, é possível que os investimentos semânticos sejam vistos de maneira alargada para ceder espaço às equivalências desses procedimentos discursivos junto ao sujeito da enunciação, enquanto que a comunicação gestual em sua dimensão atributiva participa da figuração da pessoa. Prevendo certo acordo implícito na comunicação, a atitude decorre de uma crença no passado vivido ou verbalizado que, por sua vez, se atualiza na programação espaço-temporal produzida com a enunciação. Dito de outro modo, tendo como ponto de partida a teoria geral da performance greimasiana, somos levados a crer que os papéis temáticos são culminâncias no nível discursivo do fazer-ser, com tendências voltadas seja aos problemas da eficiência, seja às conjunturas da existência e da subsistência.

Portanto, uma vez que a gestualidade incorpora a semiótica figurativa, é necessário destacar que a configuração actorial permite por meio da semântica e da sintaxe expandir a compreensão do sujeito da enunciação. Averiguando essa possibilidade de acessar os conteúdos apropriados às dimensões gestuais, o percurso gerativo do sentido torna-se pertinente, com os demais níveis e

patamares, para fazer a modulação dos enunciados por meio da aspectualização do ator. Desse modo, a dimensão gestual modal apresenta ainda os critérios para as variações condicionantes do enunciado gestual.

2.2. A gestualidade modal

No trecho dedicado à “Comunicação gestual”, do artigo que nos orienta, as modalidades são encontradas no intuito de anexar disciplinas com pontos de partida diversos por meio de um viés comum concernente à linguagem. Não poderiam nem esboçar a avultação conquistada na etapa posterior de elaboração do método, na qual Greimas se empenha em *Sobre o sentido II* (1980, citada da tradução brasileira de 2014), nem contemplar os condicionamentos da programação por meio dos valores tensivos e aspectuais conforme o desenvolvimento atual da teoria. Por isso, cabe aqui retomar os termos de outrora a partir dos quais o autor vislumbra a reunião de “dados dispersos e/ou redundantes” em diferentes estudos contemplados na revista *Langage* (GREIMAS, 1979, p. 31).

De um lado, a movimentação corporal é o objeto da proxêmica, abarcando a topologia espacial resultante dos deslocamentos das pessoas, e também da cinética, o que faz apelo às forças físicas no interior de deslocamentos para caracterizar as pessoas enquanto sujeitos da enunciação. As possibilidades desse mundo proporcionam as seguintes formas: “aproximado/afastado”; “face a face/costas com costas”; “lateral direito/oblíquo de esquerda”; “prospectividade/retrospectividade” e “abertura/fechado”, além de incluir variações locais, tais como a “inclinação da cabeça acompanhada de sorriso/não acompanhada de sorriso” (GREIMAS, 1979, p. 32).

De outro lado, os conteúdos relativos à dimensão modal fazem ver a intersecção entre os níveis do percurso gerativo, tendo em vista que as modalidades culminam em temáticas do convívio interpessoal, com seus estereótipos de gênero, idade, classe social e ocupação profissional (“inferior/subordinado”, “jovem/idoso”, “homem/mulher”). Tudo isso se apresenta em meio às atribuições, de modo a impregnar nas atitudes um viés esquemático

e generalizante, considerando a disposição fórica, “euforia/disforia”, em que as tematizações corporais vêm a ser estimadas (*idem ibidem*).

Sendo assim, as distâncias no convívio interpessoal são orientadas por normas sociais, dispondo no discurso gestual o traço da coletividade para confiar ao ator seja uma relação intrínseca com um grupo de pertencimento, seja uma relação de contato com outro ator que abranja um destinador figurativizado. Nesse sentido, o ator discursivo assume as consequências do /não dever fazer/ e do /poder-fazer/, uma vez que o programa gestual instaura também certas dinâmicas entre as dimensões da intensidade e da extensidade tensivas. A categoria temática “interdição/autorização” suscita então o acoplamento entre os papéis temáticos e os modais. Uma vez que o ator acentue de maneira contínua ou descontínua o conteúdo, na aspectualização do ator, ele faz ver o aumento da intensidade, com o qual a interdição passa à censura e à repreensão, ou a diminuição da autorização, em prescrição e recomendação.

Greimas acrescenta um “conjunto de modalidades de julgamento suscetíveis de estar contidas num enunciado, tais como assentimento/recusa, certeza/dúvida, espanto/manha” (GREIMAS, 1979, p. 32). De certo, o enunciado em questão aborda tanto a manifestação verbal quanto a não verbal, proporcionando a partir da teoria modal geral uma visada para a gestualidade com base no nível sêmio-narrativo de análise. Uma vez considerado o investimento figurativo dos destinadores da comunicação, as modalidades gestuais do julgamento tornam-se homólogas à etapa decisória no fazer interpretativo da manipulação, quando o crer se consuma e desemboca seja no querer e no dever, seja no saber e no poder para efetivar dada atividade.

Como procuraremos esclarecer nos capítulos seguintes, para que esse âmbito de estudo tenha pertinência, segundo a teoria geral da performance, a gestualidade simultânea à fala deve alcançar a narrativização da enunciação e os casos de interação entre as modalidades do plano enunciado verbalmente e as da enunciação não verbal, para notar a corporeidade do ator da enunciação em acordo ou desacordo com aquilo que se expressa verbalmente. Isso porque, na análise da discursivização do vivido, a modalização do fazer encontra-se destacada no tempo e espaço do enunciado verbal, enquanto que a modalização do ser se apresenta no tempo e espaço da enunciação. A noção de estado em

ato procura o cruzamento entre a atualização do fazer e a realização do ser, para tentar trazer à luz sob a ótica actancial certa opacidade da dimensão gestual modal do enunciador.

2.3. A gestualidade mimética

Como vem a ser nessa classificação dos gestos um caso particular dos processos de figurativização, o lugar teórico da gestualidade mimética contém certos questionamentos gerais e sugestões metodológicas para o tratamento das densidades figurativas produzidas corporalmente. No que tange às questões de ordem ampla, a identificação das figuras discursivas é promovida segundo a “transposição” entre duas semióticas visuais, a macrossemiótica do mundo natural e a semiótica figurativa. Já no desdobramento metodológico, torna-se possível levar em conta na atualidade o desenvolvimento da sintaxe discursiva para conceber os graus de figurativização.

Os procedimentos de “transposição” e “redução” figurativa são de certo modo correlatos ao procedimento da representação, correntemente associado à característica da linguagem como mera intermediária das relações entre a cognição e o mundo extralinguístico. Com cuidado para contornar o repouso na tradição referencialista, a semiótica formula a noção de “ilusão referencial”, cedendo espaço para o interesse na identificação do mesmo e do outro, conforme a disposição contextual das permanências e das transformações no interior dos processos de significação. A partir disso, é contemplada a flexibilidade dos discursos para estimar as densidades concentradas e difusas, bem como a ressemantização e a dessemantização atinentes às figuras. O funcionamento dessa espécie de movimento flexível na significação pode ser abarcado segundo a visada componencial, assunto ao qual voltaremos a seguir.

Neste estágio de reflexão, é necessário diferenciar as dimensões atributiva e mimética, já que ambas se apresentam na semântica discursiva enquanto processos de figurativização. Para tal, a análise deve explicitar a sintaxe discursiva, conforme as debreagens enunciativas constituem os posicionamentos sintáticos das figuras por meio das categorias da pessoa, do

tempo e do espaço discursivo. Em outras palavras, tendo em vista que o enunciador é por definição um pressuposto, atualizado no discurso por meio de vozes enunciativas que simulam sua presença, as debreagens enunciativas de primeiro e de segundo grau definem o sujeito enunciativo ora como narrador, ora como interlocutor (FIORIN, 2008, p.69).

Assim, o primeiro grau de figuração é destacado à proporção em que a corporeidade comporta o enunciador enquanto narrador, com seus papéis temático e modal, tornando a corporeidade tematizante e modalizante. Ao assumir diversos atributos, a corporeidade detém em certa plasticidade permeável a impressão de totalidade de investimentos, englobando enunciado e enunciação. Assim, como é um pressuposto, o enunciador é somente concebido na medida em que é reconstruído por meio das espacialidades e temporalidades do enunciado.

O narrador pode se mostrar de maneira bastante variada, sugerindo a distribuição das figuras discursivas, de modo a ostentar as dêixis de referência do enunciado e da enunciação e, mais propriamente, no plano narrado e na narração. Assim, a partir da dimensão gestual dêitica, as possibilidades de afastamento e aproximação características nos gestos de apontamento e pontuações ou aos gestos dêíticos podem ser consideradas segundo a aplicação da categoria da distância vs contato, conforme explorada no estudo de quatro narradores do espetáculo *Café com Queijo*. Ali, é observada a relação desse tipo de movimentação com as marcas do percurso necessárias para refazer o primeiro grau de figuração em que se dispõe a dimensão atributiva.

Ocorre que, ao instaurar outras vozes enunciativas, gerando a interlocução na debreagem enunciativa de segundo grau, nota-se o caso particular da dimensão gestual mimética, na maneira pela qual o narrador programa no espaço e tempo discursivos o conteúdo do plano narrado, com gestos capazes de presentificar na narração as figuras próximas e distantes. No que tange à sintaxe discursiva, a neutralização do tempo narrado pelo espaço da narração estabelece praticamente uma interlocução ou uma debreagem de segundo grau, ainda que, muitas vezes, a transposição não seja marcada verbalmente, mas tão somente gestualmente. Como se os elementos dramáticos do vivido ou da ação narrada retornassem ao plano da narração, a enunciação

se responsabiliza por certa teatralização do enunciado, na dimensão gestual mimética.

Por fim, a gestualidade mostra-se de chofre flexível e pronta para abarcar densidades difusas ainda no nível discursivo, caracterizando os temas, além de conteúdos abstratos no nível tensivo. Assim, a análise da gestualidade procede em níveis e patamares, encontrando as categorias e relações do percurso gerativo do sentido.

2.4. A visada componencial

A partir da noção de percurso figurativo, a gestualidade compõe-se em figuras parciais dotadas de sentido conforme se dispõem na cadeia gestual. A programação gestual é constituída por meio de traços discretos, pois um conjunto de unidades mínimas é suscetível de atualização no momento em que a programação se manifesta. Em outras palavras, a formação da totalidade e das partes são demonstráveis a partir do exercício de descrição pertencente à análise. Isso porque o procedimento analítico continuado permite a derivação dos componentes dos gestos, penetrando em último grau nas articulações corporais e, com isso, nas determinações das figuras gestuais, voltando-se posteriormente em síntese para a amplitude e a soltura das esferas aéreas em que se dança.

Na raiz do método fundado por Greimas, com *Semântica estrutural*, a matriz do sentido sustenta-se sobre o preenchimento semântico do significado, a descrição de seus traços ou a análise componencial mostra o funcionamento interno das unidades mínimas e, afinal, o comportamento hierárquico entre seus componentes, o que permite erigir as relações de concentração e difusão no conteúdo. Assim, em relação à categoria da densidade constituinte do sistema do conteúdo, conforme abarcado no segmento dessa obra dedicado à “Manifestação figuratividade vs não figuratividade”, o autor afirma que: “As figuras, efetivamente, são hierarquias sêmicas: o céu, por exemplo, traz, em si,

entre outros, os elementos sêmicos de ‘verticalidade’, de ‘luminosidade’, de ‘fluidez’, etc.” (GREIMAS, 1973, p. 178).

A visada componencial fundamenta-se na análise das hierarquias sêmicas. Isso significa que, na expressão corporal, a complexidade de composição chega às espacialidades das articulações e de suas limitações cinéticas em oposições como, por exemplo: flexão vs extensão, pronação vs supinação, aduções vs abduções. Não há necessidade de estender as taxonomias anatômicas, passando à divisão dos sistemas envolvidos na motricidade humana. De certo, quando a biomecânica procura exaurir a conjuntura dos formantes, a musculatura mostra sua agonia nas falhas do equilíbrio. Mas é importante ressaltar que a análise convoca uma espécie de núcleo produtivo ou algo parecido com o fator comum entre tais oposições.

Os constituintes abstratos da corporeidade e do movimento estão intimamente conectados, servindo-se mutuamente perante a plasticidade da programação gestual. As variedades anatômicas do corpo dispostas na formação taxionômica solicitam respectivamente suas bases entre fechamento e abertura, e aproximação e afastamento, dados que comportam de maneira graduada um gesto em relação a outro. A abstração dos componentes nas figuras gestuais atravessa então da concentração figurativa até a difusão temática, arrogando uma totalização de investimentos junto à programação gestual. Dito de outro modo, na totalidade dos investimentos da gestualidade, um derivado de último grau atualiza-se na câmara difusa dos conteúdos temáticos, ainda que se pronuncie também como um membro do sistema do movimento expressivo.

A visada componencial propicia uma base analítica não somente para o plano do conteúdo, mas também está inseparavelmente contida nas ordens do conhecimento humano. Isto é, as leituras e as releituras das obras fundamentais na constituição da disciplina semiótica estabelecem o alcance de seus princípios acerca da formação do sentido. Em *Do Inteligível ao sensível, em torno da obra de Algirdas Julien Greimas* (OLIVEIRA e LANDOWSKI, 1995), um grande elenco dedica-se à exegese do percurso teórico que explica o vínculo entre o projeto greimasiano e a ordem perceptiva, além de salientar em seu primórdio com Saussure a promulgação não mais do que “uma ciência que estude a vida dos

signos no seio da vida social”, evocando o sentido na copresença entre o homem e o mundo enquanto manifestação múltipla e heteróclita na linguagem. A partir disso, integrando a ordem perceptiva e, conseqüentemente, a sensível com a qual aquela se apercebe, a semiótica fornece afinal subsídios teóricos e metodológicos para que a macrossemiótica do mundo natural seja englobada por configurações discursivas, narrativas e tensivas.

Em certa distância entre o homem e o mundo, suas figuras gestuais são tomadas na exterocepção, ao serem reconhecidas por meio das densidades nas figuras do mundo natural. A partir disso, é possível proceder a análise de modo a comportar os componentes abstratos. A difusão da figuratividade faz ver um deslizamento do conteúdo exteroceptivo para o interoceptivo. Como é constatado na difusão de “céu”, a presença da dimensionalidade vertical deixa mais ou menos implícito o posicionamento de um sujeito que adere à espacialidade da figura apreciada.

Desse modo, a categoria “exteroceptividade vs interoceptividade” diz respeito às densidades e à hierarquia entre os traços semânticos avalizados na análise componencial, uma vez que atravessa os processos discursivos. Com isso, oferece uma base para a compreensão geral dos microuniversos manifestados, conformando os tipos de discurso figurativo e temático. Com efeito, tratamos dessa categoria a partir da sugestão de Greimas, de modo a responder ao aparecimento da figuratividade e da exterocepção e, de outro lado, da não figuratividade e da interocepção, como também sugere a organização do mundo exterior e interior, segundo as dimensões cosmológicas e noológicas.

Retomando a terminologia antigamente estabelecida por Ampère, podemos designar com o nome de dimensão cosmológica, uma isotopia ou um inventário de sememas que comportem o clasema E [exteroceptividade]. Paralelamente, o nome de dimensão noológica pode ser aplicado a uma isotopia ou inventário de sememas caracterizados pela presença do clasema I [interoceptividade]. (GREIMAS, 1973, p. 158)

A ordem perceptiva reverbera no âmbito narrativo ao mobilizar as dimensões pragmática e cognitiva, com os valores descritivos e modais. Dito

isso, é possível conceber que as dimensões narrativas culminam no nível discursivo. De um lado, sugerem a concentração na dimensão em que se executa a ação, tendo em vista que os valores descritivos são evidenciados na relação objetual. De outro lado, promovem a difusão em meio às situações de comunicação, fazendo ver os investimentos modalizantes e intersubjetivos.

Os investimentos semânticos na discursivização caracterizam-se por gerar percursos discursivos para os conteúdos, ora condensados, ora difusos, no âmbito das figuras e dos temas. Esses conteúdos se organizam em taxionomias, por meio das quais se leva em conta a filiação entre os traços distintivos, formando a cabo as redes conceituais. Nesse sentido o paradigma da cientificidade arraigada nas taxionomias parece contrariar a intuição em meio à qual a ordem perceptiva se apresenta. Mas, na verdade, a subordinação da ordem perceptiva junto às taxonomias ocorre somente até o momento da descoberta, quando a percepção dos fenômenos está sempre em questão para abarcar o dado em sua filogenia. Por isso, a suspensão da ordem perceptiva pode operar até certo ponto para o estabelecimento das taxonomias com os termos gerais da análise, na seguinte afirmação de Greimas:

A análise qualificativa acaba assim por tornar evidente a descrição de uma certa hierarquia, cuja articulação (com a condição de que se coloque entre parêntese a categoria proprioceptiva “euforia” vs “disforia” que lhe confere seu caráter axiológico, e conquanto se opere a comutação classemática, transformando a dimensão noológica em cosmológica) não se distingue estruturalmente de modo algum das taxinomias científicas – botânicas ou zoológicas – analisadas por C. Lévi Strauss no *Pensée Sauvage*, e que são imanentes do mesmo modo, no plano da manifestação prática. (GREIMAS, 1973, p. 179)

Abarcando a natureza heterogênea dos usos nos discursos, a análise componencial suscita não somente a categoria da densidade, mas também um caráter estritamente posicional em relação à categorização dos termos, o que implica a transformação da taxonomia em axiologia. Em outras palavras, incorporando o objeto semiótico não somente na “manifestação prática”, mas também no sentido suscitado para alguém, é necessário considerar de antemão

que a posição axiológica dos termos se apresenta na conotação dos usos a partir da propriocepção.

Portanto, se a exteroceptividade e a interoceptividade são discursivizadas respectivamente nos percursos figurativos e temáticos ou, então, compõem as densidades concentradas e difusas, a actorialização torna-se o procedimento elástico responsável por trazer à tona as tendências axiológicas da propriocepção. Quanto ao ator discursivo, ele imprime suas marcas proprioceptivas nas manifestações, ao subordinar as figuras e os temas às axiologias. Desse modo, a proprioceptividade é discursivizada nos processos actorias, incluindo nisso a possibilidade de se tornar implícita nas manifestações cujos efeitos são considerados objetivos.

Como é o termo complexo que determina e orienta a figurativização e a tematização, a chamada foria, com os valores eufóricos e disfóricos, empenha-se em fazer ver a maneira pela qual qualquer termo taxionômico pode culminar no nível discursivo sobre a ótica da afetividade. Isto é, a propriocepção é análoga aos valores anteriormente designados segundo a timia, já que a raiz do léxico grego se encontra também em “estima”, designando o que se entende por “consideração”. Ao conceber as coisas nas qualidades boas ou ruins, agradáveis ou repugnantes, as coordenadas figurativas e temáticas são dotadas de uma “consideração”, seja no mais em que atravessa a passionalidade, seja no menos em que se institui a imparcialidade.

2.5. Dos pequenos gestos às atitudes

Os deslocamentos articulatorios de supinação vs pronação dos membros promovem a rotação das palmas das mãos, levando-as à abertura e ao fechamento do eixo medial que dissecam o membro seguindo a verticalidade da posição anatômica. Na consulta do dicionário, é possível retomar os termos em uso corrente:

Pronação (...) 1 inclinação para diante, com a face anterior para baixo
2 ANAT posição em que o indivíduo está com a face e o abdome voltados para baixo p. opos. a supinação 3 FISL ato ou efeito de rodar a palma da mão para trás e para baixo. Através da rotação medial do antebraço. (HOUAISS, 2007, p. 2311)

Enquanto na pronação o fechamento do eixo medial leva a palma da mão “para baixo” e “para trás”, a definição de supinação é parcialmente inversa, voltando-se “para cima” e “para trás”. As dimensões espaciais “baixo” vs “alto” ganham uma direção, “para trás”, permitindo definir os gestos de supinar e pronar do antebraço na relação com as coordenadas espaciais.

O sistema espacial evidencia-se nos planos tanto da expressão quanto do conteúdo, pois se apresenta por meio da homologia entre os traços distintivos da expressão e as hierarquias sêmicas. Nesse sentido, a constituição do sistema da expressão é englobada pelas figuras do mundo natural. Conforme a apreensão exteroceptiva, a concentração figurativa tende a se tornar rarefeita, como se os gestos propiciassem o delineamento de temáticas corporais advindas de sua abstração: abertura e fechamento; aproximação e afastamentos; linhas e arestas; vias, desvios e derivas. Nos paradigmas da dança, por exemplo, a abstração das temáticas corporais torna-se pertinente para demonstrar tais contrastes na manifestação moderna à contemporânea (TROTТА, 2010).

Desse modo, o sistema espacial da expressão pode se tornar abstrato e geral, uma vez que as espacialidades se encontram na difusão e na tematização do conteúdo. Como dissemos anteriormente, os conteúdos difusos que se apresentam na análise componencial implicam um deslizamento da exterocepção para a interocepção e, assim, permitem a reconstrução do espaço da propriocepção. Como percebem os estudiosos da cinesiologia, a dificuldade no isolamento das unidades mínimas do movimento reside em estabelecer as coordenadas espaciais junto à obliteração do ponto de vista. Então, parece ser muito rapidamente que diversos conteúdos passam a ser indexados aos movimentos corporais, conforme introduz o seguinte termo:

Supino adj. (...) 1 deitado de costas; em decúbito dorsal [ficar em postura s. sobre um colchonete] 2 p. ext. em estado de supinação; **voltado para cima** [mãos s.] 3 **situado** em local elevado; alto [a posição s. de matacão rochoso] 4 p. metf que se destaca (em alguma atividade); **notável, exímio** [um violonista] 5 fig em **quantidade demasiada, excessivo** [burrice s.]. s.m GIN 6 exercício que se faz em decúbito dorsal, esticando e recolhendo os braços, com halteres, barra ou barra com anilhas nas mãos. ETIM lat. supinus, a, um 'deitado de costas, que está voltado para cima; revirado, emborcado; que está na superfície, que se estende na superfície, inclinado, em declive suave, **dobrado, inclinado para trás**, que volta para trás, **que refluí; ensoberbecido, orgulhoso; desleixado, desmazelado, indolente; tolo, parvo**; (...) SIN/VAR ver sinonímia de elevado e excessivo. ANT ver sinonímia de **canalha**. (HOUAISS, 2007, p. 2643, grifos nossos)

No breve sobrevoo sobre os campos semânticos suscitados com o efeito da “supinação”, os princípios classificatórios variam na menção do estado em que se dimensiona o ator. Isso quer dizer simplesmente que o uso em determinados contextos discursivos é capaz de legitimar o conteúdo difuso carregado pela figura discursiva. Considerando a manifestação gestual, tais valores apresentam-se de maneira semelhante, ou seja, somente a impressão totalizante do percurso perfaz o sentido tomado.

De fato, por um lado, “cima” e “alto” comportam a dimensão espacial mais geral da “superioridade” no eixo vertical que recai, seja sobre o deslocamento do antebraço, seja sobre a postura do tronco. Por outro lado, uma quantidade relativa ao caráter “excessivo” passa a ser estabelecida como uma atitude do ator discursivo. A partir disso, destacam-se as considerações eufóricas (“notável, exímio”; “ANT ver na sinonímia de canalha”) e disfóricas (“ensoberbecido, orgulhoso; desleixado, desmazelado, indolente; tolo, parvo”), deixando subentendido que a direção “para trás” se neutraliza quando a espacialidade da expressão passa a ser compreendida segundo uma atitude afetiva “que refluí”.

Nos desenvolvimentos atuais da teoria semiótica, o espaço tensivo da significação dedica-se a levar a termo a regência dos conteúdos sensíveis sobre os inteligíveis. Isto é, remonta a passagem em que a subdimensão espacial da extensidade se entrecruza com a afetividade nas subdimensões da intensidade, tonicidade e andamento. Assim, não somente é possível distinguir os planos da expressão e do conteúdo no ato produtivo da significação, mas também

considerar que as figuras discursivas são dignas de estima. Por sua vez, tendo obtidos os valores axiológicos, os aspectos contínuos e descontínuos tornam-se então medidas relevantes para ver que tais figuras passam por gradientes sutis de sentido.

Nas medidas intensas, uma “quantidade demasiada” de “superioridade” faz oscilar seu excesso entre a euforia e a disforia. Até certo ponto, a “superioridade” parece ser desejável, mas sua continuidade é certamente indesejável. No aumento da intensidade, o “exímio” transforma-se drasticamente em “tolo”, o que suscita conseqüentemente a “inferioridade” cognitiva. A sutileza dessa intensidade contínua sugere até mesmo o salto entre as dimensões narrativas. Sempre avaliados segundo a timia, o “exímio” destaca-se numa atividade, voltado para a dimensão pragmática, já o “tolo” coloca-se em dada oposição perante alguém, destacado na dimensão cognitiva do saber e do crer.

Assim, um gesto e uma postura do tronco com suas coordenadas espaciais, “para cima” e “para trás”, dependendo da intensidade, vêm a ser não somente um dado exteroceptivo e, por isso, figurativo, mas também dotados de qualidades proprioceptivas e interoceptivas dependendo da configuração actorial. Além de apontar sua dependência com o ator, os aspectos contínuos e descontínuos resultam nos aumentos e diminuições da intensidade, caracterizando a programação gestual lançados no espaço tensivo da significação.

Portanto, torna-se necessário refletir a respeito da programação gestual a partir dos princípios aspectuais, entre continuidade e descontinuidade, para conceber os constituintes da gestualidade e os sentidos que podem ser assumidos. Isso quer dizer que, até certo ponto, esses princípios se assemelham com as determinações da sintagmatização ou, em outros termos, das coerções da cadeia gestual, pois, ao segmentarem as espacialidades, fazem as figuras gestuais durarem de determinada maneira. Com efeito, essa maneira de ser das figuras aponta seu caráter eminentemente aspectual e tensivo, tendo em vista que os movimentos corporais ganham o sentido fórico nas densidades difusas abaixo da aparente exterocepção ou figuratividade.

2.6. Da programação gestual

A gestualidade comporta a noção de percurso figurativo, por meio do qual surge a possibilidade de se tratar dos programas e dos subprogramas gestuais. A partir disso, a análise continuada abrange os componentes difusos perfilados no movimento humano. Desse modo, a análise da gestualidade é tratada primeiramente a partir do plano do conteúdo, englobando não somente o núcleo e os desdobramentos da figurativização, mas também as variáveis do corpo em movimento enquanto conotações dadas nos contextos em que se inserem os subprogramas gestuais.

Partindo da realização de uma série encadeada de elementos performativos, as ações físicas pressupõem os princípios de ordenação sintagmática. Esses princípios são aqueles capazes de totalizar a gestualidade na consecução em que se manifesta a contiguidade, “e...e”, desmembrada em começo, meio e fim. Contudo, a gestualidade comporta também os desvios da totalidade, de modo que um percurso seja compreendido por outros percursos, mediante a negação da contiguidade, “e... não e”.

Por exemplo, o percurso figurativo ou a ação física “sentar-se” mobiliza um encadeamento por meio do qual já é possível entrever a necessidade de segmentação de seu conteúdo em unidades menores. Assim, a ordem sintagmática virtualiza as unidades do percurso, inseridas na linearidade de pequenos episódios resumidos pelo esquema: preparação, realização e resolução. Ao mesmo tempo, os valores do processo propiciam o aparecimento da gestualidade ou do conjunto de gestos.

Em sua preparação, “sentar-se” encontra uma coerção junto ao ato de “flexionar as pernas”. Já na resolução é necessário “encostar as nádegas no assento”. De certo, há o plano em que o objeto “assento” interage com a ação, modulando a gestualidade desde o episódio inicial. Ainda no sentido concreto suscitado a partir das qualidades materiais imputadas ao “assento”, ele é pequeno ou grande, minúsculo ou enorme, determinando o grau de fechamento na flexão das pernas ou, até mesmo, a inversão do ato esperado, pois no lugar

de “flexionar as pernas” torna-se necessário “estender os tornozelos” quando o “assento” é enorme.

Desse modo, o objeto figurado ocasiona a espacialidade contingente do corpo em movimento. Tendo em vista que o fazer pressupõe uma condição subjacente à sua realização, a relação com o objeto do mundo participa e condiciona a gestualidade. A ordem do objeto intervém na programação gestual, tornando-se a parcela tensiva das condições sintáticas que regem a manifestação do percurso.

Nos gestos preparatórios, o agente ainda não se sentou, mas a ação física está atrelada às medidas da contiguidade entre as unidades discretas necessárias para tal. As aproximações e os afastamentos fazem ver a eficiência no encadeamento. Nos cálculos de abertura e fechamento corporal para a execução, a programação gestual carrega a impressão de totalidade, virtualizando seus episódios subsequentes.

Na realização da programação gestual, a descontinuidade que compõe as unidades discretas do percurso pode eventualmente se sobressair, ou seja, os desvios do percurso tornam-se latentes. Nesse momento em que se desvia do percurso inicialmente virtualizado, é necessário reconsiderar a determinação advinda dos objetos do mundo. Isso porque, os objetos vêm a ser transfigurados, não somente na transformação de suas qualidades, mas também no aparecimento de percursos totalmente diversos daquele na preparação.

Em outras palavras, parece que a gestualidade ao “sentar-se” de determinada maneira não somente é influenciada a partir das forças atrativa e repulsiva do objeto do mundo, como também transforma este último. Nas aberturas corporais, o agente se senta demoradamente ou rapidamente, com avidez ou preocupação, o que é capaz de ressemantizar as qualidades imputadas ao “assento”.

Por fim, a resolução na programação gestual compreende as vias de fato e as de transformações do projeto inicial, afinal tais características somente podem ser avaliadas mediante o aspecto final do programa. Há sem dúvida uma porção de gestos orientada pelas parcelas terminativas do encadeamento, pois são regulados por valores fóricos de aceitação e recusa, conforme se dispõem

na interação comunicativa a valorização do objeto em consideração. O oferecimento do objeto do mundo evidencia na programação gestual aquilo que se compreende a partir da relação de interação entre os actantes da comunicação, instaurando o fazer persuasivo, com o fazer-crer, e o fazer interpretativo, com o fazer-ser. Dito de outro modo, na ordem da relação objetual entre sujeito e objeto, o agente age condicionado por valores modais que permitem a ressemantização da trajetória.

As possibilidades de ressemantização são recorrentes. Somente a primeira apreciação de “sentar-se” deixa de ver sua oscilação inerente que lança seus conceitos estruturantes aos dados contingenciais. Parece então que o movimento corporal se torna o responsável por prenunciar a intrusão de elementos que fazem o percurso figurativo das ações físicas serem derivados de percursos internos ao ator. Na tensão por ele guardada em excessos e carências, trata-se de notar que seus elementos discretos resultam da aspectualização do ator, conforme as descontinuidades recorrentes da repetição, ou as rupturas acidentais das finalizações previstas.

2.7. Da análise inicial

Tanto no enunciado quanto na enunciação, há interesse em compreender a gestualidade humana enquanto atividade significativa. De um lado, definindo o ator discursivo em meio ao percurso figurativo da ação, é importante ressaltar o modo de atuação e a maneira com as quais o percurso é atualizado no discurso. O percurso figurativo ocupa a camada mais superficial de um texto, de modo a apresentar o ator discursivo enquanto sujeito do enunciado. De outro lado, o percurso figurativo da ação pode ser apresentado em meio à presentificação do ator da enunciação, conforme a dimensão gestual mimética.

Considerando que uma reflexão a respeito da ação enunciada seja de importância capital para o estudo da gestualidade humana, os constituintes da ação não somente se apresentam na dimensão pragmática com a relação objetual, mas também remetem à dimensão cognitiva com as modalidades e,

sobretudo, à dimensão fórica, que permite conceber a ação a partir de determinadas características tensivas. Acreditamos que a semiótica da ação possa contemplar com seus conceitos gerais o estudo da gestualidade, desde que não sejam obliteradas as interações entre os sujeitos.

A reflexão a respeito da ação enunciada pode ser desdobrada quando se trata do território da gestualidade no plano da enunciação. Esse desdobramento remete à distância entre o ator do enunciado e o ator da enunciação, que precisa ser considerada para que as projeções pressupostas da enunciação sejam trazidas à luz no enunciado. Com a transposição dos conceitos gerais da ação enunciada para a gestualidade, parece possível destacar a constituição dos percursos figurativos em camadas ora mais concentradas, ora mais difusas.

No caso exemplificado nesta análise inicial, quando o ator discursivo responde pelo sujeito do enunciado, o deslizamento entre os conteúdos figurativizados e os difusos parece ser evidenciado por meio de uma relação causal entre o saber-fazer e o fazer, “o pastor pastoreia, porque sabe pastorear”. Tendo em vista que o verbo “pastorear” compreende componentes semânticos gerais, se define em meio aos verbos “conduzir” e “transportar”. Já no momento em que se especifica, solicita o objeto direto em sua transitividade. Torna-se necessário especificar o “gado” para conformar o percurso figurativo de “pastorear” de acordo com o porte do animal, diversificado no ovino, caprino e bovino. Em outras palavras, de maneira geral, o pastoreio do gado é o ato de conduzir animais de um lugar para outro, de modo que o transporte pode ser compreendido na categoria aproximação vs afastamento, levando algo de um lugar para outro. Mas as condições do gado nesse transporte acabam por acarretar certas condições e necessidades como, por exemplo, a indispensabilidade de um cavalo, para suportar as longas distâncias, e de estratégias para gerenciar as escapadelas da boiada.

Contudo, quando além do ator do narrado, há também a manifestação de um ator da enunciação e, mais especificamente, um narrador demarcado no emprego da primeira pessoa, esse “eu” ou “nós” conduz também os subprogramas enunciados. Ao aproximar-se e distanciar-se do objeto enunciado, o sujeito da enunciação inclui-se ou exclui-se deste último. Desse

modo, por meio da aproximação e do distanciamento, o narrador interage com o enunciado a partir de seu posicionamento gestual. Ao se aproximar do sujeito do enunciado, identificando-se com ele, o narrador pode produzir as figuras gestuais dos percursos figurativos na simultaneidade das linguagens verbal e não verbal. De imediato, a disposição concomitante da figura gestual no plano do enunciado e no plano da enunciação produz um efeito de adensamento figurativo e a necessidade de deslizamento para o campo temático e mais abstrato para proceder sua apreensão.

Para exemplificar o detalhamento do pastoreio, em *Café com Queijo*, D. Zenita explica:

A gente conseguimos sobreviver porque nós pastorávamos os bichos nos campos. (...) A gente passava na bera do igarapé, pegava no rabo do boi assim, pó, pó, pó, até chegar na bera, né (risos). Depois a gente aprendeu a manobra, né, ficou mais fácil para gente, né. (...) Aí, quando a gente aprende a manobrar, né, como já falei, aí se torna melhor, né (risos). (FERRACINI, 2012, p. 337)

Encontramos os subprogramas que permitem identificar a ação de “pastorear”, desde os termos mais gerais do transporte, até o mais específico com o aboio. Progressivamente, o ator do narrado se aproxima dos bois. Dado momento em que pega “no rabo do boi”, alcançando seu objetivo de maior proximidade, o ator aparece na voz enunciativa em que proclama: - “assim, pó, pó, pó”. Ao mesmo tempo o narrador conduz a cena narrada, chegando ao foco em que as figuras da ação narrada migram para a ação da narração. O narrador gesticula e repercute a mão sobre as pernas, repetindo a figuratividade do subprograma compreendido no “assim, pó, pó, pó”.

De certo modo, como o subprograma do ato de aboiar é o momento de maior proximidade entre o “boiadeiro” e o “boi”, essa é a passagem na ação de maior tensão em que surge a possibilidade de o sujeito deixar de ser o agente, cedendo esse espaço ao “boi” que vem a dar o coice. O percurso figurativo pressupõe as competências necessárias para evitar que o agente se torne paciente sofrendo com os golpes. Considerando que as figuras parciais da ação são reiteradas configurando a relação entre o homem e o campo, de modo a

apontar à dimensão pragmática, é possível notar o deslizamento para a dimensão cognitiva.

O texto passa a explicitar um momento pontual que interrompe a progressão do percurso para tematizar a aquisição de uma competência do “saber-fazer” na figurativização da “manobra”. O aspecto verbal passa do contínuo para o descontínuo e pontual na aprendizagem da “manobra”. À medida que o narrador expõe as competências do boiadeiro “melhor” ou do boiadeiro que não leva coices, o percurso que se desenvolve progressivamente no pretérito imperfeito é interrompido. Por isso, ao ver e escutar a voz do aboio, “assim, pó, pó, pó”, as figuras gestuais são dotadas de diferentes densidades, concentradas e difusas, suscetíveis de integrarem os diferentes planos do discurso. Ao percutir a palma da mão sobre os joelhos, um pequeno gesto do narrador contempla a multiplicidade dos sentidos.

Do ponto de vista do ator narrador, a gesticulação comporta o adensamento do plano em que ele se dispõe, ao passo em que se aproxima do enunciado. De certo modo, é como se ele adentrasse no percurso figurativo cumprindo o papel de interlocutor naquele instante que compõe a tensão narrativa. Afinal, se o “boi” está prestes a tomar a posição de agente, é preciso estabelecer uma interlocução, ou uma via de comunicação dentro do percurso figurativo, para que ele continue manso. Assim, a gestualidade figurativa do narrador parece ser uma presentificação do foco problemático no plano narrado que precisa ser dissolvido.

Do ponto de vista do ator do narrado, o percurso figurativo de sua ação acarreta os movimentos coordenados nos recuos que evitam a parada efetiva da progressão. Isto é, o objeto figurado no mundo, “boi”, exige a eficiência da programação na qual se insere o “boiadeiro”. Pois, na possibilidade de sofrer o destronamento de sua posição de sujeito, ele atua por meio da “manobra” que consiste em “pegar o rabo do boi assim, pó, pó, pó”. Tal caráter da ação aponta para a aquisição do objeto-modal (dever-fazer e saber-fazer), o que consequentemente modaliza o percurso de “pastorear”. Dito nesses termos, o subprograma gestual implica a dimensão cognitiva do “boiadeiro”, promovendo

um deslizamento da exterocepção para interocepção, conforme a análise da dimensão pragmática progride sobre o posicionamento do ator.

Dentre os conteúdos suscitados por esse plano de análise, o subprograma gestual “pó, pó, pó” não somente faz ver o deslizamento necessário à eficiência da programação, mas também certo caráter passional que deve ser contido. Em outras palavras, na relação entre o “boiadeiro” e o “boi”, há certa contenção da paixão perante o receio de tomar um pontapé. Isso porque tal passionalidade é uma resultante da depreensão dos movimentos da “manobra”, uma vez que se encontra internalizado o objeto-modal necessário à eficiência de “pastorear”. O receio reside na possibilidade de inversão das posições, agente e paciente, chegando às estruturas actanciais na inversão dos papéis, sujeito e objeto.

Desse modo é possível conceber que, de maneira subjacente, os chamados valores missivos destacam-se na ação de conduzir animais, fazendo avançar e recuar de maneira adequada a progressão. São valores também tensivos, considerando as velocidades e as acentuações dos movimentos que evidenciam a aquisição das modalidades, tendo em vista a contenção da inversão dos papéis actanciais assumidos pelos atores “boiadeiro” e “boi”. O ator humano, compreendido segundo o detalhamento do percurso figurativo no qual ele se insere com suas nuances cognitivas e passionais, apresenta-se com certo grau de autonomia que parece prescindir do plano da enunciação.

A partir disso, torna-se necessário tomar tais valores segundo as projeções do narrador, porque este ator parece ser aquele capaz de se esconder na tensão projetada no objeto enunciado, saturando ou amenizando com a sutileza de seus gestos o conteúdo do plano narrado. Quer dizer, no eixo da programação espacial, o “boiadeiro” se aproxima do “boi”, ao mesmo tempo em que a espacialidade da enunciação sugere o fechamento, para destacar os detalhes em foco. Isto é, há uma confluência entre a espacialidade do enunciado e a da enunciação: enquanto naquela o ator se aproxima da resolução na programação, nesta o ator se aproxima do enunciado.

Em seguida, o texto explicita a passagem do aspecto contínuo para o descontínuo, de onde é pontuada a aquisição do objeto-modal, do qual se vê como o percurso figurativo de “pastorear” está condicionado por meio do dever-fazer e do saber-fazer a “manobra”. Esta condição da programação guarda ainda dada tensão passional que, por sua vez, não é observada no plano da enunciação. Isto é, o ator da enunciação decide a execução dessa tensão na “manobra” no plano da enunciação, uma vez que ele escolhe mimetizar um grito no campo aberto ou atualizar um eco na lembrança, conforme são projetados o acréscimo e a diminuição da intensidade no interior do enunciado.

Assim, com seus risos, D. Zenita antecipa a resolução da tensão no plano narrado, passando daquele fechamento para uma abertura e, afinal, daquela aproximação ao afastamento. A concentração figurativa da gesticulação do narrador pode conceber uma passionalidade diversa da concebida no plano do enunciado. Se no plano narrado a distensão passional é uma promessa no acordo entre o “boiadeiro” e o “boi”, no plano da narração é o que se cumpre de maneira efetiva. Desse modo, a confluência inicial entre a espacialidade do enunciado e da enunciação passa por uma divergência, como se D. Zenita fosse mais relaxada do que o ator “boiadeiro”. E, portanto, ao abrir uma risada, ela pode amenizar o “coice”, diminuindo a intensidade do evento em que o ator do narrado se encontra diante do instante de risco com a inversão dos papéis actanciais.

Por fim, o narrador pode avaliar o que é “melhor”, evidenciando sua projeção eufórica, porque está na situação cômoda do lar. Há sempre um ponto de vista que incide sobre o percurso figurativo da ação, no modo como o narrador coloca em curso o ator do enunciado. Recaindo em continuidades e descontinuidades, as manifestações do aspecto parecem dizer respeito ao deslizamento do percurso figurativo em que o narrador se insere, chegando às impressões difusas da dimensão cognitiva e passional que o determinam. Conforme o caso estudado os aspectos da descontinuidade e, em seguida, a digressão aos eventos pontuais na aquisição do objeto-modal contemplam a possibilidade de o narrador se esconder em apreciações.

Com a aplicabilidade dos modelos semióticos a partir da figuratividade atinente à gestualidade do enunciado e da enunciação, torna-se necessário esclarecer o nível sêmio-narrativo em que se observam as relações actanciais, seja entre sujeito e objeto, seja entre sujeitos, as quais confiamos às dimensões narrativas. Em meio à disposição dos gestos, as posições actanciais parecem mais vulneráveis do que normalmente se concebem, segundo a linearidade das etapas da manipulação, ação e sanção. A partir da constatação de uma iminente neutralização das posições actanciais, pretendemos demarcar as possíveis resoluções em variedades actanciais de acordo com as dimensões narrativas e modais, dando prosseguimento a este trabalho.

3. A narratividade dos gestos

Ao detectar “a presença do sentido” no estudo da gestualidade humana, são concebidos diferentes níveis de pertinência, já que duas acepções do sentido são consideradas *a priori*: “ora como referência, ora como direção”. A primeira atinge os investimentos semânticos característicos da figuratividade no acesso à superfície do plano do conteúdo, pois a programação gestual procede em meio às condições objetivas que, por sua vez, englobam os traços semânticos suscitados na manifestação do sentido no vasto mundo. A segunda acepção se aproxima da sintaxe, pois roga por uma apreensão em que se destacam posições, orientações e, afinal, as relações internas ao processo. Desse modo, a direção assumida pela gestualidade apresenta-se em tensão com a posição ou, em outros termos, no espaço isotópico das posições sintáticas, suscitando os procedimentos transitivo e reflexivo, enquanto “sugere uma intencionalidade, como uma relação que se estabelece entre o trajeto que é necessário percorrer e o seu ponto de chegada” (GREIMAS, 1979, p. 22).

Na transitividade em que se posiciona o ponto de partida e o de chegada, encontra-se o complemento objetivo da programação gestual. Considerando uma das variáveis, um objeto figurado no mundo submete-se à classe do objeto-valor, ostentando em primeira instância os valores descritivos, bem como a finalidade de sua disposição em relação ao agente. Ao afirmar a possibilidade de comutação da variável objetiva, nota-se que a unidade substituída no plano da consecução ressemantiza o conteúdo do programa. Greimas demonstra a transvaloração de “apanhar” conforme são lançadas as condições objetivas da programação gestual.

Assim, procedendo a uma série de substituições de objetos, podemos imaginar:

- (1) X apanha um pau
- (2) X apanha um cacho de bananas
- (3) X apanha um peixe (GREIMAS, 1979, p. 23)

O conteúdo de “apanhar” depende de certas coerções apresentadas pelo objeto figurado. Já que este último compreende diversas possibilidades (está no chão, ou no alto de uma árvore, ou submerso na correnteza, ou na água parada, como se pode imaginar), a localização espacial do complemento objetivo no enunciado gestual circunscreve as determinantes para a promoção dos subprogramas gestuais e dos movimentos corporais. De certo modo, tais circunstâncias suplementam a programação gestual, enquanto são introduzidas as projeções modais sob o trajeto de deslocamento.

No eixo da transitividade, a direção evidencia as condições objetivas da gestualidade, apontando a orientação do sujeito para a figuração no mundo. Se o percurso figurativo de “apanhar” se transforma junto à complementaridade adjacente, a análise de seus componentes semânticos incide não somente sobre a manifestação das figuras gestuais parciais, ou dos subprogramas, mas também sobre os contingentes espaciais. Dito de outro modo, em segunda instância, a análise sêmica do percurso figurativo das ações físicas permite entrever valores mais abstratos do que os valores descritivos e objetivos imputados ao trajeto em primeira instância. Por fim, a apreensão das condições objetivas da gestualidade aponta para a intrusão dos conteúdos ditos variáveis, tratando das qualidades do movimento conforme as extensões sugeridas pelo verbo.

Os subprogramas gestuais são comparáveis às unidades mínimas do plano de expressão. O isolamento dessas unidades somente pode ser considerado em seu modo “dessemantizado” (GREIMAS, 1979, p. 23). Isto é, construtos de um repertório virtual, os sintagmas gestuais interagem com o plano do conteúdo, em que são englobados por unidades maiores – os programas gestuais. Assim, a gestualidade é dotada de sentido, segundo as condições variáveis de sua ressemantização, atinentes à direcionalidade do fazer-sintático e aos papéis assumidos pelas posições de que esse fazer dispõe.

As condições variáveis da gestualidade relativizam as posições sintáticas, mediante a direção reflexiva que compreende a divisão de uma posição em si mesma. A finalidade objetiva entra em causa, imputada ao sujeito, acomodando-se junto aos valores modais de “X”. A gestualidade oscila conforme uma impressão de totalidade de investimentos descritivos e modais. “X”, sendo o

sujeito da transformação ou sujeito operador, incrementa-se tanto no nível discursivo de análise quanto no nível modal desempenhando papéis que o conectam com o objeto figurado no mundo. Isto é, ao vestir e revestir a posição primitiva de “X” vem a ser eventualmente “um pescador”, “nenhum mercador”, “todo homem faminto”, etc.

Vir a ser alguma figura entre tantas e nenhuma, com pele, carne, osso e, sobretudo, com apelo no mundo, é um ato que depõe contra a finalidade objetiva do comportamento gestual. Isso porque, uma vez condicionada à passagem entre o sujeito e o objeto, a gestualidade reflui para a direção interna da análise, confiada aos termos modais e tensivos. Isto é, as modalidades, tais como crer, ser, querer, dever, poder, saber, e as tensões são necessárias para que a programação se torne eficiente. Em outras palavras, dependendo das condições variáveis modalizantes, a gestualidade incita na forma serial do encadeamento patamares de análise, de onde as variedades expressivas da movimentação corporal compreendem as tensões internas ao conteúdo da gestualidade.

Os papéis actoriais e actanciais assumidos por “X” apresentam-se também na significação de seu comportamento em duas acepções, conforme a semântica e a sintaxe de seu direcionamento. Greimas diz que a relação entre sujeito e objeto, compreendidos na programação gestual, é ainda o objeto translativo da comunicação ao passar pelo crivo do “espectador”. Por definição, os papéis de destinador e destinatário tornam-se implícitos e, por vezes, se neutralizam na manifestação do ator que sincretiza os papéis actanciais (GREIMAS, 1979, p. 24).

No fundo, parece que, ao dimensionar a presença pressuposta da enunciação segundo o eixo da comunicação entre destinador e destinatário, responsáveis por atualizar o enunciado gestual, se subentende a dissolução dessa presença. Isto é, diante da manifestação do agente demarcado pelo pronome “ele”, a formação das propriedades actanciais em termos modais e tensivos dissipa os traços figurativos e antropomórfico do destinador, atinente à comunicação considerada em nível sêmio-narrativo.

Em resumo, o objetivo deste capítulo é apresentar e discutir as condições sintáticas para análise da gestualidade, por meio das acepções da ação na teoria

greimasiana. Para tal, é destacada a centralidade da modalidade do fazer no interior das dimensões narrativas, de modo a consolidar o estudo dos gestos junto à teoria geral da performance preconizada pelo linguista lituano. A partir disso, pretende-se alcançar a noção de missividade que embasa o desenvolvimento do modelo tensivo, mote do capítulo seguinte.

3.1. O fazer sintático

O estudo da ação amplamente desenvolvido na semiótica prevê níveis mais abstratos de apreensão que possam ser investidos gradualmente para resultar nas manifestações da linguagem. Em diferentes momentos da teoria, Greimas propõe o estudo da ação a partir da homologação entre a performance, seja pragmática, seja cognitiva, e o “fazer sintático”, com as operações juntivas responsáveis por transformar os valores de conteúdo (GREIMAS, 1975, p. 154).

No posicionamento sintático ou um actante, as direções suscitadas por meio desse fazer alcançam tanto a transitividade quanto a reflexividade. A partir disso, o actante entra em percurso, direcionando-se diferentemente, conforme os valores das suas junções suscitam termos descritivos e modais.

No gesto que ostenta uma posição sintática, encontra-se a assunção lógica, ou a dependência na qual um termo caracteriza-se por meio de outro, designando a premissa necessária para a construção do nível fundamental de análise, em que as operações basilares de negação e asserção configuram as derivações de uma posição. Nas medidas operacionais, o termo derivado comporta-se como um termo concebido. Isto é, qualquer posição sintática fundamenta-se nas semelhanças e nas diferenças contraídas por meio da declaração de sua classe, o que aponta para o elemento superior na hierarquia suscitada sob os eixos de contrários e subcontrários. Desse modo, a assunção indica o termo a partir do qual se distinguem as orientações para a transformação do conteúdo, investindo dada posição no fazer sintático.

Em primeira instância, a assunção de um enunciado elementar deve ser suficiente para caracterizar a performance mediante a transformação da junção,

conjunção vs disjunção. Ao posicionar um actante, enquanto ele é ou não é, deve ser possível perfilar um percurso. Posto isso, as asserções e as negações são derivadas de uma identidade primordial na interdefinição entre sujeito e objeto ou entre os sujeitos. Sendo assim, a ação passa a ser homologada junto às operações que transformam o conteúdo imputado ao actante sujeito, compreendendo seu estado.

Em segunda instância, essa espécie de fazer, ao constituir a sintaxe fundamental, parte da premissa de que a ação equivale a uma orientação transformadora geral. Nesse âmbito, a direção passa a ser convocada para diferenciar a orientação da transformação segundo as ordens da transitividade e da reflexividade. Em outras palavras, o fazer sintático implica uma espécie de fazer que, ao seu modo, constitui os actantes por meio da transitividade e da reflexividade.

Com efeito, as direções do fazer sintático possibilitam depreender o actante no entrecruzamento de relações e de correlações, suscitando os eixos sintagmático e paradigmático a partir das propriedades processuais da linguagem gestual. Uma vez instaurada a direção transitiva da qual se apreende o actante na relação com seu complemento objetivo, imediatamente as coerções do objeto vigoram na constituição da direção reflexiva da qual o actante sofre com as injunções de elementos correlatos a seu posicionamento que possibilitam esclarecer sua definição. Ao voltar-se para o objeto, as relações entre os componentes da cadeia lançam concomitantemente as possíveis substituições de conteúdos virtualizados na manifestação. As correlações entre os elementos substituíveis na cadeia apresentam-se a partir do momento em que a direção reflexiva coloca em causa a definição do actante.

Dito de outro modo, na programação gestual, o complemento objetivo na direção transitiva pode ser o mote para a transformação do actante em uma classe aberta às correlações actanciais, tomadas no quadro elementar de asserções e negações. Diante disso, é como se houvesse o questionamento permanente acerca da definição da posição sintática, impondo certo caráter sincrético do actante inerente à gestualidade, já que ela se desdobra simultaneamente nas vias transitiva e reflexiva de análise do sujeito da transformação. Ao reter essa possibilidade, a análise deve voltar-se ao nível

discursivo com a disponibilização dos conteúdos da semântica e da sintaxe discursivas para resolver uma tensão interna ao sincretismo actancial.

A constituição dos actantes em direção transitiva ou reflexiva repercute nos processos actoriais, o que compreende a programação gestual e os modos de atuação dos atores. Diante da necessidade de precisar as ordens das relações em que se insere o ator e sua programação, é preciso mencionar que a transitividade dispõe seu complemento descritivo e objetivo, o que se encontra no enunciado elementar de conjunção ou disjunção. Por sua vez, a reflexividade sugere que o actante passe por uma divisão de si mesmo, engendrando seja um enunciado modal, que explicita seu papel actancial, seja um quadro posicional em que outros actantes são assumidos por meio da contrariedade e da reciprocidade, operações definidoras respectivamente do antissujeito e do destinador.

Portanto, tendo em vista que a performance pragmática ou cognitiva incorpora termos mais abrangentes junto ao fazer sintático, a ação engloba a passagem de um estado a outro, concebendo a complexidade entre o fazer e o não-fazer. Por um lado, uma resolução plausível do sincretismo desemboca apenas no fazer pragmático, porque o preenchimento figurativo da ação movimenta a esfera objetiva da apreensão visual do fenômeno. Por outro lado, a não-ação participa da ação, pois a transformação do actante ocorre seguindo a via reflexiva, de onde os valores modais são preponderantes. Por fim, tudo isso quer dizer que o estudo da gestualidade precisa recuperar certa complexidade nas análises de modo a esclarecer não somente o fazer, mas também o não-fazer, por meio dos quais os atores se colocam em movimento e, conseqüentemente, na dissipação do movimento e do repouso em durações.

3.2. O fazer pragmático

A primeira definição de ação corresponde-se ao percurso narrativo do sujeito do enunciado, tendo em vista a transformação das junções entre sujeito e objeto. A ordem da pressuposição entre a ação e o estado leva em conta as

definições mútuas ou a dependência entre esses conceitos. Em outras palavras, o sujeito se desloca, uma vez que encontra no equilíbrio o impulso para encontrar os objetos que o atraem ou o repelem. Como é constatada a partir da transformação do estado, a ação é a passagem do sujeito da conjunção à disjunção, ou da disjunção à conjunção com os valores descritivos ou modais, constituintes do percurso.

Em meio à narrativa, a ação se apresenta segundo a orientação sintática. Desse modo, circunstanciando o sujeito, as narrativas mínimas são entrevistas conforme as atribuições do sujeito. Quer dizer, nesse estado, sua assunção permite afirmar o que ele é ou deixa de ser de maneira permanente ou transitória. A partir disso, o valor imputado ao sujeito constitui sua identidade ou sua semelhança junto ao complemento suplementar de sua posição, dando margem em contrapartida à transformação do mesmo.

Partindo da orientação sintática percorrida pelo estado conjuntivo ou disjuntivo, as narrativas mínimas compreendem a perseverança ou a abdicação dos componentes característicos que, por fim, constituem o sujeito operador. Os programas, nos quais ele faz ou deixa de fazer em função de seu objeto-valor, são representados em narrativas mínimas de aquisição ou privação, configuradas seja na dimensão pragmática, seja na cognitiva.

As narrativas de aquisição configuram uma falta inicial e, de maneira subsequente, uma busca, por meio da qual o sujeito sai da disjunção com o objeto-valor e chega à conjunção. Já as narrativas de privação configuram a perda, o que transforma o estado de conjunção em disjunção. Na aquisição, os valores descritivos e objetivos conformam a manutenção da identidade do sujeito. Isto é, numa narrativa de privação, a perda resulta da não-ação, o que permite a manifestação da alteridade contrária a seu projeto de manutenção da identidade. Há sem dúvida um acento na dimensão passional nas narrativas de privação, conferido no apassivamento do sujeito, tendo em vista que a ação assume uma expansão entre o fazer e o não-fazer. Na privação, a perda é mote para que os valores descritivos e objetivos sejam englobados pelos componentes discursivos dos vínculos interpessoais.

Portanto, correlacionando a projeção sintática do sujeito em uma frase simples com a cópula verbo-predicado, a ação não é mais do que uma orientação junctiva entre o sujeito e o objeto, de modo a apontar para os termos entre a junção como uma mola propulsora da busca. Por essa razão, a teoria da ação semiótica e, ao mesmo tempo, o percurso narrativo do sujeito como proposta metodológica fundamentam-se sobre a mobilidade do valor ou sobre os fundamentos axiológicos da narrativa. Isto é, o valor passa a ser diferenciado conforme o âmbito narrativo e discursivo, caracterizando a ação por meio do fazer sintático.

A dimensão pragmática introduz os valores descritivos e objetivos, implicando a ordem transitiva por meio da qual a ação está eminentemente associada à separação dos actantes (sujeito e objeto) também no nível discursivo de análise em que se acumulam as cargas semânticas provenientes da configuração actorial. Por sua vez, a dimensão cognitiva suscita os valores modais e fóricos, integrando-os aos valores descritivos, de modo que os valores se apresentam diferentemente regidos pelas direções da reflexividade ou da transitividade na constituição dos actantes.

Como é possível notar, o estudo dos programas gestuais ou das ações físicas é dotado do cruzamento das dimensões tradicionalmente reconhecidas segundo as etapas narrativas de maneira subsequente: a dimensão cognitiva relativa à manipulação e à sanção; e a dimensão pragmática atinente à ação ou à transformação dos estados do sujeito.

Convém mencionar o momento atual em que se encontra o problema das dimensões narrativas, já que o fazer sintático deriva as modalidades para perfilar as dimensões modais. O problema parece ser não mais o de sugerir uma visada metodológica suplementar para a depreensão das concomitâncias vinculadas aos processos discursivos, uma vez que o percurso narrativo canonizado é visualizado de maneira linear.

Mas, sim, as dimensões modais vinculadas ao estudo das simultaneidades parece apontar para a questão do número de dimensões e de seu comportamento intensivo, o que promove o aparecimento de conteúdos totalmente estranhos ou inesperados na subitaneidade da programação gestual.

Claude Zilberberg aponta tais questionamentos, em “Para introduzir o fazer missivo”, de modo a vincular a pluridimensionalidade às cifras imputadas aos objetos que sofrem com diferentes avaliações, em dada espécie de fazer-ser característico da interação entre o sujeito e os “objetos dissipativos” (ZILBERBERG, 2006, p. 142-143).

Considerando a dimensão pragmática segundo a exclusividade da direção transitiva, o sujeito engendra-se segundo a junção, construindo seu percurso por meio de valores descritivos. Todavia, como se sabe, na dimensão cognitiva, encontra-se o plano de sua disposição para estabelecer a direção em relação ao objeto. A chamada performance cognitiva permite destacar a disposição fórica em que as modalidades são pontos culminantes das forças atrativas e repulsivas atinentes à dimensão tímica ou fórica.

Para tal, é necessário retomar algumas noções que participam da dimensão cognitiva, no momento teórico dedicado à virada modal. Isto é, chamando atenção ao ambiente afetivo da comunicação, algumas noções merecem destaque para que os programas gestuais possam ser abarcados, seja na relação objetual em que o sujeito assume o papel de operador em relação a um objeto-valor, seja na configuração fórica concebida a partir do objeto da comunicação.

3.3. O fazer cognitivo

Na maior parte da sua investigação, excetuando o artigo “Condições para uma semiótica do mundo natural”, que trata da programação gestual, Greimas dedica-se aos conceitos que sustentam a apreensão do fenômeno tomado, de maneira generalíssima, por ação. Com o estudo das estruturas conceituais, a performance é dotada de investimentos figurativos e espaço-temporais ao encontrar o nível discursivo de análise na geração de sua significação. Mas, ainda em termos bastante gerais, a distinção entre o agir no mundo e o falar é concebido para delinear respectivamente as ações concebidas segundo as

dimensões pragmática e cognitiva, conforme seus componentes actanciais passam a englobar termos modais e fóricos.

Por sua vez, a dimensão cognitiva recebe destaque na semiótica greimasiana. No estudo das narrativas folclóricas, sua preponderância decorre do anseio por uma teoria geral da significação paralela a uma teoria do conhecimento que pudesse responder, a um só tempo, sobre a maneira como os fenômenos tornam-se inteligíveis e, assim, discerníveis entre si. Em outro passo, com o desenvolvimento da teoria modal, a dimensão cognitiva destaca-se quando os atos de fala são considerados também uma atividade ou uma maneira de agir, de modo a tratar da ação para além do agir no mundo tomado a partir de narrativas folclóricas e tradicionais.

Uma teoria geral da significação não pode se eximir de descrever e explicar as situações de comunicação, nas quais os valores assumidos integram certo contexto em que se impõem. Na leitura dos verbetes dos dicionários de semiótica, as questões de emissão e recepção nas relações entre os sujeitos passam da comunicação à gramática narrativa. No primeiro *Dicionário de Semiótica*, o problema é abordado no verbete “Comunicação”, em que se encontram o fazer persuasivo e o interpretativo que, respectivamente, caracterizam destinador e destinatário. No segundo dicionário, já não é mais na “Comunicação” que se coloca a relação entre os sujeitos, mas sim na “Manipulação”. Com o desenvolvimento das etapas decisória e executória, uma subestrutura manipulativa é delimitada a partir dos componentes funcionais da sanção. Por fim, segundo o modelo actancial, a situação de comunicação apresenta-se na função estabelecida entre destinador e destinatário, com combinações da modalidade do fazer: fazer-crer e fazer-ser. Abarcadas no âmbito da performance cognitiva, tais modalidades compreendem a relação entre os sujeitos. Isto é, a modalidade do fazer determina a etapa da manipulação segundo “a ação dos homens sobre os homens” (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 135).

Com isso, os actantes da comunicação são avaliados a partir de modalidades subjacentes, configurando os papéis actanciais a partir de suas competências modais na etapa decisória (fazer-crer, fazer-ser) e na etapa executória (querer, dever, saber, poder - fazer). Fornecendo elementos

assentados no coração da narrativa, a conceptualização da manipulação e da sanção contribui para a narrativização da enunciação, uma vez que o par actancial da enunciação (enunciador e enunciatário) torna-se análogo ao par de actantes destinador e destinatário, modalizando as circunstâncias de troca de valores modais e descritivos entre sujeitos.

Nesse sentido, a dimensão cognitiva vê a si mesma enquanto uma instância inflacionada, devido à sobretaxa na troca dos valores. Quer dizer, é necessária sua abertura para os produtores da circulação dos valores. Essa dimensão abarca não somente o saber, mas também o crer, imbricando em seu cerne a apreensão das cargas fóricas, eufóricas e disfóricas, que valorizam os valores dispostos em relações, em termos de melhoras e pioras do que se considera sobre os enunciados. Ao mesmo tempo em que chama à baila o crer, as modalidades veridictórias (ser, parecer) estão também imbricadas no fazer cognitivo, em que os valores são creditados.

A partir da estrutura do enunciado, procura-se notar a comunicação enquanto uma condição sintática para a produção do enunciado, de acordo com a afirmação de Greimas:

A possibilidade de utilizar um esquema de grande generalidade é uma primeira vantagem desta nova formulação. Ela permite, além disso, distinguir nitidamente dois níveis sintáticos diferentes: a) o nível onde se encontra situado o operador sintático da asserção, traduzido em gramática de superfície com o sujeito executante da atribuição (ele é, em realidade, um metassujeito e a causa das transferências realizadas); e b) o nível em que se operam as transferências, elas mesmas. Os termos de destinador e destinatário, de fato, não fazem senão camuflar a distinção. (GREIMAS, 1975, p. 163)

Os actantes da enunciação ou, em outros termos, o destinador da manipulação e da sanção são posicionados no lugar dos pressupostos para a formulação da junção, da qual se observa o sujeito operador na atribuição de suas qualidades. Isso quer dizer que, no sentido sintático e posicional, os actantes da enunciação são ainda os sujeitos de uma análise continuada dos enunciados de estado, tocando na função subjacente em que se encontram

também as modalidades que modulam as conjunções e disjunções do sujeito para com seu objeto-valor.

Para Greimas, a transformação das dependências entre uma grandeza e sua qualidade compreende a ação, uma vez que está atrelada ao fazer sintático. Desse modo, o reconhecimento da “situação de falta original” na descrição dos mitos ou a carência proppiana nos percursos de aquisição para o sujeito dos contos russos concentra-se no enunciado elementar em que se colocam lado a lado sujeito e objeto-valor. Contudo a carência é uma situação identificada pela narratologia que passa a ser relativizada, pois a relação objetal nela compreendida depende da concepção de outro enunciado elementar, por meio do qual ocorre a valorização dos valores, ou melhor, quando os conteúdos se evidenciam nas formas dos valores por meio das relações que os estabelecem.

O fazer cognitivo identifica-se com a necessidade de posicionar o objeto translativo, de acordo com valores os modais e descritivos. Perante a variedade dos valores apreendidos por meio das junções contraídas entre sujeito e objeto, é possível vislumbrar também a disposição entre os sujeitos no interior da relação de comunicação.

3.4. A interação

Considerando as relações que se estabelecem no nível sêmio-narrativo, as posições sintáticas dizem respeito não somente à relação entre sujeito e objeto, mas também entre sujeitos. Tendo em vista que a circulação de valores ocorre junto aos contratos e às polêmicas, os valores objetivos transfiguram-se em valores mais abstratos, modais e fóricos. Em outras palavras, partindo da estrutura atributiva, na qual a assunção do actante assume um complemento objetivo, uma modulação subjacente se compromete com a chamada foria.

Diante da ação narrativa, compreendida da relação objetal, a atribuição de valores permite observar que a aquisição ou a privação resultante do percurso narrativo do sujeito do enunciado depende da circulação dos valores que, por sua vez, compreende uma relação pressuposta entre sujeitos. Assim, a

circulação dos valores se integra às etapas da manipulação e sanção para conformar a narrativização da enunciação. De um modo ou de outro, ou seja, na ação, na manipulação e na sanção, a foria posiciona e direciona os valores configurando a sintaxe no nível fundamental em termos axiológicos.

A determinação da escolha de uma das interpretações [entre a vitória e a derrota] não decorre da sintaxe narrativa, mas da articulação axiológica dos valores de conteúdo: o investimento de um dos dois *espaços conformes* é dado inicialmente como eufórico e, o do outro, como disfórico. (GREIMAS, 1975, p. 164-165)

Como é um condicionamento sintático, a foria participa diretamente da ordem transitiva, em que os valores descritivos recobrem a relação entre sujeito e objeto, bem como da dimensão pragmática que por meio desses se define. Com isso, a ordem reflexiva da constituição sintática é convocada, enquanto se identifica dentre os enunciados elementares da gramática narrativa o caráter translativo dos valores. Tudo se passa como se as orientações ora se alinhasssem, ora se desalinhasssem em conflito, pois legitimam a análise continuada no interior das posições actanciais, em que cognição e paixão disputam as projeções do sujeito sobre os valores descritivos.

A antropomorfia dos actantes, destinador e destinatário, pode se tornar rarefeita ou difusa, posto que as funções englobadas por destinador e destinatário são mais abstratas ao se destituírem do caráter figurativo. Por sua vez, culminando no percurso figurativo da ação, o ator discursivo apresenta-se modalizado pelo fazer-fazer, característico no destinador manipulador, ainda que a interação com outro ator possa ser meramente eventual. Dispondo as formas modais e fóricas nas movimentações corporais, a presença virtual do destinador diz respeito também ao sincretismo actancial que conota o ator em cena, pois nem sempre sua realização passa por um processo de actorialização na ordem transitiva.

No modo como os actantes da comunicação se dispõem em relação ao objeto da comunicação, a dimensão cognitiva modula o objeto da comunicação, enquanto a foria passa a ser convocada para a disposição dos valores em termos

axiológicos. A dimensão cognitiva começa a operar, colocando-se de maneira concomitante junto ao fazer pragmático. De um lado, perfilando uma modulação dos valores descritivos na dimensão pragmática, é constatada, segundo as direções assumidas pelos valores, como atração ou repulsão. De outro lado, a partir da persuasão (fazer-crer) e da interpretação (fazer-ser), características da performance cognitiva, são promovidos os papéis existenciais e modais subjacentes aos actantes numa espécie de interação que faz oscilar a programação gestual.

Por essa razão, a noção de performance cognitiva é indispensável à definição do percurso figurativo da ação física. Com isso, é possível tratar da ação nos termos de atitudes, conformes ao sentido suscitado por valores fóricos. Além de definir os actantes, destinador manipulador e destinatário manipulado, a partir do fazer persuasivo e do fazer interpretativo, a manipulação permite entrever a parte ativa do destinatário, se eximindo da característica de um simples depositário de modalidades e competência para sua realização.

Ao conceber um querer-fazer-fazer, o destinador manipulador presume uma imagem deste último, ou seja, operando sobre as modalidades atualizantes do destinatário. Antes de persuadir, o destinador sanciona o destinatário, melhorando ou piorando seu poder e seu saber, para então incutir o querer e o dever fazer e, em seguida novamente, as demais competências, condições necessárias para a realização em curso. É possível notar a incidência de um fazer-interpretativo interno à manipulação, o que decorre diretamente do querer-fazer-fazer. Notando um julgamento interno relativo à face do manipulado, disposto em termos modais, a passagem da decisão à execução da manipulação é então esclarecida. Para que ocorra uma manipulação, é necessário considerar de antemão a possibilidade da mesma se efetivar, mediante as competências prévias do manipulado. Por essa razão, muitas vezes, as etapas narrativas bem como os papéis actanciais são reversíveis.

No interior da persuasão em que os actantes contraem papéis actanciais pertinentes tanto na manipulação quanto na sanção, o momento decisório do manipulador é responsável por instaurar o que se pode chamar mais precisamente de estratégia. Eric Landowski destaca o potencial das interações humanas ao abordar o risco nas regularidades decisórias que ferem a

integridade da pessoa em interação. Assim, o fazer-ser acarreta seja um fazer-fazer, na manipulação, seja um fazer, na programação. Consequentemente, os papéis existenciais são colocados em relevo por Landowski, em *Interações arriscadas* (2014), de modo a inserir a ampla ordem sensível nos âmbitos da programação e da manipulação.

Do âmbito englobante das interações, a intrusão sensível passa a ampliar o campo de atuação para reconfigurar as etapas narrativas já conhecidas da manipulação e da ação, além de suscitar os arranjos do ajustamento e do acidente. No caminho perfilado em pleno acordo, sem discrepâncias, seja entre os sujeitos, seja entre o sujeito e as coisas no mundo, torna-se necessária a ordenação das etapas a partir do risco, o que permite prever as consequências da falibilidade ou da iminente ruptura no prosseguimento narrativo. O semioticista avoca os conteúdos imbricados na atribuição sujeito, tangenciando a moral, a ética e, por fim, sua motivação ou intencionalidade. Aplicando diretamente esses termos, *Interações arriscadas* pretende dialogar com outras disciplinas, como a filosofia e a antropologia, ainda que a base narratológica predomine na reflexão.

De certo modo, as interações sintetizam o rendimento dedutivo do fazer-ser. Ainda que o percurso do fazer-interpretativo se repita de maneira diminuta e silenciosa, conforme ao segmento decisório da gramática narrativa, determina os papéis existenciais. Introduzindo a ampla ordem sensível sob o domínio das interações, o sujeito sincretiza os papéis modais em seu *modus operandi*, o que inclui essas avaliações intermediárias das falhas ou dos erros. No fundo, a atividade humana em seu fazer-ser equivale a tomar o substrato do mundo, imputado ao ator discursivo, por um objeto de estima ou de consideração.

3.5. As modulações do fazer

Nos princípios metodológicos elaborados em *Semântica estrutural*, as modalidades ainda não contemplam seu inventário mais completo (crer, querer, dever, saber, fazer, ser, parecer), nem mesmo seu entrecruzamento promotor

dos investimentos de segunda geração. Mas, ainda ali, a presença das modalidades já prenuncia sua primazia abarcada posteriormente na obra *Sobre o sentido II*, na chamada virada modal, considerando a necessidade de determinar as funções actanciais, suplementando os actantes, bem como de prever algumas de suas variáveis.

Naquele momento da reflexão, o caráter modal organiza também as categorias actanciais (sujeito vs objeto e destinador vs destinatário) em diferentes ordens. A primeira, denominada “teleológica”, “seria a modulação do poder”, enquanto a segunda, “etiológica”, apresentaria uma “modulação do saber”. Greimas considera ainda que a categoria circunstancial (adjuvante vs oponente) pudesse sugerir uma modulação do querer (GREIMAS, 1973, p. 176).

Essa proposta inicial procura também delinear uma “força” motriz nas relações entre os actantes, uma vez que essa possa ser considerada somente uma abstração dos termos interdefinidos. De certo modo, ao dispor o poder no imperativo das relações entre sujeito e objeto, ou o saber na condição dos sujeitos, as modalidades são compreendidas a partir da ordem transitiva nas dependências actanciais. E, então, como é um lugar do qual se observa uma orientação sintática entre as posições da mesma ordem, propõem os componentes da ordem reflexiva do sentido tomado pelo actante.

A partir da publicação de “Elementos de uma gramática narrativa”, em *Sobre o sentido* (1975, p. 144-170), a narratividade envolve a abstração dos traços semânticos do nível figurativo, de modo a conceber a preponderância das contradições e das contrariedades no nível operacional em que os actantes se dispõem em termos sintáticos. Considerando a condição regente do fazer sintático, Greimas instaura as modalidades no lugar da função actancial, em razão dos actantes se definirem por meio da transitividade e da reflexividade, voltando-se ora para um outro termo operacional, ora para seus termos internos na análise continuada.

Como é integrante da orientação sintática no interior do actante, as modalidades desempenham também a suplementação da função, modulando a sintaxe fundamental. Essa força motriz inspirada nas modalidades gerencia as funções em termos subjacentes ou hipotáxicos. Enquanto condição regente do

fazer sintático, os termos subjacentes suplementam o actante e sua programação. Consequentemente, há diferentes tipos de modalização das performances. Na medida em que se apresenta o saber, a atuação é astuta ou uma trapaça. Já modalizadas pelo poder, é dotada de uma potência real ou mágica (GREIMAS, 1975, p. 162).

Ocorre que, quando o sujeito assume uma orientação transitiva para tomar posse de um objeto figurado no mundo, as modalidades estão suscetíveis à transfiguração do mundo. Nessa outra medida, as figuras discursivas passam a ser consideradas modalidades adquiridas ou eximidas. Em outras palavras, por um lado, considerando o objeto segundo a disposição na exterioridade, é possível dizer que os valores são descritivos ou objetivos. Por outro lado, na interação entre os valores com o interior do sujeito que se dispõe naquela ordem, a análise apreende os valores modais ou subjetivos.

Por exemplo, o nível discursivo deve explicitar como as modalidades ganham investimentos na orientação transitiva e, por conseguinte, objetiva do enunciado. A partir do espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, pode-se dizer: “a pessoa quer sorver o líquido de uma garrafa inalcançável” (conforme 5.1.3). Do ponto de vista sêmio- narrativo, o querer instaura o sujeito na busca incitada, ainda que seja virtual a transformação de seu estado disjuntivo para o conjuntivo com o objeto-valor “sorver o líquido de uma garrafa inalcançável”. A manifestação “querer sorver” considera a transformação do estado disjuntivo com o objeto-valor. Assim, a “garrafa” assume o valor descritivo, porque contém a aquisição do “sorver o líquido”, e condiciona o “líquido” na posição “inalcançável” que impossibilita a conjunção.

Desse modo, o valor descritivo relata a disjunção do sujeito, enquanto seu estado vem a ser modalizado por meio do querer e do não poder. Por sua vez, os valores atribuídos à “garrafa” dependem da projeção do sujeito, de modo a configurar o objeto do querer e do não poder. Uma vez convertidas em investimentos discursivos, as modalidades tomadas como grandezas mínimas no interior do sujeito transfiguram-se também em programações gestuais. O querer torna-se a ação física dotada de uma programação gestual, “a pessoa estica o braço para alcançar a garrafa”.

Enquanto a pessoa se move em avanços e recuos, aproximando-se e afastando-se, nunca alcançando, a programação gestual consiste num percurso de transformação da condição em que se encontram as figuras discursivas e, conseqüentemente, a condição do objeto-valor. A condição em que a “garrafa” se encontra em dado momento modula a programação gestual, pois significa o não poder para aquela pessoa, fazendo com que seus meandros passem por uma busca pelo poder.

Portanto, os valores modais são convocados a partir de diferentes níveis de análise, no estudo dos programas gestuais. Primeiramente, a partir das operações discretas do nível operacional, são os componentes funcionais dos actantes do nível sêmio-narrativo. Assim, o fazer sintático orienta o sujeito da disjunção à conjunção, englobando em meio a isso as modalidades que se apresentam no interior de sua análise.

Em segundo lugar, o nível discursivo possibilita o acréscimo de um investimento figurativo, além daquela expressão linguística dos verbos modais inventariados. Segundo esse investimento, os valores modais configuram as modulações de base da programação gestual, já que as figuras discursivas são tomadas por seus valores descritivos e objetivos.

Em terceiro lugar, essas grandezas apontam para formulação das etapas narrativas. Isto é, conforme a semiótica modal inaugurada por Greimas na década de 1980, estão associadas às dimensões cognitiva e tímica do sujeito. Em termos de competências para a transformação da junção, a identidade da pessoa está circunscrita por modalidades. O destinador é uma resultante da apreensão do sujeito no interior de sua análise, à proporção que este último se modaliza.

Por fim, ainda que determinada modalidade oriente a transitividade do sujeito, concilia-se à orientação reflexiva deste. Por essa razão, suscita a dimensão cognitiva do sujeito, podendo vir a ser uma figuração no mundo. Neste caso, a dimensão cognitiva chama à baila a etapa da manipulação e da sanção, em que são instaladas as relações entre destinador e destinatário. Por vezes, assumidos em situação transitiva, esses últimos compõem a configuração actorial como, por exemplo, o querer e o não-poder, na situação d’ “o convite

para beber”, a pessoa assume os papéis modais dispostos nessas circunstâncias para que sua direção de avanço e recuo seja figurada.

As modalidades podem ser contempladas no percurso figurativo das ações físicas, pois podem manifestar-se enquanto objeto-valor introduzido na programação gestual. Muitas vezes, o ator atua, manifestando-se tão somente sua precariedade modal. Conforme as ações físicas são analisadas, há uma convergência entre o percurso figurativo e a compreensão das modalidades enquanto condições para o deslocamento, homologando o fazer sintático reflexivo à modulação do empenho, enquanto o fazer transitivo acarreta os valores descritivos das figuras discursivas. Isso porque a modulação das ações acaba por dispor o estado em ato.

3.6. O fazer missivo

Com o desenvolvimento do modelo tensivo, Claude Zilberberg propõe levar a termo os princípios sintáticos para a formação do sentido. O autor destaca a sintaxe não somente para a dinamização do plano do conteúdo, mas também considera a assimilação das variáveis, posto que a consecução sintagmática assume uma negatividade intrínseca em meio às “relações não-lineares”. Com isso, finalmente, o percurso gerativo do sentido viabiliza o entendimento da “transvaloração” dos valores, ao passo que a incursão na sintaxe coloca em devido relevo os princípios posicionais e a transformação posicional, o que acarreta a constante recategorização das diferenças entre os valores (ZILBERBERG, 2006, p. 134-138).

Na base missiva da geração do sentido que se constitui entre valores remissivos e emissivos, segundo a oposição correlata entre parada vs parada da parada, Zilberberg considera as condições semióticas para a transformação dos conteúdos dispostos nas axiologias. O fazer missivo precede e tensiona os domínios axiológicos que, por sua vez, dependem da dissensão dos conteúdos entre euforia e disforia, determinadas nas comunidades discursivas. Isto é, a

missividade autoriza a axiologia, pois a foria destaca a complexidade na coexistência entre os termos em dada dicotomia.

As semelhanças e as diferenças coexistem na complexidade fórica, concebida no contínuo vai e vem entre as posições, de modo que a missividade fortalece ou dissipa as axiologias, conforme se estabelece um ambiente de troca discursiva que transforma os valores que ali recaem. Assim, ainda que o mérito concedido aos valores seja minimizado, há certo incômodo, algo próximo ao estranhamento da reviravolta dramática, que precisa ser resolvido entre o fazer persuasivo e o interpretativo, no momento seguinte desse reconhecimento, para então promover o fazer-ser do estranhado.

Portanto, como está vinculada com a transvaloração, a ordem do pressuposto abarcada pela missividade integra-se aos demais níveis de análise, de modo a destinar por meio de um patamar complexo as categorias em cada subdivisão do percurso gerativo do sentido. Progressivamente, em “Para introduzir o fazer missivo”, Zilberberg promove o destacamento do pressuposto a cada nível de análise, configurando a “dominância” que subordina as partes do discurso. Essa dominância “situada no nível figural” promove relevante rendimento nas análises dos conteúdos sensíveis e difusos que nas figuras discursivas se concentram (ZILBERBERG, 2006, p. 134).

Com isso, o autor parece solucionar os problemas que envolvem a aparente necessidade de a figuratividade transcender seu estatuto discursivo enquanto gerada na sensibilização que se apercebe no envolvimento com o mundo. Em outras palavras, desde que a missividade faça ver a complexidade fórica e, conseqüentemente, tensiva, as figuras do mundo são concebidas junto ao ato produtivo da significação.

Se fôssemos recorrer ao âmbito da filosofia para definir o “figural”, não se poderia deixar de mencionar o trabalho pós-moderno de Jean-François Lyotard que, em seu doutorado, explora o dispositivo que institui a figuralidade. *Discours, figure* (1971) deslinda a chamada superação das dicotomias suscetíveis de reduzir a linguagem ao aprisionamento ideológico, para estabelecer junto ao espaço das diferenças a apreensão fenomenológica do desejo presente nas

obras estéticas. Em suma, o figural apresenta o espaço das diferenças passantes nas dicotomias.

A partir disso, a ruptura para com as unidades dispostas nas dicotomias promove uma espécie de remissão, ou melhor, faz parar o âmbito de trocas discursivas, como num caso de polêmica generalizada, ao mesmo tempo em que a transformação dos valores se prolifera, com o desenvolvimento de resíduos estruturais que apontam para a direção reflexiva do sentido. Por essa razão, o figural ou o espaço complexo das diferenças se dissipa em dimensões do poder e do saber internas ao dispositivo.

Como bem assinalam as descobertas de arquivos inéditos na École Normale, é imprescindível tomar a gênese do “figural” em seu contexto político, âmbito em que o filósofo procurava conjurar a teoria marxista à segunda tópica freudiana. Desse modo, a dimensão estética do desejo disposta nos subterfúgios da consciência desdobra-se por meio das relações econômicas entre os valores. Configura-se uma teoria para abarcar os processos ditos no limiar da linguagem e da não linguagem e, mais propriamente, para tomar os processos discursivos na culminância “residual” do sentido (GARGANO, 2015, p. 40).

À margem dos vínculos institucionalmente estabelecidos e aceitos, os resíduos do sentido destacam-se nas formas concessivas da dimensão do poder internalizada em meio aos processos discursivos. O figural vem a ser a fina trama que faz ver a produção do sentido de maneira sobretudo complexa, conforme a permissividade e a concessão aliadas ao poder-fazer. É possível que a dependência entre a figuratividade e a figuralidade seja assim concebida não somente na implicação entre os componentes discursivos, mas também na concessão promotora do estranhamento. Isto é, uma vez tomada a transvaloração em nível figural, a intrusão das grandezas significantes no espaço tensivo mostra o contraste que concede à figura sua dissipação nas diferentes dimensões.

Convém mencionar o embate entre as linhas francesas de pensamento estruturalista e pós-estruturalista, a fim de assinalar a discussão ideologizada das teorias. No contexto político em que se desenrola o questionamento da ideologia presente no estruturalismo, a defesa da incursão do poder presente na

ordem discurso é somente mais uma entre tantas condições gerativas do sentido. Se a linha de escape das dicotomias torna-se necessária, a operação da significação mostra que a hierarquia é autônoma em relação ao conteúdo ideológico. De fato, o viés combativo que se instaura nas linhas teóricas faz com que seja afastada por vezes a conciliação, da qual se observa o figural aliado aos valores tensivos para fazer do resíduo estrutural a parte da função semiótica variável que, por sua vez, se presta a operar segundo a terminologia hjelmsleviana as substâncias da expressão e do conteúdo.

Considerando a semiótica enquanto teoria geral da significação, procuramos destacar aquilo que se faz necessário para a análise da produção do sentido na gestualidade. Perseguimos a visada sintática da qual o encadeamento de subprogramas gestuais compreende as correlações das unidades que, por sua vez, precisam ser restituídas na análise, quando tomadas por seu vínculo com o imediato inapreensível. Atravessamos rapidamente o patamar missivo, por conta de sua excelência produtiva capaz de se amoldar às diversas dimensões do sentido.

A partir disso, somos levados a crer que as diferentes acepções do fazer, bem como as dimensões referidas, se ajustam à gestualidade para perfilar o que seria o estado em ato. Isto é, acreditamos que os gestos acolham no plano do conteúdo diferentes orientações sintáticas, prometendo análises não somente de sua superfície aparente na exterioridade da ação, mas também o questionamento sobre o estatuto do fazer, já que alguém o faz. Nesse sentido, a gestualidade depende da interação do que se compreende de maneira corrente em etapas subsequentes, pois está entremeada pela noção de ação narrativa, que promulga a relação objetual, e pela relação subjetal, responsável por conferir os conteúdos modais e fóricos dos gestos.

Tendo em vista esta última espécie de dependência, é imprescindível dotá-la de contornos exclusivamente posicionais e independente do nível discursivo que a recobre com a figuratividade. Não se trata ainda de caracterizar as pessoas do discurso gestual, de modo a dispor o caráter figurativo da interlocução no diálogo, mas sim de considerar enquanto pressuposto para sua

análise a estima, atrativa ou repulsiva, que engloba o posicionamento do objeto-valor. Em outras palavras, tomando em primeiro momento a homologia entre a relação objetual e a gestualidade, logo essa se vê destinada a se tornar um objeto enunciado demarcado pela foria.

Tudo isso está de acordo com a reflexividade propiciada pela análise continuada que se compromete com a dissensão do operador em si mesmo. Ao apresentar na reflexividade o quadro actancial sincrético, o estudo do estado em ato toma a dissensão do sujeito operador, conformando as predisposições junto às posições de destinador e antissujeito, o que ganha rendimento descritivo ao encontrar as modalidades.

4. As reentrâncias tensivas

Este capítulo tem por objetivo o oferecimento das balizas tensivas necessárias ao entendimento da descrição, discutindo na medida do possível seu ajustamento junto à gestualidade observada no teatro. Isto é, no que tange à apresentação do modelo, predispõe-se à economia, responsável por conter a especulação. Já no que tange ao ajustamento ao objeto de estudo, que por meio disso se define, torna necessária a expansão dos resultados de análise, para alcançar a exemplaridade dos gestos. Com efeito, este último movimento metodológico permanece aberto, encontrando agora somente seu título provisório com as ferramentas que operam em hipótese os regimes gestuais.

O desenvolvimento do modelo tensivo é destacado a partir de Claude Zilberberg e, especialmente, das reflexões acerca das espacialidades (ZILBERBERG, 2011, 2010 e 2009, respectivamente). Trata-se de dar devido relevo à constituição da foria ou da timia, anteriormente reservada seja aos termos complexos entrevistados na separação fundamental entre a euforia e a disforia, seja à timia excedente na narratividade que privilegia as dimensões cognitiva e pragmática. Como as cifras tensivas condicionam a emergência dos valores conformes ao percurso gerativo do sentido, tornam-se imanentes as valências tensivas, porções menores do que os valores. Sendo assim, o espaço tensivo acolhe duas grandes dimensões, a intensidade e a extensidade, que por sua vez se dividem também em duas subdimensões, respectivamente tonicidade e andamento, espacialidade e temporalidade.

A primeira parte do capítulo dedica-se à aspectualização do ator, considerando que as valências tensivas atravessam os valores da descontinuidade e da continuidade. Isto é, para compreender a intensidade e a extensidade que condicionam a configuração actorial, o impacto do acontecimento e o exercício da rotina são diferenciados; enquanto de um lado há tonicidade e aceleração, brevidade e fechamento, do outro lado obtém-se atonia e desaceleração, longevidade e abertura. A partir do acontecimento, destaca-se o problema da identificação, tendo em vista a conformação de uma base durativa em meio à qual o ator se oculta.

Em seguida, torna-se necessário o breve retorno à base linguística que fundamenta a dedução acerca das espacialidades em termos de coerência e consistência. Por meio disso, a terceira parte contempla os valores de contato e intimidade, considerando que as valências espaciais da abertura e do fechamento são aplicadas às aproximações e aos afastamentos entre sujeito e objeto. Antes do fim, o espaço fiduciário é ocupado, uma vez que tudo se passa como se o problema da identificação engendrasse o lugar complexo da confiança em relação ao qual expressão e conteúdo atuam em função do universo do fazer. Por fim, explicitamos a articulação entre os parâmetros tensivos de análise e o objeto gestual para posicionar o ator mediante o crer.

4.1. A aspectualização do ator

Com o espaço tensivo da significação, a teoria lida com os valores não somente da descontinuidade operatória na descrição das unidades discursivas e narrativas, mas também com os valores da continuidade pressuposta, para enfim dar conta da afetividade concebida nas oscilações fóricas. Assim partindo dos valores aspectuais atinentes aos processos de significação, é possível adentrar a partir de qualquer plano da linguagem ou nível de análise no espaço tensivo da significação. Isso porque, ao explicitar a continuidade ou a descontinuidade, subjacentes às unidades discretas e constantes, as dimensões e as subdimensões tensivas delineiam a intensidade e a extensidade.

No estudo da gestualidade, a produção da cadeia gestual engendra uma série de valores aspectuais que, por sua vez, compreendem a aspectualização do ator no percurso figurativo. Seja qual for o registro gestual, da dimensão atributiva à mimética, os valores processuais de continuidade e descontinuidade trazem à tona as tensões subjacentes à figuratividade discursiva.

Relembrando brevemente o caso de D. Zenita (conforme 2.7), na programação de “pastorear”, em que a narradora “boiadeiro” conta sobre as ações físicas necessárias à condução dos animais, instaurando com as debreagens espaço-temporal os planos do narrado e da narração. Nesse caso,

tais planos são notadamente desligados por meio dos valores aspectuais e tensivos. Desse modo, o “boiadeiro” narrado está prestes a perder sua posição de operador ao ir de encontro com “boi”, enquanto a parada se torna iminente no percurso figurativo. Por sua vez, o narrador “boiadeiro” com sua gesticulação vocal e corporal modula a inquietação desse instante, aproximando-se pacientemente dessa situação de acordo com a tensão na dimensão mimética gestual.

A tensividade fórica apresenta-se no momento em que a teoria procura englobar definitivamente a primazia sensível e, conseqüentemente, a corporeidade, chamando a atenção para a discursivização dos afetos e, afinal, daquilo que atinge o sujeito, o que transforma seja sua posição ativa, seja seu estado. Em *Elementos de semiótica tensiva*, a proposta de Zilberberg (2011) evoca a figuratividade para discorrer sobre a “centralidade do acontecimento”, já que esse modo de ver o mundo acolhe também os atos judicatórios enquanto as figuras lexemáticas estão nos dicionários, os *thesauri* das línguas. Sejam vividas ou representadas, as palavras estão carregadas de tensões e tendências, despercebidas quando no relance do dia a dia vêm a ser no mundo. Mas basta fazer com que elas sejam nossas produções do fazer-ser para que, com um pouco de atenção, sejam enfatizados os campos do questionamento. Então o par rotina e acontecimento é reconhecível no arcabouço figurativo de dada comunidade discursiva.

Contando com isso, evidencia-se o percurso em meio ao qual o sujeito segue o fluxo da rotina, sem que isso apresente qualquer problema, a não ser que uma sumária preferência transforme a rotina em fardo pesado a ser carregado. Isso porque é necessário que a rotina possa ser o desenrolar das atividades segundo o acordo implícito entre ela e o sujeito que, por sua vez, aceita suas coerções materiais, fazendo com que o sujeito siga um encadeamento dos atos sem precisar parar para pensar sobre isso. Isto é, ele acorda e se levanta, trabalha e se alimenta, e assim por diante, sem revolta perante as restrições de seu poder ou elucubrações na procura de seu saber a respeito dela. Enfim, a rotina predispõe o sujeito a vislumbrar uma totalização de suas modalidades e competências para a execução eficiente das ações ditadas por esse vínculo.

Do lado do acontecimento, a organização da rotina é perturbada, fazendo aparecer uma variedade de oscilações que desintegram o sujeito tal qual concebido na anterioridade dessa ocorrência. O problema da identificação entra neste jogo em que o sujeito interage com as possibilidades de seu reconhecimento diante daquilo que deixa de ser costumeiro. Tanto é um problema que o acontecimento recebe outras coberturas que se dispersam na figuratividade para dotá-lo de incerteza, enquanto a rotina não suscita aparentemente a mesma dificuldade. Esse instante fora da ordem deriva em casos de contingência como, por exemplo, o “inesperado”, o “acaso”, a “surpresa”, a “admiração” ou o “estranhamento”, além de outros de inspiração teatral, conforme a citação seguinte:

Mas precauções de todo tipo, cálculos poderosos, as mais sábias montagens jamais conseguem conjurar a irrupção, ora desastrosa, ora providencial, daquilo que Valéry chama de uma “coisa”, Aristóteles na *Poética*, de “peripécia”, Barthes, de “reviravolta” a propósito do teatro de Racine, e o próprio Racine, de “lance”. (ZILBERBERG, 2011, p. 174)

A analogia com determinada situação teatral é proveitosa, tendo em vista que o problema da identificação procede segundo a inversão dos papéis imputados ao ator discursivo seguindo a ampla ordem do acontecimento. Independentemente do gênero cômico ou trágico, ou das passagens da infelicidade à felicidade e da felicidade à infelicidade, um fator comum é localizado nesse embaraço dos valores contraídos pelo sujeito. Na tragédia, a peripécia conecta o herói ao infortúnio, marcado desde o início de sua trajetória, sem que ele o saiba. Ele é obrigado a reconhecer as pistas do destino que, até então, se ocultam em locais átonos de sua identidade rotineira como ocorre, por exemplo, no caso de Édipo, com seu nome e os sinais em seus pés. Na comédia, ainda que as insígnias divinas não sejam perturbadoras, o chamado quiproquó oferece as intrigas e os disfarces necessários à subversão da ordem costumeira. Acarretando em ambos casos a intrusão de uma identidade oculta, o acontecimento incorpora a novidade no campo da significação acostumado com o antigo, mesmo que o ator tenha de assumir a um só tempo a duplicidade dos valores pelos quais ao cabo ele deve se responsabilizar.

Convém destacar aqui, para depois retomar segundo a ótica da fidúcia, uma faceta do acontecimento que diz respeito não somente ao encadeamento fabular ou ao enunciado propriamente dito, mas também aos meandros da visão espetacular tangenciando a enunciação em sua ocorrência. Isso porque o problema da identificação deriva em diferentes extensões da manifestação, partindo das funções na ação e na manipulação por meio das quais os sujeitos se definem. Assim é possível considerar que dada comunidade expressiva no teatro integra a participação do leitor e, em feição espetacular, do público diante do reconhecimento da identidade oculta do ator discursivo, para determinar o fazer avaliativo, catalisador da presença inesgotável do ator teatral.

Desse modo, é necessário levar em conta que os altos e baixos nos espetáculos são caracterizados a partir da aspectualização do ator no modo em que ele trata do problema da identificação com suas reviravoltas e quiproquós. Ou seja, a modulação do ator pressupõe a complexidade entre a atividade e a passividade e, com isso, a possibilidade de recategorização de seus papéis, afinal a ação nem sempre se consoma de acordo como o esperado. O acontecimento incita a descontinuidade do processo em que se insere o ator, abalando a apreensão de seus papéis, sejam actanciais, sejam discursivos.

Segundo o fazer missivo, o acontecimento acoberta a parada da continuação, solicitando em contrapartida por um instante para refazer a parada. Por conseguinte, a continuação da parada vem a ser a medida necessária à reconstituição do acontecimento e, conseqüentemente, da identificação. A ruptura da linearidade do percurso narrativo apresenta-se de maneira incontornável, para colocar em relevo a duração dos valores em relação aos quais o sujeito ganha espessuras.

A duração é o espaço-tempo acolhedor dos contrários ou dos contraditórios. Ela é ao mesmo tempo uma negação da descontinuidade, sobressalente no acontecimento, e uma permanência dessa parada. A duração não é nem repouso, nem movimento, mas sim a junção na derivação interna dos termos contrários ou contraditórios, de acordo com certa complexidade que, ao cabo, subjaz às posições consideradas em análise. Assim é possível abarcar as dimensões culturais como, por exemplo, a estética e o hábito de um povo.

Para Landowski, ainda que a experiência estética assuma ao lado da aspectualização o cerne das investigações acerca da emergência do sentido no não-sentido, essa experiência é apenas um instante descontínuo regido pelo acaso. Segundo essa reflexão empreendida a partir da obra *Da Imperfeição*, de Greimas, a posição aspectual do não descontínuo subsequente ao descontínuo acarreta o efeito de sentido “harmonioso” (“o hábito”) que, por sua vez, implica a coesão da rotina. Com efeito, trata-se não da avaliação dos bons e maus hábitos, mas sim da necessidade de restabelecer certa duração diante da parada sofrida pelo sujeito no instante do acidente (LANDOWSKI, 2005, p. 102).

O semioticista propõe como ponto de partida os termos simples, junto à célula estrutural em que se apresenta a oposição descontinuidade vs continuidade e suas respectivas negações, não-descontinuidade vs não-continuidade. A partir disso, ele correlaciona o paradigma da “fratura” e da descontinuidade, ao passo que a “escapatória” se associa à continuidade, na “espera do inesperado”. Não deve se tornar um problema a semelhança entre a derivação dos termos simples de Landowski e a complexidade dos termos em Zilberberg, afinal a simplicidade e a complexidade se complementam, dependendo do estágio de análise.

Considerando a equivalência aspectual entre o acontecimento de Zilberberg e o acaso de Landowski, sobre a parada da continuação e a descontinuidade, resta ainda precisar os domínios em que a continuação da continuação ou da não continuidade acarretam o efeito de sentido da “fantasia” para Landowski. Pode ser que a única certeza de continuidade seja também a negação de todo e qualquer percurso na configuração da “morte”. Com efeito, a “rotina” parece estar bem acompanhada por uma fantasmagoria imaginária perpassada por lembranças dos vínculos interrompidos no acontecimento, como se a ausência fosse muito mais extensa do que a presença.

Para Luiz Tatit, a noção de duração combina finalmente a estética e a semiótica, já que a dimensão utilitária da linguagem é suficientemente explorada quando o modelo actancial se detém à previsibilidade e à linearidade do percurso narrativo do sujeito. Tatit persiste na leitura da obra *Da Imperfeição*, partindo da “fratura” capaz de “estremecer” o corpo do ator, dotando-o de uma espessura receptiva ou, dito de outro modo, passiva, por meio da qual ele está vinculado

com o mundo por certo deslumbramento ou por admiração. Com o esclarecimento dos valores aspectuais, o autor chega ao corolário da “supressão das demarcações aspectuais em favor de uma duração dominante e onipresente”, o que “modula o distanciamento da ordem do parecer (realidade presente) e a aproximação – paciente ou impaciente – da ordem do ser (realidade oculta)” (TATIT, 2007 b, p. 191).

Diante do problema da identificação colocado na figuratividade em meio ao acontecimento, a necessidade de reconhecimento dos objetos figurados no campo de visão promove a suspensão da demarcação entre sujeito e objeto, uma permanência do outro em “si”, algo com que o ator possa apesar de tudo se diferenciar e se assemelhar. Tudo isso deve ainda ser perscrutado em intensidades e extensidades que, mais uma vez, são aspectualizadas no sentido da ascendência e descendência, devido ao preenchimento e esvaziamento desse campo de intersecção valencial que modula os valores. O aspecto e a foria são as formas possíveis das variações nos vínculos entre sujeito e objeto, o que no nível discursivo culmina nos papéis assumidos pelo ator associados ao paradigma da consistência e da coerência.

4.2. A base linguística

No início de suas reflexões sobre o modelo tensivo, Claude Zilberberg direciona-se ao tributo devido à linguística, referindo-se à base segura, responsável por preservar a integridade epistemológica do projeto semiótico, sem dispensar com isso a natureza interdisciplinar que, já em Greimas, se propunha junto à constituição desse projeto. Tendo se tornado conhecida por sua realização às pressas diante da urgente sistematização das variações tensivas imanentes aos processos de significação, a obra *Tensão e significação* (2001) retoma a perspectiva fenomenológica para dar conta da presença sensível constituinte nesses processos, afirmando que a presença é um conceito indefinido segundo a base linguística do método. Contudo, a metodologia desenvolvida por Zilberberg permanece fortemente inspirada pela disciplina moderna fundada a partir Ferdinand de Saussure e, em especial, na vertente

dinamarquesa de Louis Hjelmslev e Viggo Brøndal, uma vez que lança mão dos paradigmas igualmente indefinidos da coerência e da consistência para enfim delinear o campo em que aquela presença vem a ser em seus modos de existência um membro elementar na constituição do espaço tensivo com seus eixos de intensidade e extensidade.

Tudo isso ocorre somente porque o método linguístico procura dar atenção não apenas às constâncias, mas também às inconstâncias, de modo a configurar as funções suficientemente gerais e simples para descrever e explicar as línguas naturais. Em outras palavras, tal proposta ostenta os rudimentos que condicionam a possibilidade e a impossibilidade do conhecimento, o que converge para a premissa epistemológica da semiótica na constituição de seu objeto. Por sua vez, esta última ambiciona e contempla a formação do sentido comum às manifestações da linguagem em geral.

Para formular o paradigma da coerência, são três os casos privilegiados na leitura tensiva: o alativo, o inessivo e o adessivo, destacando respectivamente três grandes direções compreendidas em nossa língua segundo as preposições “a”, “em” e “sobre” (ZILBERBERG, 2009 e 2010). Como conformam uma súpula para a apreensão do movimento entre os corpos, comportam o deslocamento de um lugar a outro, no interior de uma localidade ou sobre a superfície externa de uma massa corporal. Por exemplo, o verbo “sentar” permite as preposições “sobre” e “em” conforme o uso, acarretando a determinação dos valores de contato sobre a superfície exterior de um assento.

Diante da heterogeneidade dos casos apresentados nas línguas como, por exemplo, o húngaro, o finlandês e o georgiano, o linguista evidencia a partir dos indícios morfológicos na declinação do nome as estruturas que, por sua vez, observam de maneira mais abstrata a organização dos papéis sintáticos assumidos pelo nome. Nas línguas com declinação, há uma variedade de casos para resolver as funções assumidas pelo nome, afinal ele vem ser o sujeito, o complemento direto ou indireto, as localizações de uma ação. Já em outras línguas, os casos são resolvidos conforme a posição que o nome ocupa na frase e a aplicação das preposições exigidas pelo verbo.

Em primeiro lugar, é vislumbrada a maneira pela qual o nome correlaciona-se com o verbo por meio das declinações que aquele vem a sofrer de acordo com os casos que dada língua oferece para tal. Depois, as categorias são consideradas para formular o paradigma da coerência que subordina inerência vs aderência, de modo a compreender na inerência a polarização entre interioridade vs exterioridade, enquanto a aderência engloba contato vs não-contato (HJELMSLEV, 1972, p. 129-130).

O desenvolvimento atual apresenta tais dependências sob a regência sensível ou, em outros termos, sob a regência do sujeito tímico que, por sua vez, compreende a concomitância entre as dimensões narrativas, a pragmática, a cognitiva e, se for preferível incluir conforme o texto, a passional. A partir disso, o paradigma da coerência opera sobre o paradigma da consistência. Ou seja, as espacialidades concebidas enquanto graus de intimidade contraídos por um sujeito sensível catalisam sua indivisibilidade e sua divisibilidade, característica da consistência, o que transforma o contato em penetrabilidade no interior de determinada espessura ou profundidade desse sujeito.

Nesse sentido, os rudimentos semânticos postos em evidência por Brøndal na definição das totalidades contribuem para o entendimento da incidência entre os paradigmas da coerência e o da consistência, posto que a versão brøndaliana se dissipa amplamente na atualidade do método para a configuração dos preenchimentos e esvaziamentos do campo da significação, incluindo nisso a aspectualização profunda com os quantificadores mais e menos.

Em “Omnis et totus: analyse et étymologie” (BRØNDAL, 1943, p. 25-32), o ponto de partida mais uma vez são as línguas naturais, antigas e modernas, para observar as estruturas por meio das quais é possível definir as diferenças entre as seguintes espécies de totalidade: a integral, a universal ou numérica, a distributiva ou iterativa e a geral. A investigação de Brøndal amplia uma partícula da língua chamada pronome indefinido, notadamente associada ao nome. O inventário em nossa língua avizinha-se respectivamente das seguintes espécies: todo, tudo, cada e alguém (quem quer que seja). A interação entre as totalidades permite notar a partir de “grandezas inteiras” as zonas semânticas mais ou

menos preenchidas, de acordo com a positividade ou de negatividade, sugerida nos domínios possíveis entre alguém e ninguém.

Primeiramente, o “caráter massivo ou primitivo” de um termo simples de origem incorpora o pertencimento a uma massa corporal, de modo a caracterizar os indivíduos entre “dependência e independência”. Designando também uma “macrofísica”, a totalidade integral conforma a série dos termos latinos: *unos – solus – totus*, reservando a complexidade de pertencer e não-pertencer para o termo intermediário, *solus*, de solidão. Em seguida, a totalidade integral especifica-se de acordo com a totalidade universal ou numérica, operada em “subtração” e “adição”, na descendência de algo ou alguém para nada, nenhum ou ninguém (*quis/quid – nemo/nihil*, em inglês *one – no*), ou bem na ascendência da delimitação com o outro para tudo (*alius/aliud – omnis*, em inglês *other – all*). Por sua vez, a totalidade distributiva ou iterativa compreende o “cada”, relativo a cada uma das totalidades precedentes, dando a conhecer sua propriedade “constitutiva”, uma vez que se tornam implícitos os domínios dos modos de existência (“real”, “possível”, “atual”), os quais se eximem de um inventário completo e de suas últimas consequências. Por fim, a totalidade geral passa a ser concebida por meio da combinatória entre os termos pertencentes às totalidades diferentes. Tendo em vista que as combinações preveem uma posição para o *omnis*, a generalidade antecipa certos percursos “possíveis” ou “acabados” que componham a geração do traço “humano” (BRØNDAL, 1943, p. 25-32).

As coordenadas apresentadas por meio da língua orientam a formação do sentido em que se destacam as possibilidades e impossibilidades do conhecimento. Desse modo, os desdobramentos dos princípios basilares dessas coordenadas totalizantes despertam interesses múltiplos acerca da divisibilidade do indivíduo e da formação de um *continuum* sociocêntrico capaz de integrá-lo e desintegrá-lo. Destacando por sua vez a narratividade condizente com as passagens, os limites ou as fronteiras, o cenário modal condiciona as restrições e, em contrapartida, as dissoluções permitidas ou obrigatórias, conforme o dever e o poder (BRANDT, 1986).

O vir a ser divisível ou indivisível subjaz não somente à dissenção primordial entre sujeito e objeto, mas também converge para a formulação da

sintaxe discursiva, segundo as dêixis tradicionalmente avaliadas em dois sistemas, o enunciativo e o enuncivo. Isso porque a possibilidade de tomar posições e orientações corrobora as sintaxes acionadas com as programações espaço-temporais. Desse modo, a visada tensiva toma o sentido de preenchimento e esvaziamento das dêixis, ora mais ou menos preenchidas nos laivos da presença enunciativa, ora mais ou menos esvaziadas na ausência insurgente.

A massa corporal movente instaura, como ocorre na compreensão profunda da linguagem verbal, os lugares ocupados e desocupados pelo ator discursivo. Não somente porque ele aponta com seus membros, mas também porque ele acentua com certa exclusividade pessoal todas as atividades de seu cotidiano, as distâncias afetivas chamam a atenção para a configuração das totalidades ou, ao menos, para as impressões visuais e tácteis em que se percorre a procura de um acento de sentido. A intrusão desse acento condiciona enfaticamente a divisibilidade do discurso gestual, pressupondo uma duração em meio à qual o sujeito da enunciação é necessariamente capaz de dissociar-se e associar-se do sujeito do enunciado.

Com isso, torna-se necessária a investigação acerca das espacialidades que convocam os paradigmas da coerência e da consistência de acordo com a discursivização da categoria sintática da pessoa. Isto é, tendo em vista que o discurso gestual correlaciona os espaços discursivos e a pessoa, o plano da expressão gestual, tomado em ampla medida nas aberturas e nos fechamentos englobantes, evidencia no plano do conteúdo as aproximações e os afastamentos entre sujeito e objeto de natureza geral. A partir disso, as convergências e as divergências entre expressão e conteúdo traduzem o contado e não contado, e ainda a possibilidade de penetrabilidade nas espessuras do sujeito.

4.3. Densidades espaciais

A espacialidade é uma subdimensão da extensidade que, por sua vez, é a dimensão inteligível do espaço tensivo da significação. No plano do conteúdo, aquela encontra-se na sintaxe discursiva dispondo os componentes semânticos (atores, figuras e temas), além de aventar certo detalhamento das funções de base (conjunção e disjunção) nas narrativas mínimas com as aproximações e os afastamentos entre sujeito e objeto. No plano da expressão visual, constitui tanto a distribuição topológica dos planos e das coordenadas, necessária ao engendramento dos deslocamentos gestuais, quanto os percursos desses deslocamentos que, dividindo os planos, instauram a imagem. Como permeia a visão e o toque, a espacialidade concede o reconhecimento ou, pelo contrário, o estranhamento da imagem, enfatizando que a observação das evidências no plano da expressão instaura certa figuração discursiva, acoplando figuras e temas, ou concentrações e difusões na inteligibilidade.

Tendo em vista que sua transmutação se estabelece de acordo com os planos da linguagem e os níveis do conteúdo, contraindo dependências com as devidas separações dos componentes, essa subdimensão apresenta-se de maneira reduzida na oposição entre o aberto e o fechado. Por passar por todos os lugares, tal oposição aceita o papel de englobamento e de detalhamento diante dos componentes. A partir disso, tratando de ambos os planos da linguagem, é necessário acessar as sintaxes implicativas e concessivas, responsáveis por fazer notar a compensação mais ou menos equivalente entre as aberturas e os fechamentos da imagem e as implícitas pela figuração das narrativas mínimas.

A implicação e a concessão constituem por sua vez a baliza avaliativa dos valores espaciais. A série da implicatura sugere a previsibilidade da narratividade, nas passagens da privação à aquisição atinentes tanto à transitividade quanto à reflexividade do sujeito, o que tangencia a sua espera. Condiz inclusive com a impressão de uma ciclotimia, dada a alternância entre os altos e baixos do espetáculo. Enquanto tudo parece caminhar bem, o mal está sempre à espreita. Ou seja, se algo está aberto, então se fecha; ou se está fechado, então se abre.

Por sua vez, ao contrário da espera instaurada nas adjacências da implicação, as espacialidades concessivas dizem respeito aos estranhamentos

que se alcançam com os expedientes poéticos na inversão dos papéis contraídos pelo ator discursivo como, por exemplo, nas reviravoltas e nos quiproquós. Nos espetáculos, obtém-se a viva impressão de que alguma coisa está fora do lugar, como se tudo tratasse de desmedidas nos excessos e nas insuficiências humanas. A concessão permite tratar no plano figural do escancarado e do hermético em que o aberto se abre, e o fechado se fecha.

Ao sair do estudo da cadeia gestual para tentar dar conta das concomitâncias de coordenadas espaciais, o aberto e o fechado se correlacionam com outros paradigmas, dando destaque às espacialidades concessivas. Isso porque o plano de expressão com as coordenadas visuais em concomitância prevê a convergência ou a divergência entre esses termos e termos isomorfos no plano do conteúdo, ao passo que a espacialidade detém tensões internas regidas pela tonicidade ou pelo andamento. Torna-se necessário adentrar na coerência e na consistência em meio às quais a visada objetiva vem a ser determinada por uma visada sensível do sujeito.

No artigo “Contribution à la sémiotique de l’espace” (2009), Zilberberg lança as bases necessárias ao desenvolvimento das espacialidades a partir da “segunda dimensão”, proposta por Hjelmslev, em *La catégorie des cas* (1972), por meio da qual é considerada a localização espacial dos objetos decorrente do uso das preposições, promovendo a categoria da coerência (inerência vs aderência). A partir disso, identificam-se os graus de intimidade erigidos por um sujeito tímico, o que conseqüentemente instaura na aderência a observação da confiança aplicada à divisão das espacialidades.

As consequências imediatas da introdução da categoria, inerência vs aderência, no espaço tensivo, apresentam-se nas determinações das espacialidades a partir da intimidade e da acessibilidade, notavelmente carregadas de afeto. Isto é, caracterizando o primado da junção entre o sujeito tímico e o objeto, a actancialidade subjaz à composição dos quadros espaciais, tendo em vista a emergência das tensões no espaço da inerência e da aderência para o nível narrativo e discursivo. Desse modo, são salientadas as direções conforme a dependência actancial objetiva, abarcando uma espécie de interação em que o objeto se torna coercitivo junto aos contingentes espaciais que o destacam entre os demais por sua força atrativa.

Conferindo a intimidade sobre o eixo da intensidade ou dos conteúdos sensíveis, o espaço mínimo corresponde ao vínculo inerente entre sujeito e objeto. Como constitui um “mundo em si”, a intimidade pode manifestar-se no aberto e fechado, uma vez que a sintaxe junctiva rege os encadeamentos implicativos e concessivos para a atualização da intimidade nas espacialidades. Na implicação, o íntimo encontra-se com o fechado, cuja figuratividade explicita a imagem do “abrigo”, acolhedor e seguro. Na concessão, depara-se com a abertura, para apresentar a forma dissipada na “imensidão íntima”. Assim, ao tratar da inerência entre sujeito e objeto, as espacialidades pertencem ao imaginário do sujeito tímico que, ao englobar o objeto na interioridade, desvela a maneira pela qual se projeta na exterioridade.

Já nas medidas da extensidade, as espacialidades desdobram-se no mundo visível, a partir da qual é possível enumerar as demarcações que permitem dotá-las de inteligibilidade. A aderência diz respeito ao contato e não contato, sempre correlacionados com as medidas da inerência que propiciam a incidência da intensidade dos contatos. Retomando os casos alativo e adessivo, as direções são observadas na preposição “a” e “sobre”, com as quais se compreende o deslocamento a ou para, ou sobre algo ou alguém.

A aderência recebe certos investimentos semânticos exemplares como, por exemplo, o motivo do “perigo” é trabalhado em correspondência com a agitação ou tranquilidade subentendida nas direções ao objeto. Posteriormente à publicação da *Tensão e significação*, Zilberberg explora ainda a semântica discursiva a partir do motivo do “perigo”, em “Contribution à la sémiotique de l'espace” (2009). Ao parametrizar os microuniversos discursivos como, por exemplo, o que envolve o “perigo”, o autor demonstra a variabilidade inerente que, antes de tudo, se coloca a partir do grau de intimidade, na profundidade ou no seu correlato cognitivo, o ponto de vista, configurando o princípio formador do sentido.

Apoiado na interdiscursividade evocada por uma propagação temática, encontra o sujeito tímico nas espacialidades, conformes às trajetórias de proteção ou de vulnerabilidade. Subjacente à heterogeneidade discursiva, toma-se como exemplo a trajetória da caça. Do ponto de vista da caça, a distância é a manutenção de sua vida, com a abertura da espacialidade para a fuga. Para o

caçador, o contato é a confirmação de sua existência, no fechamento para a captura. Ao rejeitar seu apassivamento na interação com o caçador, a caça corre para impedir sua parada, enquanto o caçador depende de fazê-la parar.

A abertura e o fechamento aplicam-se aos componentes proxêmicos compreendidos em afastamento e aproximação. Dependendo da categoria inerência vs aderência, a abertura e o afastamento ou o fechamento e a aproximação entrelaçam-se com a semântica da proteção e da vulnerabilidade. No caso em que se explicita acima os valores da acessibilidade na aderência entre sujeitos, a abertura da espacialidade sugere o afastamento, já que a vulnerabilidade é iminente.

As subvalências espaciais de fechamento e abertura são distribuídas a partir da sintaxe junctiva, o que propicia implicações e concessões, determinando as subvalências no sentido do contato e da distância. Na implicação, o fechamento promove o contato, enquanto a abertura implica o distanciamento. Na concessão, a aderência envolve o fechamento no sentido do distanciamento, já a abertura incide sobre o contato.

Por sua vez, o paradigma da consistência é investigado a partir de uma série de adjetivos relativos à identificação de um volume corporal como, por exemplo, “preso” e “solto”, “pesado” e “leve”, “severo” e “charmoso”, etc., em “Spacialité et affectivité” (ZILBERBERG, 2010). No fundo, as qualidades dos adjetivos orientam uma investigação acerca dos estados corporais do sujeito, fazendo com que a plasticidade do volume compreenda certa actancialidade. A partir disso, o nível discursivo contempla, segundo a possibilidade de iteração dos traços semânticos, a constituição das isotopias pessoal e modal.

O “massivo” opõe-se ao “aberto”, uma vez que o fechado assume a correlação com a inerência (interioridade e exterioridade) e, conseqüentemente, com os graus de intimidade entre os sujeitos ou entre cada um deles e o objeto. Isto é, partindo da coerência, a variante da inerência passa a comportar o contato com termos considerados segundo a sublógica das totalidades, de modo a associar-se com isso ao paradigma da consistência. O massivo exhibe uma espécie de descontinuidade impenetrável, como se a análise chegasse ao instante de parar, estabelecendo por essa via dos valores aspectuais o caráter

do acontecimento e o sincretismo actancial, pois compacta os traços distintivos seja qual for o nível de análise. Mas ocorre também, nesse instante, o fato de a variante comportar certas “centralizações”, “irradiações” e “vaporizações”, a fim de conformar sobre o eixo da extensidade, com suas concentrações e difusões, a constituição da análise nos seguintes termos paradigmáticos: “massivo”, “compacto”, “discreto” e “distribuído” (ZILBERBERG, 2010).

Ao sair da indivisibilidade e entrar na divisibilidade, a isotopia pessoal e, por assim dizer, a configuração actorial são engendradas tanto na identificação de um corpo quanto na sua divisão conforme os sentidos propiciados segundo as dêixis enunciativa e enunciva. Naquela, a pessoa contrai os mais variados atributos conforme a cena predicativa ou a dimensão atributiva em que se encontra, o massivo indica que ela está compactada junto à corporeidade em sua posse, a tal ponto que é impossível dissociá-la do corpo aí. A distância é instaurada a partir da temporalidade e da espacialidade enunciva, enquanto a pessoa distribui também a corporeidade, deslocando ou, conforme a irradiação, dilatando suas partes móveis. Nesse sentido, a gestualidade discreta e a distribuída permitem que, a qualquer momento, a pessoa volte à indivisibilidade, uma vez que ocorre o retorno à dimensão atributiva por meio da mimética, na qual a morfologia corporal implica a profundidade que se estabelece discursivamente com o “lá, então”.

A condição modal do paradigma da consistência inclui a seu lado uma isotopia patêmica que, no artigo supracitado, é sentida em “bem-estar” e “mal-estar”, devido à acomodação ou ao incômodo diante da divisibilidade. Isso porque as modalidades se impõem muito rapidamente junto às possíveis totalidades, pois condicionam as restrições e as permissões, exclusões e integrações do enumerável segundo a pressuposição de destinador deôntico, do dever e do poder. Com efeito, o campo de significação mencionado acolhe a tensão entre ordens da “vontade individual” e da “vontade com referência à sociedade” que, de acordo com o parâmetro classificatório do *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa (ideias afins)*, institui seja a liberdade, seja o acordo implícito.

Correlacionados à inerência, os conceitos indefinidos da coerência e da consistência delineiam o percurso da análise em meio ao qual se procuram

definir as identidades contraídas no espaço fiduciário, logo, esses conceitos são assimilados por categorias tradicionalmente trabalhadas nos níveis do percurso gerativo do sentido. Com isso, tomadas a partir das partículas alocadas nas adjacências dos termos principais (os nomes e os verbos), como as preposições, os pronomes indefinidos e os adjetivos, a coerência e a consistência são responsáveis por manter a dimensão inteligível, de acordo com a espera que sanciona aquilo que os atores devem e podem fazer com seus gestos. Tal constatação prevê uma porção invertida na ocorrência da incoerência e da inconsistência, já que na língua aparecem os “erros” diante da norma e, ainda, nos percursos figurativos da ação, os desvios confluem para a pressuposição de uma vontade individual, mediante as coerções sociais no uso das espacialidades.

4.4. A fidúcia

Como são as intensidades e as extensidades dos vínculos que uma pessoa estabelece com outras pessoas ou com o mundo social na discursivização do vivido, a inerência e a aderência entre sujeito e objeto, ou entre os sujeitos, integram-se conforme o contato e a acessibilidade nas espacialidades. A permanência dos vínculos preserva a identidade discursiva nos espaços de contato em que são ativados certos graus de intimidade, já a inconstância confabula com os despojos desses vínculos na inerência. Na dualidade e na pluralidade decorrentes dessas inconstâncias interpessoais, a aderência e a acessibilidade ao mundo social ocorrem mediante determinada confiança implícita entre os confidentes. Por essa razão, somos levados a crer que as identidades actoriais suscitadas por meio das dimensões gestuais, ao correlacionarem-se com os paradigmas da coerência e da consistência, convocam o espaço fiduciário, responsável por operar as avaliações das intensidades e extensidades.

Concebido em níveis paralelos a partir do percurso gerativo do sentido, o espaço fiduciário posiciona-se enquanto um “revestimento” com o qual o percurso recebe transversalmente uma cobertura suplementar, a fim de englobar

e detalhar o plano do conteúdo. Isto é, trata-se de aprofundar as transformações dos valores, dispostas na ampla ordem do crer, uma vez que são constituídas no enunciado, pressupondo o sujeito da enunciação. Assim, as correlações entre o universo avaliativo e o universo factivo são apresentadas no seguinte quadro:

universo avaliativo		universo factivo	
função	categorias	função	categorias
espaço especulativo	equivalência / equidiferença	espaço discursivo	exclusão / participação
espaço crítico	o bem / o bom	espaço juntivo	prazer / satisfação
espaço pático	dever/ desejo	espaço diretivo	obrigação / volição
espaço nômico	totalização / infinitização	espaço aspectivo	saliência / passância
espaço fórico	euforia / disforia	espaço tensivo	parada / continuação
sistema dos avaliastes		sistema dos predicantes	

(ZILBERBERG, 2006, p. 156)

Os cinco espaços desse macrouniverso desdobram os níveis narrativo e fundamental do percurso gerativo. Com isso, enfatizam a relevância de se tomar a narratividade não somente em termos juntivos, mas também diretivos. Além de poupar a teoria geral greimasiana da performance, o universo factivo privilegia a instância complexa da junção entre sujeito e objeto para a constituição das possibilidades colocadas em processo (nem conjunção nem disjunção, ou conjunção e disjunção, e assim por diante). Por sua vez, os valores diretivos acolhem os valores modais condicionantes dos percursos em que o sujeito se insere ou é inserido. Já no nível profundo, as noções de aspecto e tensão explicitam os valores processuais.

De acordo com o modelo canônico, o universo avaliativo ocorre de maneira esboçada em meio às separações judiciosas que, no nível fundamental, configuram as axiologias de base com as dêixis ou os eixos positivo e negativo, polarizando os microuniversos discursivos em euforia e disforia. Com disso, a organização dos valores do valor passa por apreciações ou depreciações que, em contrapartida, se transformam em melhoras e piores do valor englobado. Por exemplo, a figura do “justo” coincide com a da “medida” no preenchimento e

esvaziamento da densidade semântica, possibilitando o reconhecimento de dado microuniverso discursivo.

Além de dispor a foria em devida espessura, o desenvolvimento da noção de fidúcia compreende a especificação do fazer interpretativo, característico na etapa da sanção, o que depende do fazer persuasivo da manipulação. Por sua vez, o fazer-ser e o fazer-crer apresentam uma procura no espaço nômico, de acordo com a distinção entre totalização e a infinitização. A nomia acolhe tanto a atividade de partição, conforme a figura do “binômio”, quanto o uso de acordo com os costumes. Por fim, as dependências fiduciárias culminam na função especulativa.

Para a constituição das equivalências e equidistâncias, a premissa está atrelada à modelagem da norma. Contudo, considerando que a fidúcia especifica o fazer interpretativo, a função especulativa leva em conta que as operações de equivalência, tais como segmentar, comparar, distanciar e aproximar os componentes discursivos, estão suscetíveis a uma série de problemas, como é por bem mencionada: “Esse espaço especulativo é um espaço febril, inquieto, fugaz, pois as transvalorações que se operam de um nível a outro são acompanhadas por perdas, parasitações, distorções, acerca das quais não sabemos quase nada.” (ZILBERBERG, 2006, p. 159)

De certo, o universo avaliativo está no universo factivo – com ele e por ele – na procura igualmente de uma totalização ou por uma infinitização, de acordo com as dependências manifestadas na efetivação do enunciado. Torna-se possível aprofundar as determinações teóricas acerca do pressuposto sujeito da enunciação. O “sistema predicante” volta-se à dimensão atributiva, responsável por posicionar o sujeito em determinadas circunstâncias valorativas, ao passo que o “sistema avaliante” suporta as convenções para mensurar ou, por vezes, censurar os extremos com seus excessos e insuficiências, casos em que o sujeito perde a medida.

A tendência propulsora do espaço fiduciário está atrelada à conservação da crença ou à força do hábito, ao evocar a transformação dos valores que implicam uma “revolução do crer”, na qual o ser oculto vem à tona como numa revelação ou numa aparição. Nesse sentido, a fidúcia articula acontecimento e

espera, ao tratar da expectativa relativa ao sujeito de estado diante das efetuações atinentes ao universo factivo. Por essa razão, o acordo ou o desacordo entre as modalidades do crer e do ser torna-se pertinente à exploração dos temas suscitados na identificação do ator discursivo como, por exemplo, da agitação, da revelação e do estranhamento.

Publicado originalmente em francês, em 1998, o capítulo dedicado à “Fidúcia” em *Tensão e significação* sofre com múltiplas interrupções no interior de sua argumentação, deixando de lado a maior parte da proposta inicialmente publicada em 1986, com “O reconhecimento do espaço fiduciário”. De todo modo, tendo em vista que a obra advoga a favor do ajustamento metodológico com o advento sensível, lança as categorias convocadas para dar conta dos meandros tensivos da enunciação, tais como a inquietação vs firmeza e a ilusão vs revelação, as quais são tratadas em função do material em análise neste trabalho. A intensidade da agitação diz respeito ao contato do sujeito fiduciário, aquele que crê ou confia nos valores imputados aos objetos ou a outros sujeitos. Uma vez que a crença nos objetos ou a confiança entre os confidentes adquire certa durabilidade ou efemeridade, o sujeito é acometido por constâncias ou inconstâncias em situações, seja de manutenção das identidades discursivas, enquanto uma ilusão, seja de reviravolta destas últimas conforme a aparição de traços e eixos semânticos, suscitando uma súbita revelação ou um gradual estranhamento.

Procurando dar relevo ao exercício fiduciário junto à linguagem corporal, é instaurada muito rapidamente a equivalência entre a aparente agitação e as paixões ameaçadoras do medo e do temor, decorrentes da acessibilidade do corpo, nas seguintes palavras: “Atingimos as estruturas elementares da confiança pela somatização, isto é, pelo plano de expressão, mas mesmo assim, não estamos fora da abordagem semiótica, uma vez que as formas da somatização são correlatas a efeitos de sentido passionais” (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 267).

Tal equivalência entre as unidades de sistema distintos, da expressão e do conteúdo, vale para os processos em que se encontra a implicação entre a paixão e a somatização para totalizar o universo factivo projetado pelo sujeito da enunciação. O medo e o temor não são somente locais por meio das figuras

lexemáticas em discursos específicos, mas também apresentam a narratividade na iminente privação, ocasionada com a constituição de uma alteridade, seja na reflexividade, seja na transitividade. Esta última surge por sua vez de maneira didática nos contos infantis, quando, por exemplo, um ator “monstro” figura as feições ameaçadoras, prestes a desintegrar o “herói”.

Por essa razão, somos levados a crer que a somatização nervosa da calma ou da inquietação se correlaciona com a exigência de proteção, dadas situações em que a integridade do ator se encontra ameaçada com a constituição da alteridade, o que prenuncia em contrapartida o ocultamento na discursivização do sujeito da enunciação. A partir disso, a agitação é mais uma maneira de notar seja a aspectualização do ator discursivo, seja a constituição de uma corporeidade modal do sujeito da enunciação, pressuposto na efetivação dos enunciados gestuais. Em outras palavras, de acordo com os percursos figurativos da ação física, a intensidade e a extensidade da agitação fazem ver a modulação do percurso e as modalidades condicionantes daquilo que se efetua no campo visual do texto espetacular.

O espaço fiduciário credita a confiança ao sujeito da enunciação, tendo em vista que a coerência desse pressuposto junto ao universo factivo compreende uma grande extensão de ações seja no mundo, seja dos homens sobre os homens. Torna-se factível tudo aquilo que ele faz ou deixa de fazer, conforme as narrativas mínimas, ou o que ele faz fazer, aceita ou recusa, nas situações de manipulação.

Na divisão das densidades actoriais, as espacialidades indicam a profundidade na qual o ator da enunciação é uma duração, uma espécie de restabelecimento por meio do fazer interpretativo, na passagem em que se esgotam os entremeios de sua dissimulação persuasiva. Isto é, sob o efeito da análise, o pressuposto retorna no momento do reconhecimento dos sinais na “pele”, no assomo “visceral”, para fazer ver o grau mais íntimo no que resta entre a interioridade escondida e a exterioridade da máscara, dualizando ou pluralizando as representações do ator nos enunciados gestuais. Para alcançar os valores contínuos estabelecidos na justaposição das facetas actoriais, é

necessário desvelar as constâncias que se perfazem no nível declaradamente manifestado.

5. Branco e Augusto, no refluxo do protagonismo

A tradição cômica impõe este preâmbulo de apresentação para apresentação da dupla, Branco e Augusto, segundo os termos da teatrologia. Isso porque são encontrados na história do teatro os tipos de personagens ou as personagens-tipo, tendo por princípio a disposição de suas características em um modelo reproduzível, aplicado em diversas peças. Por exemplo, o tipo “trapaceiro” assume muitos sinônimos. O “enganador” ou “espertalhão” vem a ser reapresentado ao longo da tradição cômica desde o medievo, com o Arlequim, chegando ao classicismo francês, com Scapino de Molière, e ainda hoje atualiza-se em arranjos que mostram sua recorrência. Sob o domínio de sua inteligência, as situações são arquitetadas por meio da falsidade.

Da semiótica discursiva, basta dizer que o palhaço é um ator discursivo, assumindo papéis temáticos e modais, já que as modalidades como, por exemplo, não-ser e não-parecer, direcionam o “farsante” sob o domínio da crença dos atores trapaceados. A partir disso, as características perpétuas do trapaceiro apontam para a possibilidade de reorganização modal em que são sugeridas outras vias cognitivas e epistêmicas, saber e crer, e veridictórias, ser e parecer, no engendramento do enredo com seus quiproquós.

As astúcias do trapaceiro manifestam-se discursivamente, tendo em vista a relação de dominação subjacente a seu aparecimento. Arlequim e Scapino são servos da classe abastada, propugnando as artimanhas para contornar o implexo social determinado na exploração do trabalho. Até os dias atuais, algumas dessas tendências de tipificação se reproduzem na rotina dos palhaços.

Dentre os atributos que qualificam as personagens cômicas, destaca-se a oposição do tipo dominante e do dominado para perfilar respectivamente Branco e Augusto. Mário Bolognesi, teórico do teatro e do circo, apresenta a linearidade histórica da qual se depreende a relação de dominação entre alguns tipos cômicos para culminar na dupla de palhaços conhecida a partir da Revolução Industrial, em meados do século XVIII. Atravessando da *commedia del'arte* até o circo, Bolognesi mostra a semelhança de traços preservados na

constituição dos tipos atuais diante dessas duas filiações (BOLOGNESI, 2003, p. 51-90).

No circo, e até mesmo nos palcos de variedades, descortinam-se três inspirações: os *clowns* de cena, voltados para a intervenção de um melodrama sob as lonas; os clowns excêntricos, especializados em acrobacias e montaria; o mestre de pista, poderoso domador de animais com sua vestimenta militar e, muitas vezes, o proprietário e diretor do circo. Depois da tensão constrangida no alto risco das acrobacias e das performances aéreas, os clowns de cena promovem um momento de relaxamento cômico com a representação de um melodrama. De maneira pertinente, o circo se apresenta em seus modos de funcionamento. As relações de trabalho subjacentes não restam amiúde quando é chegada a hora do grande espetáculo, enquanto se apresenta ainda o diretor responsável por designar os espaços sob sua lona.

Na *commedia del'arte*, a oposição fundamental de dominação ganha o nome próprio. De um lado, o patrão decrépito está sob a alcunha de *Magnifico*, titulação da alta nobreza em Veneza, ou Pantalone de'Bisognosi, cujo registro mais antigo data de 1518. De outro lado, o serviçal explorado chama-se Zanni, provável corruptela de Gianni, imigrante da Lombardia que chega a Veneza. A partir desse “embrião da comédia: o conflito entre o patrão e o proletário, entre o aldeão e o camponês”, surge o segundo Zanni, eximindo-se da obediência que o primeiro parece caracterizar, pois agora é Arlequim. Este, por sua vez, migra das récitas medievais onde liderava uma trupe repleta de bufões e diabos (FO, 1999 p. 375-380).

Branco vem a ser a fusão dos tipos dominantes: o mestre de pista, o clown excêntrico no domínio das proezas, o eloquente, o proprietário. Enquanto Augusto mistura-se nas forças de oposição. A certidão de nascimento e o batismo deles justificam-se de múltiplas maneiras. Diante do que é presumido a partir do nome ou do epíteto, Augusto designa o venerável, a nobreza e o sagrado. Mas, no contexto em que se insere, não se trata de levar ao pé da letra. A posição deste palhaço é também conhecida no jargão circense por “escada”, o que concretiza visualmente o coadjuvante. Já alguns usos do adjetivo “branco” ocorrem em contexto de luta de classes, o que remete aos extremos sociais ocupados pelos palhaços. Branco é abastado, em decorrência de sua posição

social enquanto patrão. Na sua constituição, ele pode somente ver a si mesmo no lugar do protagonista, aquele que está em primeiro lugar de importância nos jogos públicos.

Da tradição cômica, o diálogo entre a personagem teatral e o mundo social é delineado na temporalidade histórica, com suas figuras e temas: o aristocrata e a nobreza, o mercador e a ganância; o *valet* e a subordinação. Trata-se de atingir e, com isso, inverter a ordem da dominação que atravessa de maneira perpétua o diálogo entre o indivíduo e o coletivo. Os traços da coletividade compõem o plano figurativo e temático das relações de dominação, uma vez que a tipificação define as personagens teatrais no sentido partilhado socialmente.

Muito embora as personagens cômicas sejam tomadas por sua individualidade, os componentes discursivos arraigados no mundo social orientam a composição dos papéis, seja junto à esfera de atuação, seja na intimidade de seus sentimentos e competências. Partindo dos traços da coletividade, a *ralé* se faz ouvir, enquanto o destinador se perfila na determinação dos valores que predispõe o espetáculo à inversão dos papéis assumidos pelas personagens.

Visitando a extensa tradição que permite reconhecer o lugar das recorrências, configurando determinadas estruturas, formas e expedientes no que tange ao gênero cômico, não resta dúvida sobre o interesse em variados estudos promovidos por pensadores de diferentes áreas das humanidades acerca do riso. Não são poucos aqueles que se aventuraram na poética, filosofia e ciência da comédia como, por exemplo, é o caso de Bergson (2001), Freud (2006), Bakhtin (1987) e Propp (1992), sem mencionar os advindos da prática e pedagogia das máscaras, como Fo (1999) e Lecoq (2010) por exemplo. Superando não sem dificuldade as diferenças entre os pontos de partida, tudo isso pode se tornar futuramente o estímulo para uma semiótica dedicada exclusivamente ao caso da comicidade perpetrada por imagens corporais típicas.

Mas, antes de nos lançarmos ao voo no porvir, nosso caso é por hora tratar, via semiótica, dos processos actoriais ou, propriamente, dos atores discursivos chamados palhaços, precipitados no espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*,

do grupo Lume, de Campinas, São Paulo. Circunstanciada no texto espetacular, a descrição procura destacar paulatinamente aquilo que pode vir a ser uma base semiótica para o diálogo com as teorias do riso – todavia incompleto devido às dificuldades explicitadas acima.

Em resumo, Branco e Augusto são tipos de personagens teatrais que remetem imediatamente às recorrências discursivas e narrativas da tradição cômica. Uma vez considerados atores discursivos, eles passam a ser estudados conforme os papéis temáticos e modais, convocando tais categorias no entrecruzamento das dimensões da ação e da manipulação narrativas predispostas à modulação tensiva. A primeira parte da análise, intitulada “a rotina do palhaço”, preocupa-se com o primeiro acesso aos segmentos extraídos do espetáculo, expondo nuances da gestualidade quando tomada no percurso figurativo ou na ação de superfície. Dali, duas questões de análise chamam a atenção, o que reverbera de modo a constituir as outras duas partes da descrição, dedicadas respectivamente ao sincretismo actancial e ao papel da tensividade na ressemantização da rotina.

5.1. A rotina do palhaço

Durante todo o espetáculo *Cravo, Lírio e Rosa*, os eventos cênicos podem ser observados a partir de expansões e concentrações gestuais capazes de dessemantizar e ressemantizar as ações consideradas segundo o viés do cotidiano. Tais ações que se organizam em programas gestuais são reconhecidas nas atividades humanas estereotipadas como, por exemplo, brincar com bonecos, jogar bola, tocar um instrumento, dançar, sentar-se, cair, levantar, beber e comer. Neste âmbito, as ações físicas seguem certos protocolos mínimos para ser reconhecidas como tais. Para acessá-los, podemos nos aproximar dos dicionários ou do senso comum, de modo a conceber as ações dos palhaços por meio da figuratividade.

Para Greimas, um dos passos a ser dado rumo à “extrapolação da semiótica da ação” consiste no estudo das atividades humanas estereotipadas.

Paralelamente, o senso comum é também alvo de interesse nesse estágio dos estudos sobre a gestualidade, tendo em vista que a dimensão figurativa explicita as convenções sociais no juízo que permite reconhecer e interpretar (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 18).

A rotina do palhaço é também conhecida na tradição teatral. Os chamados “*lazzi*” constituem um repertório de ações físicas por meio das quais os palhaços atuam, incrementando os gestos a seu talento. Essa programação dos eventos encenados é uma base sobre a qual o ator insere sua maneira de agir e, por fim, o caráter pessoal de cada palhaço.

Lazzi (Do italiano *lazzi*, brincadeiras, jogos de cena *bouffons*.)

Termo da *Commedia dell'arte*. Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Os *lazzi* tornam-se rapidamente *morceaux de bravoure* que o público espera do comediante. Os melhores ou mais eficientes são muitas vezes fixados nos *canevas* ou nos textos (jogos de palavra, alusões políticas ou sexuais). Com a evolução da *Commedia*, em particular sua influência sobre o teatro francês dos séculos XVII e XVIII (MOLIÈRE, MARIVAUX), os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porém sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbais do jogo do ator (PAVIS, 2005, p. 226).

O semiólogo Patrice Pavis correlaciona os *lazzi* aos elementos paraverbais, devido à sua função expositiva junto aos elementos verbais que, por sua vez, cumprem a função de constituintes, dotados de traços distintivos para conformar o plano denotativo do conteúdo. Em outras palavras, junto à conceptualização de uma semiótica denotativa baseada na manifestação verbal, os elementos paraverbais não são considerados constituintes, nem distintivos, pois oscilam de modo indiferente. Mas, se deslocados para outra totalidade de análise, conforme a semiótica conotativa, por exemplo, ou conforme uma denotação na manifestação não-verbal, esses elementos ganham outro estatuto, tornando-se distintivos. Tendo em vista que o roteiro de ações, *canevas*, direcionam os eventos cênicos, nada impede que esse repertório de ações se organize em unidades menores, considerando de saída um texto espetacular

que dispense completamente a manifestação verbal, como é o caso de *Cravo, Lírio e Rosa*.

Ao tratar de rotina dos palhaços, o conteúdo é visualmente apreendido numa esfera de comunicação prevista pela cena. Assim, uma ação engendrada visualmente é descrita por um verbo que, por sua vez, gera um paradigma virtual ou uma expectativa de realização em determinada sucessão de atos. A figuratividade permite a diferenciação dos gestos, porque as ações são lexicalizadas na partilha social. Com isso, é suscitado o nível discursivo, acarretando as expansões reiteradas das ações identificadas por meio da figuratividade enquanto atividades cotidianas.

No âmbito da discursivização, a ação física seria a responsável pelo revestimento discursivo do nível sêmio-narrativo. O palhaço enquanto sujeito pressupõe a instauração da falta para que se inicie a busca em percursos de aquisição ou de privação com o objeto-valor. De chofre, tais ações físicas estereotipadas parecem forçadas a integrar a etapa narrativa da performance, em que o estado do sujeito se transforma da conjunção à disjunção ou vice-versa. Isso porque, “sentar-se” perpassa de tal modo as atividades cotidianas que dificilmente podemos considerar que há uma transformação inerente à ação narrativa.

Contudo, tomando a classe verbal enquanto um paradigma aberto à experiência discursiva que, por sua vez, suscita unidades a partir da sintagmatização dos atos, o programa sêmio-narrativo faz notar a falta no lugar ocupado por objetos figurados no cotidiano dessemantizado. Isto é, como as coisas do mundo na vida do palhaço são ordinárias e, de certo modo, sem sentido, elas deslizam facilmente da objetividade e transitividade da ação narrativa para impor a falta de uma causa que direciona o caminho ao objeto. Então o percurso do palhaço ocorre em função da ressemantização dos programas gestuais, de modo a destacar e problematizar no fazer ordinário aquele que faz e como faz.

Nas ações visualizadas, os palhaços interagem entre si de maneira harmoniosa ou conflituosa. De onde o processo de significação se faz ver por meio das ações físicas, a comunicação está intimamente conectada ao plano

pragmático e objetivo em que se dispõe o corpo no espaço. Em outras palavras, a despeito da linguagem verbal, o palhaço se comunica. Desse modo, é possível conceber as interações entre Branco e Augusto a partir das acepções correntes de comunicação polêmica ou colaborativa, em que se compreendem o fazer-criar e o fazer-ser.

5.1.1. Sentar, cair e levantar

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Poucos atos integram o repertório clownesco de maneira tão exemplar quanto o “cair”. Em algum momento da vida, qualquer palhaço cai. Logo, isso é esperado no percurso de realização que depõe contra as dimensões desproporcionais da corporeidade cômica e grotesca.

Na preparação para “sentar-se”, o palhaço avalia o percurso para a realização, calcula a distância e mede os riscos, tentando prever vantagens e desvantagens na efetivação. Todos esses valores apontam para a modalidade do querer, responsável pela virtualização do programa. Antes da ação, é necessário explicitar o objeto sobre o qual recai a ação e o julgamento do objeto necessário à realização. O palhaço mostra a “cadeira”, doando o valor primordial do objeto para que a ação evolua (Figura 1).

Branco recusa sentar-se com sumário aceno de cabeça, indicando um “não”. Para que Branco se sente, Augusto prepara o objeto, limpando a cadeira. Tornando a cadeira melhor, agregando o valor “limpa”, para persuadir Branco. Ao mesmo tempo em que Augusto é sujeito de “limpar”, manipula Branco para

que ele realize a ação de “sentar-se”, enquanto os valores da “cadeira” são objeto de julgamento na situação avaliativa que se esboça.

Então, Branco resolve se sentar. Caminha até a posição adequada defronte à cadeira. Mas algo o impede de prosseguir a ação, ele olha para baixo e dá alguns passinhos e, novamente, olha para baixo e dá alguns passinhos. De maneira hesitante, recua e avança sucessivas vezes, olhando para baixo. Ao lado, Augusto observa o ato hesitante de Branco e, em seguida, repete o movimento “para baixo”. O coadjuvante reitera o traço de deslocamento espacial quando passa a procurar não se sabe o que debaixo da cadeira e debaixo do sapato (Figura 2).

Na passagem à realização, quando Branco flexiona os joelhos, há ainda um acréscimo de um ato na ação especulada. Além de flexionar os joelhos, Branco levanta os braços, na abertura de sua corporeidade. A amplitude do gesto aponta para uma reconfiguração do programa gestual inicial de “sentar-se”, tendo em vista a constituição da finalidade da ação e da espécie de assento. Dada a tonificação e a lentidão justaposta ao ato de flexionar os joelhos, certos conteúdos grotescos e do baixo corporal ganham contornos no campo da encenação (Figura 3).

A partir do contraste do pequeno assento e da gestualidade desmedida, é possível notar que não se trata de qualquer assento, mas de um assento que desempenha determinada utilidade. De fato, as qualidades do movimento corporal desempenham um papel na apreensão figurativa da ação. Tomando vultos exagerados na abertura da sua espacialidade e um acréscimo de tonicidade, o programa gestual assume traços figurativos, podendo ser reinterpretado diferentemente na sua dimensão grotesca (Figura 4).

Na resolução da ação, ao encostar as nádegas no assento, a pequena cadeira desmonta, levando o palhaço ao chão. A queda do palhaço reitera a constatação de que todo o projeto de “sentar-se” é devidamente inadequado ao seu corpo. Nesse sentido, a queda torna-se um componente no quadro do papel temático assumido pelo sujeito da ação. Em outras palavras, a queda reitera a dimensão temática da “não conquista” ou do “fracasso” atinente ao sujeito. Sua marginalidade em relação ao mundo compartilhado da motricidade é ainda

maior, na medida em que aparentemente ele desconhece as implicações de seu exagero constituinte (Figura 5).

Torna-se inevitável o início de outro programa. Para levantar-se, Branco é novamente exposto de maneira precária. Incapaz de vencer a grande e rotunda barriga, seu tronco faz com que ele possa apenas rolar de um lado para outro. Na ausência da flexão da coluna, condição necessária para a realização da ação, não é possível alavancar-se do solo. A falta da habilidade faz com que Branco perca completamente o alcance de seus atos. Permanece por um tempo ali, sob o efeito da queda, entre o término infeliz de “sentar-se” e a dificuldade do início de “levantar-se”. Ao revirar-se como qualquer animal sem a articulação do tronco, Branco não encontra recursos próprios para sair daquela situação e, então, pede ajuda (Figuras 6 e 7).

Augusto chega ligeiramente para salvá-lo. Ao ver a dificuldade do amigo em sair daquela situação constrangedora, na qual se parece com qualquer outro animal, Augusto não somente oferece uma mão, mas o corpo todo. Assim, eles entram no balanço de contrapeso, configurando a articulação maquinal de uma alavanca que propicia o vai e vem como em uma gangorra (Figura 8).

Repetindo maquinalmente “subir e descer”, Augusto se anima, ao ponto de levantar um dos braços segurando seu chapéu. Branco se torna efetivamente um animal de montaria. Uma vez perfilado anteriormente o conteúdo grotesco, o traço “animalesco” toma o plano figurativo da ação. Neste instante, não se trata da ação “levantar-se”, mas sim “montar” (Figura 9).

A transformação da figuratividade da ação decorre do reposicionamento dos sujeitos e da inventividade de Augusto. Esta mudança apresenta também uma permanência para que a figuratividade se transforme gradualmente, conforme se repete, acrescentando em intensidade, tonicidade e aceleração. A permanência do traço “animalesco” imputado a Branco transforma sua posição no quadro da ação de sujeito do levantar-se para um adjuvante em “montar”. Do ponto de vista da direção na ação física, cabe ressaltar que “levantar” e “montar” constituem-se a partir do deslocamento “para cima”, que prossegue do eixo inferior para o superior.

5.1.2. O ato de negar

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

O gesto de negação é conhecido por todos, como uma convenção social, variando conforme a comunidade discursiva. Permite observar um elo entre as unidades do plano de expressão gestual e do plano do conteúdo. De um lado para o outro, a cabeça produz um movimento pendular, ocupando o eixo

horizontal da espacialidade na qual ela se desloca. Tais unidades do plano da expressão se configuram na situação de comunicação: à medida que um sujeito sinaliza o gesto, o outro sujeito com quem ele se comunica imediatamente compreende um sumário “não”.

Em termos de programação gestual, a negação é um gesto anafórico, visto que o elemento negado encontra-se em momento anterior ao ato de negar. Nesse sentido, é um sintagma terminativo, pois finaliza um encadeamento sintagmático, mas inverte a qualidade de seu predicado. Assim, quando combinada ao elemento adversativo (não, mas), ao explicativo (não porque), ao interrogativo (não é?) ou asserções dubitativas, a negação imprime a necessidade de uma continuidade do discurso. Assim, algum elemento antecede a negação, ainda que o preenchimento de sua posterioridade não seja obrigatório. O dicionário contribui para essa reflexão, ao tratar de seus usos:

Não adv. (...) 1. expressa negação 1.1 como recusa absoluta a uma pergunta ou resposta < - Querem trabalhar? / Não> < - Aceite meu pesar. / - Não> 1.2 como recusa qualificada às situações anteriores < - Querem trabalhar? / Não parece.> <Aceite meu pesar. / - Não preciso disso.> 1.3 como contestação seguida de uma nova versão à pergunta ou resposta < - Tua mulher te abandonou? – Não ... Morreu.> (...) (HOUAISS, 2007, p. 1994).

Logo de início, é possível conceber o conteúdo aspectual subjacente aos processos dos quais a recusa participa. A finalização de um processo se configura quando não há dúvidas ou explicações a serem pontuadas. Desse modo, uma estrutura sintática pode ser concebida dispondo lado a lado dois sujeitos da comunicação que, no momento final da fala, observam a inversão de um conteúdo por meio do “não”. No gesto, a recusa simples observada no campo objetivo do ato expõe um julgamento no âmbito subjetivo e, mais precisamente, na dimensão cognitiva do sujeito que nega.

Tendo se despedido, Augusto sai do palco, um tanto quanto envergonhado. Branco, por sua vez, aplica o gesto de negar, enquanto Augusto deixa a cena. Como um comentário, Branco reprova o desnudamento de Augusto, julgando-o de modo a censurar sua ação. Enquanto destinador do julgamento, neste

momento de resolução da ação anterior, a negação implica não somente a recusa do predicado de Augusto, “nu”, como também a sua reprovação e a censura da pele exposta (Figura 10).

O gesto de negação se repete aproximadamente cento e cinquenta vezes. Mas, nessa repetição sem limites, não importa quantas vezes o gesto se repete, pois não se configura apenas uma justaposição de uma sequência redundante de “nãos”. A repetição maquinal do gesto assinala também a inversão de seu conteúdo, da certeza para a incerteza. Na passagem ao exagero, Branco levanta os braços, instaurando um gesto dubitativo. Elevando os antebraços com as palmas das mãos voltadas para cima, aparece mais um gesto estereotipado, o da dúvida. Neste caso, derivada da recusa, se reconhece a dúvida instaurada no campo do julgamento do destinador. A dúvida recai sobre o próprio ato de negar que se reproduz de maneira desenfreada, gerando um desconforto para o sujeito que já não tem mais qualquer controle sobre seus atos (Figura 11).

Desse modo, a dúvida é também uma recusa da negação, como se dissesse “não sei o que ou por que nego tanto”. No campo objetivo do gesto, não há mais predicado a ser negado, a não ser a própria negação. É como se o corpo maquinal se apartasse do entendimento. Nessa passagem de autocensura diante das proporções absurdas alcançadas com o ato, os braços continuam se elevando, enquanto que a fisionomia apresenta um sorriso, de maneira que o eixo horizontal de deslocamento da cabeça se expande ainda mais com a abertura da fisionomia (Figura 12).

O descontrole de seu próprio corpo e de seus gestos cotidianos é então reiterado pela intervenção das mãos na cabeça. Contente com o fato de ter regrado a cabeça, Branco aprova seu próprio feito, passando ao sinal de assentimento, o que rapidamente foge novamente de seu gerenciamento (Figuras 13, 14 e 15).

Um ato resolutivo indica o término da ação anterior por meio de sua homologação direta com a etapa narrativa da sanção, na qual Branco assume o papel de destinador final com sanções a respeito de Augusto. Mas logo tal ato se expande de maneira desenfreada, tornando-se um problema para o juízo do

próprio destinador. A realização do “não” ganha vida própria na disjunção da dimensão cognitiva em que se explicita.

5.1.3. Beber e comer

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Branco tira do vestido uma pequena garrafa metálica, oferecendo ao amigo um gole do líquido guardado no interior do recipiente. Mas o que ele oferece realmente é a vontade de beber, pois logo em seguida a garrafinha é afastada do alcance de Augusto, que está imediatamente ávido por uma tragada, ao mesmo tempo em que impedido de beber. A sequência se repete. Branco dá um gole, desfruta da bebida, deixa a garrafa ao alcance de Augusto, pega novamente a garrafa, e assim por diante. É possível observar que a repetição da sequência diferencia os gestos conforme a intensidade aumenta. A vontade e a opressão de Augusto são cada vez maiores, enquanto Branco desfruta a bebida no gozo crescente. Aquele procura os meios para vencer o impedimento da distância da garrafa, solucionando sua vontade digestória de maneira completamente inusitada ao comer sua própria gravata.

Em um primeiro momento, a preparação para “beber” consagra a manipulação da sintaxe narrativa, Branco faz Augusto querer fazer. Mas não é somente isso, tendo em vista que ele coloca também o impedimento para a realização deste último. As modalidades oferecidas por Branco compõem um quadro em que ele se tornaria alternadamente seja destinador do querer, seja do não-poder de Augusto (Figura 16).

Branco é também o sujeito de “beber”, ao mesmo tempo em que sanciona o gole, ele mesmo aprova a ação. A sanção do gole detalha a vivência do gole. Há extremo enlevo em relação às sensações que a bebida gera no paladar. Atravessando os lábios e a garganta, os sabores percorrem do azedo ao amargo, até a chegada da absorção pelo estômago, quando há um êxtase final. Branco

gira, traçando um círculo com o movimento da coluna. A cada gole, o movimento se amplia envolvendo os membros e a cabeça. Quanto maior seu êxtase corporal, maior também é a opressão e o estreitamento do outro (Figura 19).

Uma vez que os efeitos passionais recobrem as modalidades evolutivas da ação, como o querer, e as involutivas, o não-poder, Branco figura o escarnecimento, enquanto Augusto está no papel do escarnecido, ou seja, daquele que passa vontade e, por isso, serve de depositário da crueldade (Figura 17, 18, e 20).

Somente depois disso Branco de fato dá a garrafa a Augusto, mas Augusto a rejeita. Posto isso, a situação começa a inverter os papéis. Augusto se torna o manipulador do querer de Branco. Com o impedimento figurado na distância da garrafa administrada por Branco, Augusto acessa um objeto inusitado para sanar sua vontade. Neste momento, em que toma sua pequena gravata borboleta vermelha, a ação física em observação é “comer” (Figuras 22 e 23).

Enquanto chega a hora de Augusto zombar de Branco, este último toma rapidamente a pequena gravata. O ato violento acelera a chegada do término da cena. Então a resolução fica por conta da solução da vontade digestória de Augusto, como a repetição da ação inclui a inversão dos papéis.

5.2. Narratividade entre papéis temáticos e modais

Branco manipula Augusto, que aceita a manipulação, de modo a instaurar a dimensão pragmática que se dispõe em cena. Augusto executa os programas incitados por Branco, bem como um servo está para seu amo. Então, carrega as malas, organiza e limpa as cadeiras, dando comodidade ao querente. Todavia, como se sabe, Arlequim é servo de dois amos, nas possibilidades de desdobramentos inusitados para a ação. Nas reviravoltas, Augusto opera de acordo com o inconcebível, em que o fazer-crer provoca o espanto ou a recusa nos apartes de Branco.

Torna-se necessário problematizar o ator discursivo em sua esfera de ação, uma vez que esta última incide sobre a narratividade para configurar uma superfície discursiva com figuras e programas gestuais. A esfera de ação determinante na relação do homem com o mundo precisa ser avaliada também a partir da manipulação e da sanção narrativa. Isso porque são essas etapas do esquema narrativo que acarretam as funções do destinador inicial e do final, segundo os termos de fazer-creer e do fazer-ser, em que são compreendidos os papéis existenciais assumidos por Branco e Augusto. Desse modo, é possível delinear as determinações extraídas da manipulação e da sanção, para que com o nível actancial esquematizado se depreenda a inversão dos papéis contraídos pelos atores.

Branco e Augusto são opostos somente quando a programação do sujeito e o antiprograma do antissujeito parecem suficientes diante das relações estabelecidas por eles. A competição salienta-se na disputa por um objeto figurado no mundo em comum. Nas qualidades banais em conflito, os percursos figurativos das ações convergem no sentido da isotopia temática do cotidiano, ainda que proceda de maneira perturbada. Afinal, são essas potencialidades de conhecimento sobre a ação que transformam o mundo, perante os valores projetados sobre a organização cotidiana dos gestos estereotipados.

Nas análises dos percursos figurativos das ações físicas, é possível notar o alongamento do momento de preparação. Com isso, os programas gestuais tornam-se estruturas provisórias. Logo de início, quando os objetos do mundo são oferecidos no espaço cênico, um sentimento programático é incutido no ator discursivo. Se ele vir uma cadeira, então ele quererá se sentar. Há uma sequência de “senão” entre o querer e a execução do programa. Por meio da dilatação da ação física, o adensamento no plano das modalidades compreende os papéis temáticos e actanciais assumidos pelos atores discursivos.

Mas eles englobam outros papéis actanciais, além da oposição entre sujeito e antissujeito, fazendo com que a análise da ação de superfície proceda em outras etapas e funções. Na variedade polêmica de contrato, Branco subestima Augusto, ao mesmo tempo em que supervaloriza seu próprio posicionamento. E há situações em que os palhaços se assemelham, confluindo na esfera da ação, na qual a interrupção depende de um agente externo.

5.2.1. Fazer-crer e fazer-ser

Na etapa narrativa da sanção, o destinador final avalia o destinatário, envolvendo o teor avaliado na sua esfera da convicção. A subestrutura da manipulação (a persuasão e a interpretação) é necessária ao entendimento do destinador final. Depende de certo convencimento desse destinador o reconhecimento das qualidades imputadas ao sujeito que se apresenta, então, na posição de destinatário. Depreendendo tais qualidades, o destinador final aceita ou recusa o sujeito julgado. De maneira imbricada, as funções actanciais são transpostas da manipulação à sanção. De um lado, o fazer interpretativo característico do destinatário da manipulação define também o destinador final. De outro lado, o fazer persuasivo distintivo ante o destinador da manipulação constitui novamente o destinatário julgado, devido à esfera de convicção que precisa ser instaurada para configurar uma sanção.

Nesse sentido, a dupla de atores pode ser vista a partir dessa transposição de funções actanciais. De certo, Branco e Augusto desempenham tais funções, pois o fazer persuasivo e o interpretativo subjazem às ações de superfície tanto de um quanto de outro. Contudo, a persuasão concretiza-se com objetivos diferentes, ainda que permaneça em relação a essas diferenças uma semelhança que promove uma esfera de convicção. De maneira geral, os objetivos do ato de persuadir diferenciam-se segundo a etapa narrativa da qual são observados. O fazer-crer implica seja o fazer-fazer, na manipulação, seja o fazer-ser, na sanção, de modo a traçar globalmente as dimensões pragmática e existencial que circunscrevem a esfera de convicção no ato persuasivo.

O papel actancial subsumido por Branco detém o fazer-crer ao lado da dimensão pragmática, consequente à manipulação. Já no caso do Augusto, a observação de seus papéis actanciais impõe não somente o sujeito da ação aliado à manipulação, contraída da sua relação com Branco, mas também a formulação da dimensão existencial, da qual o fazer-crer e o fazer-ser promovem a construção do que é concebível e inconcebível do ponto de vista de um destinatário da persuasão.

Não é somente em relação ao outro que os papéis actanciais são definidos, há também o que deve ser dito a respeito da reflexividade, em que os atores são observados junto à possibilidade de o destinador não ser figurativizado por outro ator discursivo. Sobretudo quanto à aceitação e à recusa no fazer interpretativo, Branco desdobra-se seja na sua relação com Augusto, seja na relação com sua própria esfera de ação.

Quando Branco está em autocontemplação, além de assistir a si mesmo, julga ser a peça fundamental de qualquer espetáculo. Tudo o que passa por sua alçada é digno de grande ênfase no momento de resolução. Acreditando piamente em seu poderio, considera-se um sujeito pleno perante a variedade de suas miudezas: os sons de sua buzina, o enlevo em sua bebida, a flor em sua lapela. Entre o valor dessas coisas e a convicção de seu domínio, há um contraste ou uma desmedida. No que tange à sua relação com Augusto, Branco transforma o colega em enjeitado, ainda que seu juízo possa ser sem juízo algum.

Como destinador do julgamento por excelência, Branco considera-se em estado de plenos poderes. Como destinador da persuasão, Augusto constrói o mundo por meio de sua atuação. Assim, a partir da narratividade concernente às situações de comunicação, ou seja, dos percursos da manipulação e da sanção, os atores, Branco e Augusto, tomam diversas posições actanciais. Isso porque a definição dos papéis actanciais permite conferir os temas do “fracasso”, da “opressão” e da “ingenuidade” e os respectivos papéis temáticos.

A possibilidade de conjunção e a efetiva disjunção com os valores modais perpetuam de maneira incontornável, chegando ao ponto de qualquer um dos atores ser suscetível a ser visto no rótulo do “fracasso” ou, em outras palavras, na ausência do êxito ao cumprir as ações dispostas em cena. Também a “opressão” delimita os atores nas invectivas de manipulação de Branco que, de maneira incontornável, é aquele que faz Augusto fazer, por uma via de desconforto em que o manipulador não somente agrega valores modais, mas também os desagrega. Imposta no ambiente de persuasão, uma das semelhanças entre Branco e Augusto se designa em termos de “ingenuidade”, sendo esse um dos valores que recobre a esfera da convicção em que os palhaços atuam.

5.2.1.1. O fracassado

Nas falhas nas execuções e no desvio da consecução das ações, o palhaço assume o papel do fracassado, do qual se vê aquele que não alcança o êxito em seus planos, devido às adversidades deflagradas por causas variadas. No fracasso, a falta das qualidades existenciais alastra-se (ele nem parece, nem é), ao mesmo tempo que se ausentam as benesses em sua posse ou as condições favoráveis à realização das ações.

Os indícios dessa má reputação do palhaço são observados na execução de ações para as quais ele não está devidamente capacitado a realizar. Com isso, o palhaço pretende até mesmo alinhar-se aos perfis sociais de prestígio. Gostaria de confundir-se com o artista, músico ou dançarino, enquanto faz avançar a narrativa. De certo, ele é muitas vezes chamado de embusteiro. Porém, o ardil requer certa astúcia na persuasão de um sujeito manipulado, como no caso do trapaceiro que engana o tolo. No caso em estudo, tal pretensão vigora no percurso de privação do sujeito.

Nesse sentido, Branco e Augusto compactuam. Tocam instrumentos, dançam, brincam com o mesmo brinquedo e sentam-se lado a lado para beber e conversar. Ocorre que qualquer possibilidade de estar vinculado com o mundo comum é eminentemente interdita. O microuniverso figurativo do palhaço está atrelado à precariedade generalizada. Os objetos do mundo são pífios ou dignos de piedade. O instrumento musical é uma buzina; os brinquedos são aqueles esquecidos por sua bisavó; as cadeiras, de tão minúsculas, quebram. Eles convivem com as sobras. Somente um dado esforço da imaginação transfigura os restos e seus valores em objetos de estima.

Quando o palhaço entra no transcurso de realização como, por exemplo, em “sentar-se”, surge constantemente certa necessidade de acomodação de uma ação em outra ação. Ao cabo, quando as forças de oposição ao percurso do sujeito ganham vulto, a figura do “acidente” parece culminar na privação do sujeito por via transitiva. Contudo, no microuniverso figurativo, seja dos objetos do mundo, seja dos programas gestuais, os termos valorizam-se por seu caráter

disfórico, de modo que certa presença do antissujeito antecipa-se no cerco das modalidades.

Por suas diferenças culturais e materiais, “sentar-se” é uma ação que pode ser relativizada. Os joelhos repousam quase sempre flexionados, mas o ato de cruzar as pernas é variado. Os assentos nem sempre são construídos, pois o chão vale também para tal. Tudo isso passa por julgamentos favoráveis ou contrários. Invertendo a programação, com suas medidas grotescas, Branco levanta os braços. Em outras palavras, “embora os joelhos devam ser flexionados, os braços se levantam”. Não há qualquer resquício da ordem implicativa nessa proposição. E, com o caráter interditado de sua programação, o palhaço atua na sua verve grotesca de maneira censurável. O conteúdo resvalado é aquele já prenunciado sobre o palhaço enquanto sujeito à margem da sociedade, problematizando as relações de dominação. Também por isso, é possível afirmar que ele assume o fracasso, porque, ao fazer como não deve ser feito, corre o risco de sofrer um acidente.

Por essa razão, o “acidente” é colocado em causa junto à precariedade dos objetos do mundo e dos programas gestuais que tomam o caráter disfórico na demasiada inconveniência legitimada por seus atributos. Em meio a essa reconstrução das causas do “acidente”, é possível formular a hipótese irreal: se a cadeira não fosse tão pequena, não teria se quebrado; ou se ele não tivesse levantado os braços, então poderia ter verificado com as mãos se a cadeira estava firme. Por meio disso, parece haver uma distância entre o querer e o dever que conforma o sujeito fracassado ao lado do querer não realizado, porque lhe falta a medida do dever.

5.2.1.2. O oprimido

Retomando as interações entre Branco e Augusto, a relação de opressão, oprimido vs opressor, ganha feição. De um lado, ao ver a nudez travestida de Augusto, bailarina, Branco acena com a cabeça, assinalando um categórico “não”. Tiraniza em posse da garrafa, enquanto nega a possibilidade de Augusto beber. De outro lado, o aceno do “não” repete-se maquinalmente, pois sua

cabeça está fora de seu controle. Ele cai da cadeira no momento em que se conformam seus traços animalescos. E passa a ser subjugado quando Augusto mostra sua aptidão em guardar outras possibilidades para sair das situações em que é oprimido.

Frente às situações de extrema precariedade, Augusto pode comer sua gravatinha ou montar sobre Branco, invertendo completamente os papéis contraídos na relação de opressão. Na via transitiva das interações, em que Branco manipula e sanciona Augusto, as depreciações daquele sobrecarregam este último. Já por uma via reflexiva em que o sujeito é depreendido por suas modalidades, Branco passa de opressor para oprimido, saltando de sua própria tirania. Ao cabo, a rebeldia é uma característica do palhaço, uma vez que ele mostra a sublevação diante das forças de dominação. Augusto concretiza o levante insubordinado. Isso porque, ao transfigurar o plano figurativo das ações como, por exemplo, ao comer sua gravatinha, o insurgente arroga sua liberdade (poder-fazer), mesmo que isso signifique a lida com as facetas do conteúdo impossível (não poder ser).

Com efeito, a recorrência no nível discursivo dos termos da opressão permite entrever outra constante no nível narrativo. O poder consolida a competência do sujeito que, seguindo em seu percurso narrativo, assume a esfera da ação em que atua. Quando os atores discursivos assumem cada qual uma posição, diferenciando-se por meio dos papéis de destinador e sujeito, o poder se deixa ver de maneira didática. Facilmente é constatada sua discursivização numa sorte de autorização ou de possibilidade de acesso doada pelo destinador no caminho em que o sujeito se encontra. Quando os atores assumem ambas as posições actanciais de destinador e de sujeito, a intervenção do poder resvala na noção de possibilidade do corpo como uma posse do ator na execução das tarefas, pois é necessário que o ator enquanto sujeito e destinador demonstre aptidão ou as condições corporais para executar as tarefas e manipular.

Na primeira via em que se diferenciam os atores por um contrato entre destinador e sujeito, Augusto é sujeito de expropriação, por uma via transitiva em que Branco atua em função do poder alheio. São situações de competição, onde o opressor exerce sua tirania, reduzindo as possibilidades de ação do

oprimido. No fundo, como se nota no posicionamento do palhaço Branco, o opressor atua para que possa ser reconhecido no êxito, o homem de sucesso. Pela via do poder, Branco resgata um mínimo de sua dimensão volitiva, de um certo querer-fazer, usurpado pelos reveses da vida. Assim, o exercício de poder pressiona tudo que lhe possa parecer alheio, o que então é assumido pela figura de Augusto, o oprimido, que não se diminui nisso.

Por uma via reflexiva, Branco assume também o papel do oprimido, ou do sujeito do não-poder, pois o fracasso solicita as competências pressupostas do sujeito. Em outras palavras, aquele que não alcança o êxito das ações vem a ser responsabilizado por seu fracasso, ou seja, se ele não fez, então não pôde fazer. O poder adverte seu controle, tendo em vista que o ator responde por essa repreensão. O poder volta-se ao ator por uma via reflexiva em que sua responsabilidade pelo fracasso compreende-se na ausência de controle ou em certa exacerbação características em seus atos.

Tudo isso culmina na inversão dos papéis na opressão, conforme a significação da palavra “pancrácio” que, por sua vez, oblitera o *krátos* (o poder ou a força) na definição de um cego todo-poderoso para ceder lugar a uma sinonímia com tolo. Se Branco é o pancrácio, todo-poderoso e tolo, então seu poder precisa ser relativizado segundo a esfera de atuação de Augusto. Ocorre que a análise conflui no sentido da ausência de controle ou de um não-poder reflexivo de Branco em relação ao fazer-ser criado por Augusto. Isto é, Branco está eminentemente atrelado ao poder-fazer e poder-fazer-fazer e às suas porções negativas, enquanto Augusto passa do não poder fazer, para o poder fazer-ser, transfigurando os objetos que carrega consigo. Com isso, a subsequente inventividade mágica de Augusto sobrepuja a relação de dominação de onde deriva sua opressão.

5.2.1.3. O ingênuo

Junto à esfera das ações das quais se depreendem a dupla de atores, a dimensão cognitiva se expõe mediante ao constante jogo de persuasão e convencimento mútuo, vistos em cena. Os atos manifestados pressupõem um

posicionamento cognitivo para circunstanciar cada um dos atores que, por sua vez, se diferenciam a partir da possibilidade de oscilação ou flexibilidade do saber e do crer. Nesse sentido, os palhaços assumem um atributo comum em relação ao papel temático do “ingênuo”, ao mesmo tempo em que se diferenciam na exacerbação do crer. São de ordens variadas os indícios da precariedade do saber e do crer na figurativização das ações.

Uma avaliação a respeito dos atos parece remeter imediatamente ao grau de saber implícito que, de maneira latente, se deixa ver por meio da ordem do reconhecimento da programação gestual em relação à qual o ator se dispõe. O reconhecimento permite dizer que o palhaço desconhece sua desmedida e, com isso, a maneira como se evidencia seu caráter despropositado. Ele é sempre ingênuo por conta disso. Ao sentar-se, ergue os braços assumindo semelhança ao inumano. Ele mesmo não coloca em dúvida o ato despropositado de erguer os braços, nem mesmo a decorrente significação do ato em meio à programação corriqueira de “sentar-se”.

Ele pode parecer tantas outras coisas, sugerindo sentidos diversos à revelia do que é oferecido oficialmente com o aparecimento das “cadeiras”. O fazer interpretativo reside também na instância destacada da cena que pode ser vista somente de maneira implícita, enquanto um narrador ou um observador detém um grau de saber superior àquele depreendido da cena. Isso porque o palhaço triangula, incluindo na cena aquele observador ou sujeito cognitivo implícito. Ele extrapola a ilusão cênica, em que se observa a relação entre dois sujeitos.

Nas situações de interação entre Branco e Augusto, é notável o momento de reviravolta dos papéis que até então se delineiam, instaurando desse modo a surpresa para um dos membros em relação. Decorre então de uma ausência de saber e completa ingenuidade a possibilidade de inversão dos papéis assumidos enquanto as oposições de poder e querer. Por essa via, o crer instaura-se para dar vazio ao inconcebível.

Quando Augusto se prepara para deglutir sua própria gravata, alguns de seus atos são reconhecidos na esfera da programação, acessando o entendimento comum. Ele pega um pequeno lenço de estampa quadrangular,

muito parecido com aquele que se utiliza em um piquenique no parque. Estica o lenço sobre as pernas. Toma nas mãos sua pequena gravata borboleta na cor vermelha. Até então, ninguém sabe, nem tem como saber, que essa gravatinha é na verdade um pão branco, miúdo, cortado, recheado e pigmentado artificialmente, o que possibilita sua deglutição sem maiores problemas. A surpresa é tamanha! O queixo cai.

Até dado momento, Branco e Augusto polarizavam-se nos papéis assumidos em relação ao êxito na ação e a determinação do poder. Branco manipula a vontade e a impossibilidade de beber, levando Augusto ao fracasso e à opressão. De tal modo, o saber está reservado como um trunfo na manga. Isto é, aquele não sabe o que este último guarda em segredo: uma gravata feita de pãozinho.

Augusto recria e inventa o mundo, afinal ressemantiza as aparências em dada situação. Essa capacidade parece decorrer não de uma sabedoria rígida, posto que, no saber, a instância crítica promove o reconhecimento do inconcebível. O ato de comer a própria gravata feita de pãozinho é a abertura e a flexibilização do mundo preconcebido, tendo em vista que somente o ingênuo, por acreditar mais do que saber, vem a concretizar os atos inesperados.

Esse estágio de relação com o mundo justifica a comparação do palhaço com uma criança. Há somente uma parcela da dimensão cognitiva envolvida quando se fala no crer, o saber envolveria um refinamento o qual muitas vezes é subvertido pelo palhaço ou pela criança. Como se pudéssemos atuar sob o olhar da ingenuidade que desconhece a finalidade e a causa dos objetos figurados no mundo. Também por isso parece haver uma abertura maior para o mundo construído pelo palhaço e pela criança. Sob a égide da complexidade, os objetos transitam das suas devidas finalidades ao inconcebível.

5.3. O exagero

No modo como se evidencia, o exagero engendra-se no plano de expressão corporal do palhaço, dotando as aberturas visuais de contornos

exacerbados. Nesse sentido, as figuras gestuais condicionam-se por meio de uma medida capaz de suplementar tanto os gestos grandes quanto os pequenos, porque o tamanho acolhe a quantidade ou a qualidade indefinida do “muito”. O exagero modula a geometria da comédia, compreendida tradicionalmente na rotina que o palhaço legitima para se tornar avistável nos espaços abertos, na feira e no picadeiro. Com isso, o palhaço repete as atividades rotineiras, e repete a repetição, submetido ao prefixo ex-, “para fora”, em direção à avultação.

Branco e Augusto comungam nos excessos, mas logo se contrapõem. De um lado, Branco impõe um peso no excesso, enquanto sua lentidão e tonificação exacerbam seus movimentos em cena. Como não poderia deixar de ser, ele ostenta sua barriga rotunda, mesmo que se faça necessário para tal o emprego de uma prótese. É espaçoso, grande e orgulhoso de uma superioridade dificilmente sustentada. De outro lado, Augusto coloca leveza no excesso, enquanto a tonificação e a vivacidade são encobertas por sua aparência esguia, suscetível a esgueirar-se pelos caminhos despercebidos que o colocam no comando de aparições absurdas. Ele é longilíneo e estreito, qualidades apresentadas com a pintura branca de sua face. O exagero transparece nas terminações corporais, as próteses e as maquiagens, para compor as modulações do excesso que submetem lado a lado o grande e o não tão grande assim, Branco e Augusto.

Não é difícil imaginar que a expressão corporal assume uma responsabilidade no desenvolvimento da ação de superfície, pois dispõe de imediato as tensões em elos causais e contingenciais perante o conteúdo vigente que, por sua vez, adere a contrapelo ao figural. Se a qualidade e a quantidade da movimentação corporal condicionam a ação, então fazem parte do plano do conteúdo, acarretando os valores em suposta posse do ator discursivo. Sendo assim, o estudo da expressão se compromete com os valores aspectuais e tensivos considerados sob o domínio da pessoa no discurso gestual.

Segundo o modelo tensivo de análise, o excesso pode vir a ser constituído de dois modos, enquanto parte de uma programação ascendente construído gradualmente, ou num todo irrompido subitamente no sobrevir. No modo gradual, como é um ponto de chegada ou uma culminância, o excesso faz ver os acréscimos de mais e mais inseridos na ordem do cotidiano, como se

houvesse uma tendência habitual aos exageros. Na subitaneidade, o acontecimento compreendido no plano figurativo precisa da amenização, no decréscimo das intensidades para voltar às atividades assentadas no arrolar ordinário. Os destinos dos excessos alteram seus expedientes. Aquele segue em frente, para fora ou para alto, de maneira indefinida, até quando não se suportar mais. Já o acontecimento assemelha-se às reviravoltas no teatro do que então parecia ser para o que já não é mais, do alto para baixo, de fora para dentro, e assim por diante nas inversões dos espaços ocupados pelas pessoas.

Em ambos os modos, o excesso diz respeito ao excedente fórico ou tímico que, reverberando nas dimensões narrativas, não se contenta nem com a dimensão cognitiva, nem com a pragmática. Suscita consequentemente a precariedade modal, atribuída ao sujeito nesse estado “para fora”. Via de regra, o excesso desdobra-se em insuficiência, porque é desaprovado quando avaliado. Ocasiona uma espécie de procura seja por explicação seja por justificativa, nas quais se gostaria de esclarecer suas consequências ou causas na objetividade. Em outras palavras, o apassivamento do sujeito é perpassado pela retração de suas potências ativas de cognição, necessárias ao encadeamento implicativo dos eventos.

De acordo com o patamar missivo, os valores remissivos da descontinuidade são correlatos à parada da continuação e à continuação da parada; já os valores da continuidade apresentam-se em correlação com os valores emissivos da parada da parada e da continuação da continuação. Quando pensados na ordem do acontecimento, a parada da continuação incita a descontinuidade da rotina.

Considerando que o ator discursivo é um palhaço, ele caracteriza a rotina no limiar tensivo entre o excesso e a insuficiência, o que difere um tanto da trajetória desencadeada pela falta na tipificação do herói. Afinal, equiparando-se ao homem comum, o palhaço discute a suficiência das competências pertinentes, no caso do herói, para a realização de seus feitos. Na corporeidade cômica, o excesso característico nas ações pressupõe uma insuficiência das condições para tais realizações.

A partir disso, a transformação reside na própria concepção da ação, garantindo a evolução (ou a revolução?) do espetáculo. Ou seja, o excesso na promoção gestual permite direcionar as atividades do palhaço em função da ressemantização. Pois, se em primeiro instante o excesso dessemantiza a rotina, segundo a definição de acontecimento, logo a ressemantização subsequente conta com o fato de que o valor aspectual da parada da continuação compreenda uma duração, convocando a continuação da parada.

O engendramento do excesso ajusta-se ainda à continuação da parada, em meio à qual o acontecimento convoca por definição a ordem do hábito ou da duração estética. Isto é, torna-se pertinente junto às medidas graduais de intensificação na repetição das ações, em projeções ascendentes de acréscimos de tonicidade e andamento. Cremos ser essa a medida necessária para caracterizar a rotina do palhaço.

A partir disso, procuramos diferenciar os atores compreendidos tradicionalmente por Branco e Augusto, destacando valências que diferenciam seus modos de excesso correlacionados à ressemantização das ações. Tendo tomado a ascendência tensiva, os palhaços direcionam-se rumo ao excesso. Contudo Branco é lento, enquanto Augusto é vivaz, o que permite associá-los novamente às ordens do hábito e do acontecimento.

5.3.1. Nem tanto assim

Quando se coloca na direção ascendente, no caso das repetições dos percursos figurativos como, por exemplo, em “sentar-se”, “oferecer” e “levantar”, que ganham acréscimos graduais de tonicidade, fazendo alterar a ordem do hábito, Branco tonifica e, ao mesmo tempo, ralenta os movimentos voltados à realização da ação, promovendo um crescente gradual da intensidade. As subdimensões tensivas da intensidade (tonicidade e andamento) são aspectualizadas diferentemente. A tonificação aponta indubitavelmente para o excesso. Já o andamento lento ou desacelerado pode em subsequência amenizar o excesso. Mas, como tonificação e lentidão ocorrem em concomitância, conformam uma tensão suspensiva resultando na impotência

generalizada, concernente tanto à sua modalidade quanto àquela que ele imputa ao outro na interdição.

As divergências entre as subdimensões da intensidade parecem confluir com as modulações também divergentes das dimensões narrativas entre a factividade, convicção e timia. O excesso resultante do contraste entre a tonificação e a desaceleração depõe contra a fluência da dimensão pragmática. Há uma preocupação excedente, como no caso de “sentar-se”, ou uma atenção exacerbada, como no caso de “sorver”. Inflacionando o limbo da suspensão na espera do evento, Branco procura superar sua insuficiência, como se a desaceleração restituísse o valor integral de seu fazer.

O percurso figurativo de “sentar-se” faz notar em primeira instância o domínio da abertura dos braços, contradizendo o sentido de “relaxamento” que poderia ser aglutinado à ação de “sentar-se”, pois a abertura retarda o processo que possui uma coerção simples no “flexionar as pernas”. Tomada em detalhes como, por exemplo, a vermelhidão que sobe à cabeça do ator de tanto que ele se esforça para sustentar os braços no alto com as pernas flexionadas, no instante antecedente ao repouso, há um crescente compactado na figura.

Nesse sentido, a abertura é um exagero, como se um dado excedente e inoperante ocupasse o campo da significação da ação. A atividade rotineira é dessemantizada, para então configurar a ressemantização por via grotesca ou via baixo corporal. Ao tonificar e retardar os movimentos, a apreensão da significação desliza dos conteúdos exteroceptivos para os interoceptivos, de onde a ressemantização da ação depende da posição do sujeito.

Desse modo, a ação de superfície mostra o interesse em englobar o estado do sujeito ou, dito de outro modo, compreende o não-fazer no fazer, instaurando um patamar missivo na análise. Já nos detalhes o sujeito sofre com uma tensão que resulta em certa inércia. Então, quando de fato se consuma o excesso no sobrevir do “acidente”, os valores remissivos colocam-se de maneira proeminente com a atuação do palhaço Branco. Isto porque as paradas tendem a continuar, ou as discontinuidades são demoradas.

5.3.2. Muito além

Na nulidade, Augusto propicia amiúde a intrusão do acontecimento em que se subverte a ordem instaurada por Branco, fazendo emergir certos conteúdos que simplesmente sobrevivem. Assim, eles diferenciam-se em relação ao sobrevir: enquanto Branco sofre, Augusto ainda atua sobre essa destinação. Isso quer dizer que Branco preocupa-se com o hábito, identificando-se com a ordem de dominação por ele instaurada; já Augusto é promotor do inconcebível ou do impossível por meio do qual essa ordem é invertida.

Diante disso, a localidade desta exploração acaba por ser acometida por uma peculiar aspectualização do sentido ou do não sentido, perfilado no *nonsense* promovido por Augusto. Com efeito, o caráter intrigante reside em algo que o acontecimento prevê segundo o modo de eficiência do sobrevir, tendo em vista que a ressemantização dos percursos figurativos promovida por esse palhaço sugere que há uma multiplicidade de traços semânticos organizada em planos concentrados e difusos nos processos de significação. Augusto traz à tona os traços difusos e promove a concentração, por meio da tonicidade e vivacidade de seu movimento, com as quais aqueles traços se transformam, chegando a tal ponto que o problema da identificação do sujeito Branco sofre com a inversão dos papéis.

Junto à composição dos traços semânticos nas cenas estudadas, “levantar” transfigura-se em “montar”, por meio da permanência da espacialidade “para o alto” e da ênfase do traço “animalesco” ou, ainda, uma “gravata” substitui uma “garrafa”, devido à correlação que ambas figurações estabelecem com o eixo da satisfação da vontade digestória. A transfiguração constitui-se por meio de uma ênfase sobre os traços do grotesco que restam obliterados na ordem da rotina, enquanto que a substituição assume por sua vez a aparição de uma gravata no lugar de garrafa. Com isso, a relação entre valores remissivos e emissivos sugerem vias tanto de dessemantização quanto de ressemantização na superfície dos percursos figurativos da ação.

De um lado, os valores remissivos constituem a dessemantização dos percursos conformados à rotina. De outro, os valores emissivos permitem a

ressemantização dos mesmos via intrusão ou, até mesmo, via iteração de conteúdos que, em passagem anterior ao excesso, ocupam os espaços marginais ou de fundo na significação. Aniquilando a dimensão do fazer cotidiano, bem como o processamento cognitivo habitual, a continuação da parada abre margem para que os componentes figurativos sejam reordenados segundo a avultação, introduzindo valores emissivos ou de continuidade nesse microuniverso.

A partir disso, os valores remissivos e emissivos parecem estar fortemente atrelados ao inconcebível, que subleva o crer, de modo a dispor o cruzamento entre descontinuidades e continuidade em relação ao campo modal com suas respectivas dimensões narrativas. Ao instaurar o absurdo, o exagero concede ao ator a ultrapassagem da repressão do querer-fazer, quando a volição se alia ao não poder fazer. Subvertendo a proibição, o exagero inverte os papéis temáticos do oprimido e do opressor, como se o inconcebível trouxesse uma realização do querer interdito na relação com Branco.

Na alternância entre a aspectualização descendente e a ascendente, as tendências aos exageros comportam tensões mínimas nas subdimensões da intensidade e da extensidade. Como dissemos anteriormente, nos excessos de Branco que fazem continuar a parada, tonicidade e andamento se contrapõem, enquanto aquela ascende na tonificação, esta última decresce na desaceleração, contribuindo com a depreensão do atraso nas configurações das ações. Por sua vez, o expediente de Augusto consiste em acelerar e tonificar corroborando o sobrevir, incluindo nisso correlações absurdas do ponto de vista programático entre uma garrafa e uma gravata.

Quando integram a programação no simulacro do dia a dia, os palhaços esforçam-se para parecer pessoas comuns. Tal papel temático explicita-se nas miudezas que carregam, como os seres ordinários, transeuntes, viajantes, carregando suas malas, vestidos com seus paletós rotos, curtos e com seus chapéus em desuso. Já enquanto seres excêntricos, tocam instrumentos, domam animais, saltam aos ares e compõem sonhos. São antes de tudo seres errantes porque se normalizam no erro e na imperfeição. Talvez, entre o domínio excêntrico e errante, o potencial marginal de suas revelações não esteja distante daquele extraído das culturas em conflito. Seguindo a sugestão de Bergson, o

maior erro do palhaço deve ser visto na *preocupação* com que desempenha suas tarefas, na qual se observa o problema da consideração a respeito dos papéis desempenhados no cotidiano. A questão é: de fato, ao executar uma atividade, ele a opera ou, muito pelo contrário, é sim apassivado nos seus limites de atuação? Ele age? Ele simula o cotidiano com sua rotina ou dissimula?

Uma vez que se disponibilizam na ascendência das insuficiências para os excessos, eles divergem em seus caminhos. E assim a distância entre o hábito e a fantasia parece ser tão pequena quanto a diferença entre os tempos para percorrê-los. Se muito lentamente se perfazem as atividades cotidianas, uma simples questão de aceleração abre outro microuniverso em que o reconhecimento do lugar-comum ocupado por objetos figurados no mundo é totalmente subvertido pela vontade preponderante do oprimido, do ingênuo e do fracassado. Vê-se então que, das máscaras, sobra ainda um exíguo espaço de respiro.

6. *Café com Queijo*, a discursivização do vivido

A seguinte análise parte do bloco “cinco minutos” do espetáculo *Café com Queijo*, conforme explicitamos na Introdução deste trabalho sobre o objeto de estudo (0.2). Quatro narradores constituem este bloco: Dona Maria Fernandes Machado, Dona Maroquinha ou Dona Maria da Conceição Pomelo, Seu Mata Onça ou Seu Manoel e Seu Teotônio. A descrição procura uma organização interna das narrativas a partir de temas e de procedimentos sintáxicos recorrentes, para que as dimensões gestuais pudessem ser explicadas a partir do plano do conteúdo.

A partir da distinção entre narrativas mínimas de aquisição e de privação transitivas ou reflexivas, alguns parâmetros de análise são delineados para contemplar a gestualidade dos narradores. Convém apontar de antemão como esses parâmetros se ajustam às narrativas em primeira pessoa, pois a discursivização do vivido parece resultar, com a avaliação do sujeito da narração a respeito de sua trajetória pessoal, em questões sobre a reflexividade. Nesse sentido, os termos dispostos por meio da via reflexiva são retomados no campo de presença do ator da enunciação, tendo em vista que ele não somente se predispõe a um dado regime gestual, por conta das implicaturas do vivido, mas também ressignifica sua trajetória a partir da disposição gestual.

Considerando a transitividade junto à exterocepção com suas figuras discursivas, o sujeito do narrado configura a aquisição ou a privação, posicionando a conjunção ou a disjunção para com o objeto-valor figurado no mundo. Tal via mínima sugere a atuação de um agente ou de um ator figurativizado que, por sua vez, cumpre o papel actancial de outro sujeito no plano narrado, promovendo uma atribuição ou uma expropriação.

Nesse sentido, as discursivizações do vivido em *Café com Queijo*, as atribuições e as expropriações deflagradas na transitividade movimentam as narrativas no sentido do mundo social presenciado por seus narradores. As sucessivas perdas dos vínculos interpessoais dispostas nos discursos de D. Maria Fernandes e D. Maroquinha explicitam a atuação de atores figurativizados

como, respectivamente, os “padres” e a “irmã do noivo”, para legitimar o caráter da expropriação, decorrente dos conflitos ideológicos vigentes na polêmica entre os sujeitos.

Há ainda situações que contam com a atuação de atores não figurativizados, mas tematizados, capazes de fazer o sujeito, no plano narrado, avançar ou recuar. São casos de privações transitivas em que se destaca a passividade desse sujeito, ainda que certa reflexividade recaia sobre o corpo tematizado. Isto é, a perda da “beleza” tratada por D. Maria Fernandes se desenvolve com o progresso do “envelhecimento” à revelia do sujeito. Assim, os atores tematizados no caso das privações transitivas expropriam o sujeito, ao mesmo tempo em que se recomenda a renúncia do valor em questão.

No caso de “S. Mata Onça”, seus “oito acidentes graves” compreendem os malefícios da saúde. São de algum modo passagens de provação, nas quais o sujeito deve ultrapassar as expropriações do corpo tematizado, para alcançar as aquisições reflexivas de onde ele permanece em conjunção com os valores da vida diária. Isso porque, na transitividade, uma atuação despersonalizada, embora figurativizada, cobre o sujeito tomando seu corpo. O detalhamento figurativo para descrever os “acidentes” procede no plano da narração que recupera o acontecimento vivido segundo a exterocepção e a dimensão cognitiva. Desse modo, na narração, a figuratividade do acidente procura uma resolução para um momento vivido extremamente tenso, a partir da qual a narrativa avança por meio da reflexividade da apropriação.

Por sua vez, a via reflexiva da aquisição ou da privação permite considerar que o sujeito do plano narrado possa se declarar ou ser declarado mediante a renúncia ou a apropriação do objeto-valor, dizendo respeito ao papel do destinador internalizado que, por sua vez, incide sobre a instância decisória do sujeito. Com isso, a reflexividade narrativa apresenta-se continuamente na disposição fórica do sujeito da narração, o que não a exclui do plano do narrado, conforme se explicita no caso de renúncia de D. Maroquinha, ao rejeitar o “noivo”. Em outras palavras, na discursivização do vivido, as aquisições e as privações reflexivas são atualizadas por meio da gestualidade, fazendo com que o sujeito da narração se identifique em recusa ou aceitação dos vínculos estabelecidos ou danificados no plano do narrado.

Não é ocioso lembrar que a relação objetual desliza da exterocepção para a interocepção, pois pressupõe a propriocepção, fornecendo desse modo o vínculo primordial na identificação em que sujeito e objeto se interdefinem por inerência. A partir disso, à primeira vista, ainda na exterioridade, as situações de comunicação estabelecidas entre as pessoas do discurso acarretam certos valores que as distribuem em relações de paridade como, por exemplo, aquelas que se constituem entre os “trabalhadores”. Ocorre que a paridade bem como seus afetos estão suscetíveis às dominâncias entre as pessoas, devido ao efeito reflexivo que constitui as narrativas mínimas ao instaurar o sujeito em relação a si mesmo.

Dito de outro modo, ao tomar a constituição da narratividade no plano do narrado de S. Teotônio, as aquisições transitivas dispõem o sujeito do narrado nas dependências da comunicação e da ação narrativas, legitimando as etapas tradicionalmente concebidas, para perfazer o percurso das atribuições. Mas, logo, os valores atualizados no discurso são constituídos a partir da disposição proprioceptiva, de modo a alçar as atribuições ao título de apropriações reflexivas. Assim S. Teotônio pontua repetidamente, ao término de cada gesto, as aquisições reflexivas de acordo com a “satisfação” e a “realização” atuais diante de sua trajetória.

Considerando a passagem da narratividade do plano narrado para o plano da narração, ou seja, levando em conta a narrativização da enunciação, a debreagem enunciativa de primeiro grau instaura a instância do narrador, demarcado com a aplicação do pronome da primeira pessoa, atualizando as narrativas mínimas não somente no plano narrado, mas também no plano da narração. É necessário diferenciar os planos debreados em primeiro grau, bem como se diferencia enunciado e enunciação, para depreender a narração do narrado, do mesmo modo que se apreende a enunciação enunciada.

6.1. Narratividade no plano da narração

Ao tratar da verbalização dos estados passionais, a análise aproxima-se no nível discursivo da enunciação enunciada, ou seja, das marcas que permitem posicionar a pessoa que diz “eu”. A partir das concentrações semânticas consumadas nas figuras discursivas, o narrador vem a considerar tanto seu percurso vivido quanto o momento atual da enunciação. Assim, o conteúdo passional no nível discursivo acarta a disposição fórica do narrador, de modo a perfilar na axiologia os valores eufóricos e disfóricos.

Mesmo na situação em que a paixão não está devidamente rasgada nos lexemas tradicionalmente associados aos estados d’alma, é contemplada certa passionalidade do ator da enunciação, que assume o papel temático de narrador. Isso porque, do ponto de vista da narrativização da enunciação, uma vez que o narrador faz-criar e faz-ser a pessoa com qual ele se identifica por meio das palavras, o espaço fiduciário coloca de maneira implícita e expandida o caráter sensível do narrador. Dito de outro modo, nem todo estado passional é devidamente ostentado, o que não deixa de manifestar a dimensão passional ou tímica inerente ao ator da enunciação.

A narrativização da enunciação compreende as situações de interação, tendo em vista que a relação objetual institui o principal relevo do plano narrado e, enquanto se desdobra na relação entre sujeitos na narração, conforma também a circulação dos valores afetivos junto ao objeto enunciado ou, como na terminologia greimasiana, junto ao objeto translativo. Por essa razão, o plano do conteúdo compreende não somente o entendimento sobre o que a pessoa pontua ao falar sobre si mesma, ostentando verbalmente seu estado passional, mas também sobre o que, e como, a pessoa estabelece a programação discursiva. Com isso, a afetividade vem a ser de maneira implícita ratificada na interação do narrador com o objeto enunciado, que perpassa o plano narrado para o plano da narração, tão logo os valores missivos e aspectuais produzam a programação na composição dos eventos.

A partir disso, a disposição fórica na narração é uma conversa com tensões, veiculadas na aspectualização das dimensões e subdimensões tensivas, além do conteúdo explicitamente passional no nível discursivo entremeado por valores eufóricos e disfóricos. Tal disposição colabora com a observação da programação espaço-temporal produzida pelo narrador, que

conduz o plano narrado para o plano da narração de acordo com a emissão ou a remissão, avanços e recuos. Ela orienta também o sentido a partir de uma aspectualização profunda que permite notar o narrador segundo direções na ascendência ou na descendência, caracterizando seu campo de presença e ausência em processos que culminam em saturação ou extenuação conformes às aquisições e privações.

Ao considerar as modalidades de acordo com o condicionamento por elas produzido junto aos enunciados, como pressupostos passíveis de ser reconstruídos a partir dos enunciados de estado, é possível estender a noção de modalidade junto aos valores mais abstratos calcados nos estados passionais, tais como a foria, a missividade e a aspectualização. Assim, tais valores seriam suscetíveis a promover a modulação do enunciado, bem como alçar os substratos tensivos ao nível sêmio-narrativo para compreender as modalidades propriamente ditas (crer, ser, querer, dever, saber, poder, fazer), segundo as gradações da intensidade e da extensidade.

O entrelaçamento do modelo tensivo com as modalidades sêmio-narrativas constitui um parâmetro de análise ainda pouco explorado na metodologia, ainda mais se pensado na interação que o narrador produz junto à relação objetual do plano narrado. Por essa razão, os estudos de caso contemplam apenas localmente essa possibilidade de futuras generalizações a respeito do cruzamento das dimensões tensivas e modais em questão.

Nos relatos estudados no espetáculo *Café com Queijo*, ao tratar de temas cotidianos, como a perda dos vínculos interpessoais e as aquisições por meio do trabalho, a solidão explicita-se via de regra no encadeamento do plano narrado em que são tomadas as atribulações do querer bem. A “solidão” acarreta a passagem por diferentes estados da vida cotidiana para a disposição dos percursos figurativos, nos quais as ações e os sofrimentos são contraídos pelo sujeito da enunciação. Tornando-se difusa junto à afetividade, a condição de “estar só” eclode não somente na isotopia das rupturas da vida familiar, mas também na isotopia englobante da vida comunitária de onde é notada toda sorte de vínculos interpessoais, incluídos no “trabalho”, na “igreja”, na “escola”, na “política”, propondo o cruzamento das dimensões narrativas.

Por via oposta à solidão, a pessoa considerada a partir da companhia define-se sob a ordem do mundo externo. Consequentemente, o tema da “companhia” se propaga no nível discursivo de análise. Explicita-se em percursos figurativos em meio aos quais o ator é identificado sobretudo por seu domínio no campo da ação, passando praticamente incólume no que tange às adversidades que promovem o afastamento ou a ruptura dos vínculos interpessoais.

Há na semântica discursiva, quando o ator da enunciação discursiviza verbalmente o cotidiano que o traz ao momento atual, uma variedade de recorrências temáticas sob a regência afetiva da solidão ou da companhia. Por exemplo, a solidão assume o correlato da incomunicabilidade, enquanto a companhia versa na comunicabilidade que, por sua vez, faz apelo à dimensão cognitiva apresentada nos discursos.

Assim, D. Maria Fernandes e D. Maroquinha falam sobre a falta de acordo na comunicação entre os indivíduos, qualificando a polêmica na relação entre os sujeitos. Já S. Mata Onça envereda na solidão, pois “tinha a vontade de um sonho que alguém fosse me ajuda e alguém que fosse ligado à área biológica”, propugnando sua luta diária diante da falta de contribuição para o entendimento no funcionamento de seu trabalho. Em contrapartida, S. Teotônio percorre a trajetória da aquisição mediante o encontro com outras pessoas; atravessa territórios; ensina na língua tupi; conversa com o papa.

A partir disso, os estados passionais são explicitados junto à polarização não menos corriqueira entre a “tristeza” e a “felicidade”. Desse modo, o narrador posiciona-se frente ao passado vivido de modo a atualizar o estado em que se encontra segundo os estados passionais. Ao observar os gestos conforme os valores aspectuais e as valências tensivas, as espacialidades da abertura e do fechamento articulam-se com a continuidade e a descontinuidade da interação entre plano narrado e da narração, propiciando aberturas nos casos de integração, fechamentos nos casos de desintegração e, ainda, casos concessivos em que não surge essas homologias precedentes.

De um lado, as mulheres, D. Maria Fernandes e D. Maroquinha, declaram a “tristeza” no momento da narração, enquanto, no plano narrado, elas contam

com os vínculos interpessoais em que reinam sentimentos de paridade e integração, como o amor e a amizade. Com a desintegração dos vínculos, por alguma questão polêmica que impede a permanência da conjunção entre as pessoas do relacionamento, as constrições sugerem os fechamentos tanto no plano narrado quanto na narração. Desse modo, a “tristeza” das mulheres em *Café com Queijo* evidencia lado a lado os valores remissivos e da descontinuidade. De fato, as narradoras encontram-se em estado de carência e procuram forçosamente no âmbito da interação o convencimento de que a vida atual não passa de um resto, deixado após as sucessivas perdas de objetos figurados nas ordens transitivas e reflexivas do plano narrado. A precariedade modal entra em questão, uma vez que a falta se instala explicitamente na dimensão volitiva, constituindo a expansão da recusa. O soçobro transforma-se ao contar com o dom do presente e, com isso, ao possibilitar a renovação das vivências interativas, capazes de reintegrar o sujeito ao convívio social.

De outro lado, S. Teotônio manifesta a “felicidade”, na confluência de valores emissivos e da continuidade, sugerindo as aberturas no plano narrado, onde predominam as aquisições no âmbito cognitivo e pragmático. É tudo tão completo e pleno que se pode chegar ao maravilhoso. Diante desse contraponto, S. Mata Onça coloca a questão da passionalidade que, embora não seja ostentada verbalmente, participa do engendramento discursivo por meio da programação discursiva, incluindo valores missivos e aspectuais para a apreensão da fôra. A partir disso, S. Mata Onça, enquanto sujeito dos “acidentes”, apresenta elementos discursivos para participar do primeiro conjunto fechado, nas constrições que se apresentam por valores remissivos ou da parada. Porém ele apresenta também os elementos emissivos, compreendidos a partir das continuidades, das aberturas, ao se estabelecer paralelamente enquanto o sujeito do fazer diário na sua “luta” pessoal.

Enquanto correlato da enunciação enunciada que caracteriza o narrador, a narração narrada vem a ser o simulacro projetado segundo o sistema enunciativo, cujas categorias de pessoa, tempo e espaço são demarcadas nos termos do “eu, aqui, agora”. Nos depoimentos estudados, a sintaxe discursiva permite notar o constante deslocamento espaço-temporal, no “lá, então”, dotando o “eu” de uma profundidade histórica e socialmente construída conforme

a discursivização do vivido. Essa constante funciona como uma espécie de implicatura da qual o narrador exercita a adjudicação de seu estado atual, ao deslocar sintaxicamente seus conteúdos motivacionais.

Em outras palavras, o passado vivido predispõe o narrador à formulação implicativa: “se..., então...”. Decorre na debreagem espaço-temporal enunciativa em conjunto com a debreagem enunciativa de pessoa a impressão de continuidade e duração do plano narrado em vista da narração, o que torna a atualização dos valores uma resultante do percurso vivido do sujeito do narrado. Há, contudo, a possibilidade de o gesto desvelar a identidade actorial que o discurso verbal desconhece ou deixa de mencionar. Como é uma espécie de intrusão ou de aparição na zona do sentido, as aberturas corporais transformam a identidade das mulheres solitárias, propiciando um lugar intermediário do ponto de vista da foria e uma aproximação do ponto de vista da actancialidade.

6.2. Os gestos dos narradores

A gestualidade participa do processo de discursivização do ator da enunciação, considerando que o conteúdo global é perpassado por conteúdos inteligíveis e sensíveis. Isto é, converge para a verbalização, mas também diverge dessa última, introduzindo conteúdos que são somente gerados quando gestualizados. Em decorrência dessa divergência, é necessário considerar a relativa autonomia da linguagem gestual.

A partir do estabelecimento do nível discursivo de análise, a semântica, com seus temas, figuras e atores, e a sintaxe, com suas debreagens discursivas, permitem diferenciar a distribuição dos conteúdos segundo os planos do narrado e o da narração. De acordo com a discursivização do vivido, procuramos destacar a participação das dimensões gestuais junto a esses planos, dispondo quatro grandes eixos de movimentação corporal que se diferenciam e se integram na corporeidade tematizante do narrador idoso.

Assim, partindo do ponto de vista discursivo, por meio das dimensões atributiva e mimética, a gestualidade incorpora a figuratividade em dois grandes

eixos que, por sua vez, compreendem o plano narrado segundo as figuras distantes, na debreagem espaço-temporal enunciativa, comportando as debreagens enunciativas de segundo grau, e as figuras próximas, na debreagem enunciativa da enunciação, promotora da enunciação enunciada. Convém lembrar que as atribuições via gestual são ambivalentes, suscetíveis às anfibologias entre verbalização e gesticulação. Já os dois últimos eixos tomam a corporeidade em seu sentido global, tornando indispensável a dimensão modal do gesto. A segmentação dos dois primeiros eixos com apontamentos e pontuações do plano narrado e da narração configura uma propensão do corpo a seguir determinada movimentação. Por fim, o terceiro eixo aproxima-se da noção comum de postura, como uma tendência geral ou uma constância em permanecer em meio às variações da movimentação, atrelando tanto a dimensão atributiva quanto a modal.

De certo, no encontro entre os planos do narrado e da narração com a corporeidade englobante, o conteúdo global acarreta certa ambiguidade junto ao narrador. Já, no quarto eixo da movimentação corporal, destaca-se aquilo que, para a macrossemiótica do mundo natural, se compreende em meio às práticas que envolvem a locomoção humana. Isto é, quando a postura não interage necessariamente com a linguagem verbal na discursivização do vivido, ela atua no espaço da enunciação com gestos do cotidiano como, por exemplo, sentar-se, levantar-se, etc. Destacamos esse eixo de movimentação para tentar contornar os problemas de classificação da gestualidade. Mas, a cabo, a locomoção é abarcada conjuntamente com a postura, pois é a maneira com a qual a postura executa a programação cotidiana.

6.2.1. Das mãos à cabeça

Ao observar a movimentação dos narradores, a parte superior do corpo, que se evidencia das mãos à cabeça, chama a atenção para duas questões metodológicas. O primeiro questionamento toca a necessidade de proceder de acordo com uma orientação objetiva, segmentando primeiramente as partes do corpo a partir do fluxo, o que sugere em seguida a pertinência da redução das

variantes. O segundo leva em consideração a expressão atrelada ao posicionamento do narrador, afinal ele se aproxima e se distancia, ora do ambiente de interação, ora do enunciado. Nesse sentido, convém esclarecer algumas medidas metodológicas com as quais se vislumbra a operação da análise de acordo com a dupla orientação assumida pelo plano de expressão corporal.

Uma vez que a orientação objetiva da análise trata da segmentação da movimentação corporal, o plano da expressão corporal pode passar por um detalhamento exaustivo, o que permite convencionar uma notação para transcrever as ocorrências. Nesse sentido, há uma variedade de posições que as mãos produzem, quando são acionadas as articulações dos dedos, dos pulsos e dos cotovelos, nas devidas coordenadas espaciais do movimento.

Diante das espécies de apontamentos possíveis, o estudo vislumbra a partir da precisão da objetividade a quantificação dos usos. As mãos se posicionam nas extremidades dos membros superiores, dividindo-se em lado direito e lado esquerdo. Na mobilização da lateralidade, apresenta-se o maior número de ocorrência para a mão direita, seguida das duas mãos e, por fim, da mão esquerda. Desse modo, a enumeração acaba por se tornar inócua no momento em que se perde de vista o sentido da pessoalidade embutida no gerenciamento das mãos.

A extensão do dedo indicador com a flexão dos demais dedos configura o lugar-comum do apontamento. Mas outros posicionamentos das mãos promovem também maneiras de apontar. Sendo assim, a mão mostra ou não uma de faces, tendo a articulação do cotovelo produzido respectivamente a supinação e a pronação do antebraço. A mão pronada expõe sua face anterior, enquanto a mão supinada apresenta a face posterior. É recorrente o apontamento com a mão posicionada na verticalidade, com a face posterior orientada para o corpo do falante. Na via oposta a essa última espécie, parece desnecessário e impossível em determinados contextos apontar, utilizando o limite da articulação ou colocando a mão na verticalidade com a face posterior voltada para a periferia do corpo.

É necessário considerar que a posição inicial do narrador é tomada a partir de seu plano frontal, ou seja, ele está voltado para frente ao mostrar sua face ao público para expor a narrativa que vem a reboque na anterioridade da memória. A partir disso, os apontamentos voltam-se para frente (na posterioridade), para os lados (no eixo sagital ou medial), para cima ou para baixo (na verticalidade). As coordenadas espaciais podem ser compreendidas enquanto diversificações da abertura, uma vez que as coordenadas condizem com a exposição da superfície corporal.

À medida que o cotovelo é flexionado na abertura para frente, a pessoa ainda está na posição frontal no grau mínimo da abertura, de onde o corpo está protegido por conta da interpolação do membro. O cotovelo pode estender e, com isso, aproximar-se do valor distanciado. Voltando-se para a lateralidade, a abertura aumenta de maneira proporcional à exposição da superfície corporal, ou seja, quanto mais os braços se abrem, maior é a visibilidade do narrador que se mostra. Por fim, completando o movimento do braço com o ombro, a mão pode ser encontrada na porção superior da periferia corporal, de modo que as mãos no alto não mais protegem o corpo.

Ocorre que em meio às narrativas estudadas os narradores apontam também o próprio corpo, sugerindo o fechamento da corporeidade e dos apontamentos sobre a superfície corporal. Nessas espécies de fechamento, há de um lado os enunciados do corpo tematizado como, por exemplo, quando S. Mata Onça aponta o local corporal em que sofreu o acidente. De outro lado, o corpo tematizado participa também da enunciação enunciada, de modo que o fechamento da corporeidade ou da movimentação co-ocorre com a enunciação enunciada. Nesse sentido, é possível considerar uma simples generalização de que a diversificação das aberturas corporais diz respeito ao plano narrado, enquanto os fechamentos dizem respeito tanto ao plano narrado quanto ao da narração.

Com isso, as mãos participam de movimentos circulares ou retilíneos, capazes de extrema delicadeza ou de brusquidão, além de alçarem com a atuação dos ombros o maior distanciamento da superfície do corpo. Sutileza ou inépcia, cansaço ou vigor, as mãos insinuem os conteúdos ausentes ao penetrarem no campo de presença da práxis enunciativa, sugerindo uma

cinestesia para a apreensão dos valores em sua atuação. A cinestesia apresenta-se de maneira oblíqua na análise objetiva, confundindo os valores da expressão e do conteúdo, conforme são notados os movimentos conforme sua porção de delicadeza.

Isto é, ao proceder a segmentação da gestualidade, é necessário se ater aos gestos conforme os indícios da posição mais ou menos distanciada do enunciado verbal. Diante disso, os narradores parecem preferir uma das possibilidades de posicionarem as faces da mão, de acordo com o detalhamento seguinte no estudo particular de cada narrador.

6.2.2. Gestualidade e figuratividade

No primeiro eixo de interação entre linguagem verbal e não-verbal, evidencia-se o apontamento do plano narrado. Nesse eixo, o narrador atua com os membros superiores, promovendo uma série de gestos manuais que, conciliados aos movimentos articulatorios dos membros (cotovelos e ombros), se voltam à periferia corporal. Nesse sentido, a gestualidade se apresenta por meio da distância e, conseqüentemente, o afastamento do narrador em relação ao conteúdo apontado.

O primeiro eixo diz respeito aos gestos em que os membros superiores são tomados por apontamentos e pontuações do conteúdo manifestado verbalmente. Não podemos deixar de mencionar que o estudo do apontamento e da pontuação podem ser considerados separadamente, já que há notável diferença entre esses gestos. Isso porque o primeiro é tomado de acordo com a orientação que passa do enunciado verbal para a espacialidade da enunciação, de modo a explicitar a coordenada espaço-temporal em meio à qual se encontra a figura discursiva. Já o segundo é notado por sua proeminente percussão rítmica junto à manifestação verbal, conforme o narrador percute as mãos, pontuando o encadeamento discursivo, e, com isso, colabora com a inteligibilidade do conteúdo.

Contudo, a análise conduziu a homologar essa diferença junto a uma única classe com subclasses, subordinadas ao impulso da figurativização do enunciado verbal, de modo a abarcar as diferenças enquanto patamares de aproximação do ator da enunciação, para considerar os apontamentos também segundo sua disposição figural. Nesse sentido, as pontuações não somente explicitam o caráter inteligível de seu papel, ao dividir o fraseado, mas também o caráter sensível na disposição fórica do narrador.

Considerando um patamar nesse primeiro eixo de interação, é possível notar que o uso dos membros superiores promove certa plasticidade pessoal durante a fala. Assim, com a concentração figurativa atrelada ao gesto, o conjunto de aberturas e fechamentos passa a interagir não somente com o plano narrado verbalmente, mas também com o plano da narração não verbal. Em certo sentido, essa derivação dos apontamentos promove um ritmo particular ao discurso sincrético, o que conflui para a formulação de uma corporeidade tematizante.

Tal constatação perpassa o estudo dos fluxos que os apontamentos promovem, de modo a sugerir uma espécie de ritmo, com suas durações e repetições, com suas características plásticas na ocupação do espaço da narração. A partir disso, na narração de S. Teotônio, os apontamentos se organizam em torno à célula rítmica, breve e longa.

Há ainda, no primeiro eixo de interação entre as manifestações, a passagem e a transformação dos graus de debreagem discursiva. Assim o narrador produz a gestualidade debreada em segundo grau, presentificando as figuras discursivas destacadas no nível da interlocução. O momento de referência permanece no plano narrado. Não se trata da interlocução entre narrador e narratário, mas sim da interlocução que tem como momento de referência o plano debreado conforme “lá” e “então”. Há então sempre o ritmo e a plasticidade do corpo tematizante condicionando o reviver das cenas do plano narrado, o que de certo modo constrói a interlocução do narrador.

Nesse sentido, os apontamentos e as figurativizações gestuais do plano narrado são sensibilizados no plano da narração. Nesses instantes, os gestos parecem capazes de promover pequenas debreagens de pessoa, cindindo-a e

a distribuindo na manifestação gestual para instaurar uma interlocução com o passado. Desse modo, essas passagens instauram estados passionais não verbalizados, como correlatos da pessoa debruçada, apreendida conforme uma espécie de inquietude, no lugar em que se espera a quietude do ator da enunciação, distanciado e no conforto do presente da enunciação. Assim as medidas interoceptivas do plano narrado passam para a exterocepção na manifestação gestual, sugerindo um posicionamento complexo do ator da enunciação em meio à verbalização e à gestualização.

6.2.3. Gestualidade e enunciação enunciada

Passando ao segundo eixo da gestualidade, no que diz respeito aos gestos que interagem com a enunciação enunciada e, conseqüentemente, com o corpo tematizado, é possível levar em conta a constituição das fendas da debruçagem na simulação do presente. Quando o ator da enunciação produz um enunciado em que trata sobre suas condições físicas e passionais, há na linguagem verbal uma debruçagem enunciativa de primeiro grau, promovendo as categorias “eu, aqui, agora”. Por sua vez, o apontamento é agora voltado para a superfície corporal. Enquanto há debruçagem de segundo grau lá, aqui o ator também simula uma encenação de si mesmo, junto aos gestos veiculados com os enunciados passionais.

Assim, na apreensão tensiva e narrativa da passionalidade, a solidão aliada à tristeza faz ver o estreitamento do narrador em relação ao mundo, conforme as valências das espacialidades. A exacerbação do fechamento culmina no nível discursivo com a crescente perda do vínculo das relações interpessoais. Desse modo, o narrador narra a si mesmo por meio do distanciamento entre sua posição e os vínculos inerentes, necessários à manutenção de sua identidade.

De certo modo, o apassivamento do sujeito é o lugar-comum naquele que “cruza os braços”. Por meio da semiótica, a abdicação da ação em meio a uma recusa inelutável pode ser compreendida enquanto um caso de reflexividade, já que o destinador e o antissujeito não figurativizados atuam no interior do sujeito,

colocando-o na situação de não agir. A estereotipia da gestualização do estado passional encontra-se em D. Maria Fernandes que, ao dizer “sou uma triste”, provoca o fechamento na performance cognitiva, ao cruzar os dois braços e abaixar a cabeça, ou cruzar um dos braços enquanto o outro apoia a cabeça, associando a sua tristeza ao fechamento completo ou parcial da parte superior do corpo.

Os outros narradores também vinculam a enunciação enunciada junto à exposição verbal ou gestual do corpo próprio. Quando tematizam o corpo, os narradores aproximam-se do conteúdo no espaço da enunciação. Por exemplo, quando S. Teotônio enuncia “eu não sinto nada”, nenhum malefício o atinge. Ele vem a ser o narrador dotado de menor intensidade corporal, baixa tonicidade e lentidão. Paralelamente, os gestos promovem a distribuição do seu conteúdo sensível na extensidade. Isto é, ele não se aproxima das localizações na superfície corporal, mas conta nos dedos, ao enumerar os órgãos perpassados pelas benesses do “nada”. Desse modo, é possível conceber que o narrador, tomado por sua baixa intensidade, mostra sua tendência à distribuição racionalizante que, por meio dos números, faz ver o corpo são.

6.2.4. Posturas: temas e modos

Considerando um terceiro eixo da expressão corporal trabalhado, é possível notar os valores durativos e iterativos nas posturas que envolvem a globalidade corporal, na combinação dos membros superiores e inferiores, tronco e cabeça. As partes do corpo instalam as coordenadas espaciais, apresentando as tendências de abertura e fechamento na postura e na sua locomoção. Entre o repouso e o movimento, a possibilidade de soltura ou de aprisionamento apresenta um lugar de comodidade ou de incômodo em que o corpo dura, mesmo que de maneira desestabilizada.

As posturas são observadas quando o narrador se estabiliza em determinada recorrência das coordenadas espaciais e de seu posicionamento em relação às coordenadas. Normalmente, elas podem ser tomadas a partir dos instantes estáticos, quando o narrador não aponta ou pontua, nem se locomove,

parecendo encontrar o descanso sobre uma dada posição dos membros, do tronco e da cabeça. Mas essa prerrogativa do senso comum cai por terra, conforme pode ser notada na inquietude como, por exemplo, no caso de S. Mata Onça, pois as durações coordenam os patamares variáveis na visada corporal, conforme a maneira do espalhamento na periferia predispõe à criação de determinados fluxos de movimento. Desse modo, o repouso é uma propensão para o fluxo e, ainda, uma derivação dele, funcionando ora como o operador para alçar o plano de expressão da compostura, ora como termo subjacente ao movimento, de modo a compreender tanto as espacialidades distribuídas quanto as intensidades na movimentação ou no posicionamento.

No que tange às coordenadas espaciais das posturas, o sentido global fala mais do que a tentativa de esmiuçar a redução passo a passo das possibilidades combinatórias entre as posições e as tendências da mobilidade, como se a globalidade compreendesse certa redução, mas acarretasse os efeitos impressionantes e, conseqüentemente, imprecisos na observação dos adjetivos que recaem sobre a formação do sentido corporal. Isso porque as aberturas e os fechamentos das articulações podem apontar para todos os planos de movimentação, na verticalidade (“para cima”, “para baixo”), na horizontalidade (“para os lados”), na antero-posterioridade (“para trás” e “para frente”) e na superfície (“para si”). Por enquanto, prevalece o que pode ser visto “por fora” para gerar um efeito geometrizar engendrando linhas sinuosas, circulares, retas ou angulosas.

A partir dos narradores estudados, as posturas mais abertas e as mais fechadas formam pares. São encontrados de um lado D. Maria Fernandes e S. Mata Onça, já de outro lado S. Teotônio e D. Maroquinha. Há nas aberturas, contudo, diferenças bastante relevantes em relação à coordenada da posição que transverte as espacialidades. D. Maria Fernandes está prostrada sobre a cadeira, na abertura corporal “para trás” e “para cima”, de modo a atrelar de saída sua postura ao afastamento do âmbito de interação (Figura 25). A angulosidade excessiva do tronco provoca o tom “arredio”. Em contrapartida, a postura sugere a movimentação antero-posterior, o que de fato ocorre, quando a narradora se acomoda por vezes sobre a cadeira, compensando o afastamento. Ela promove ainda a maior aproximação e contato entre o narrador

e o narratário. Por sua vez, S. Mata Onça recorre às aberturas “para os lados”. De maneira sinuosa, procura o convívio, aproximando-se do âmbito da interação, ainda que seu avanço “para frente” seja em volteios.

Nos fechamentos, S. Teotônio e D. Maroquinha acolhem plenamente a identificação da corporeidade tematizante do “idoso” que, por sua vez, perpassa todo o espetáculo *Café com Queijo*, ganhando variedades que perfilam narradores mais idosos ou menos idosos. Mesmo que S. Mata Onça seja tomado por seu vigor físico, não deixando sinais atuais do avançar do tempo sobre o corpo, o percurso narrado estabelece que o homem tenha vivido muitos anos e, inclusive, tenha sofrido com “derrame” e “catarata”, males comumente associados à idade avançada. Quanto ao envelhecimento de D. Maria Fernandes, esse parece ser um dado que escapa, para que o seu “cansaço” apareça na disposição fórica da narradora como resultante implicativa do percurso de desintegração.

A corporeidade tematizante faz propagar a figura do “idoso”, caracterizada com o arqueamento da coluna e o fechamento das espacialidades corporais, além da lentidão e da dificuldade no equilíbrio, acarretando por vezes a incompletude dos gestos. Se já os apontamentos e as pontuações apresentam-se em meio à plasticidade e a uma espécie de dinâmica rítmica, condizentes ao plano da narração, então as posturas consideradas por sua idade solicitam igualmente a caracterização rítmica e plástica do narrador. Nesse sentido, aquilo que se coloca no primeiro eixo corporal vem a ser variável a partir da consolidação da postura que, como mencionamos, acaba por ser uma propensão ao fluxo da movimentação.

Uma vez identificada a figura do mundo natural, torna-se rarefeita ou difusa ao entrelaçar as nuances interoceptivas e proprioceptivas que perpassam o momento da narração. Assim, a adjudicação do narrador a respeito de sua idade conforma-se ao percurso do sujeito no plano narrado, ou seja, tanto mais ele tenha dito ter percorrido o vivido, mais ele diz ter acumulado anos. A partir disso, os percursos narrativos permitem aferir o papel temático e existencial “idoso” para caracterizar o narrador que, de qualquer maneira, viveu para contar.

A avaliação do envelhecimento propicia considerações de cunho afetivo, conforme o sentido proprioceptivo toma o envelhecimento enquanto objeto repulsivo ou aceitável. Tal caráter reflexivo assumido pelo objeto, concernente à relação do narrador consigo mesmo, propicia não somente sua disposição fórica que culmina na aspectualização do plano narrado, mas também as modalidades que condicionam a discursivização do vivido. Lado a lado, os temas existenciais e as modalidades constituem no plano da exterocepção a modulação da postura corporal em atitude.

Assim, procuramos destacar a convergência e a divergência entre os componentes dos planos do narrado e da narração capazes de gerar homologias e anfibologias categoriais. Visto que a propriocepção está entrelaçada em tais planos com as categorias tensivas, a movimentação apresenta valores da expressão e do conteúdo.

Por exemplo, à medida que a categoria eidética, com seu papel de geometrizar a plasticidade na “sinuosidade”, converge para o caráter no convívio por volteios, o ator da enunciação parece ser, no sentido que perfaz a continuidade por meio da descontinuidade. A “sinuosidade” corporal problematiza a reboque a instância do fazer-ser na manipulação, mostrando que a procura no convívio vem a ser também a procura do saber, como um querer saber para apaziguar a permanência da dúvida irresoluta, instaurada na ordem reflexiva no narrador. Se é possível afirmar que S. Mata Onça se encontra nesse caminho tortuoso, que o predispõe à inquietude, já S. Teotônio propõe a resolução no saber e no dever, enquanto sua postura expressa a maneira “retilínea” ao atuar com retidão.

Por fim, no quarto eixo trabalhado, há então a locomoção da corporeidade tematizante nas orientações espaciais, produzindo as ações físicas cotidianas, tais como sentar-se, levantar-se, comer, tendo em vista que já os apontamentos sofreram um destacamento por conta da sua interação com a linguagem verbal. Com exceção de D. Maria Fernandes, todos os narradores se levantam no momento inicial de apresentação de seus nomes, de modo que a ação de levantar contribui com a força apelativa da exposição do nome. Por essa razão, parece que se levantar e se sentar diz seja sobre a construção da figura do narrador, como ações aspectualizadas pelo corpo tematizante, seja sobre a

construção de uma isotopia temática do cotidiano pertencente ao espetáculo em questão.

6.3. Dona Maria Fernandes Machado

Eu, dona Maria Fernandes Machado. Muito triste eu, eu sozinha. (respira). Dói aqui ó. Dói o pé, dói joelho. Tão pesado aqui, pesado, dói aqui. Eu passei por mandioca, por caxiri passei muito, tá muito, muito, passei, passei caxiri eu. Agora não. Nada aqui não. Minha marido caxiri bebeu. Tá gosta. Agora não. Morreu, eu sozinha. Minha filha aqui, um, minha filha, minha filha, minha neta. Pari Cachoeira, foi embora tudo. Eu sozinha, fica muito triste eu. Dói aqui, dói aqui, muito triste, muito gosta. Tá chorando, chorando, chorando eu. Eu sozinha. Todo mundo foi embora no Pari Cachoeira.

Hande que hande nicasamô

Ânia coubarô niapubê

Hande que hande nicasamô

Nicaia niquê nicasamô

Mariê niapê nicasamô

Iutê quea tea sebá

Queacô meo aium batê

luquê ama nicasamô

Acorô niatê nicasamô

Niaterê arô nicasamô

Iuná piatê tiapu nicasamô

Harorô harorô nitiapú

Acora roné apu iuperê

Hande que hande nicasamô

Atiaramô atigoquê

Atiará miamô atigoquê

Manê miamô nicasamô

Tá bom, chega. Niuiú pé, reue comimiá, querói pibi pibá, pacuti pacucutá. (Ri) Apúúúúú! Eu sou uma triste. Muito triste sentado aqui. Muito feia. Hum hum. Eu sozinha.

Muito festa, Dabucurí muito, muito. Agora num tem cada. Num tem cada. Joga fora padre tudo, padre tudo joga fora, gosta não padre. Tá muito, muito ruim. Joga fora tudo padre, eu sozinha. Muito, muito gosta não eu.

Muito pintada, munita, munito, aqui ooo (respira fundo) bonito aqui, bonita aqui, bonito aqui, tudo mundo aqui. Agora não. Colar que muito. Muito colar. Agora não. Bonita aqui, aqui, assim aqui bonita, gosta aqui. Agora não, eu sozinha.

É muito pé, festa, muito, muito gente, todo mundo, muito grandão gente. Agora não, tá muito triste agora. Cabô. Dança Cariçú muito aqui. Homi, degô, mulhé, quitú. Tudo Dabacurí menino fazê ahaha. Menino, né? (ri)

Eu vi Padre José, Padre José, Padre Antonio, Padre Miguel, outra, Padre o João, outra o o Senhor Varério, Varélio, outra. Eu sabe não, muita padre. Pari Cachoeira. Otr foi embora, otr trocá, otr trocá. Irmã, muita irmã. Estudou menina, menino, tudo. Tá muito estudou minha filha. Muito intrigente minha filha, minha filho. Eu não. Eu menina eu num viu não padre eu vi não, menina não eu. Eu estudou não. (respira fundo)

Tá bom, chega. Eu cansada, eu sabe não. Tô muito triste agora. Aqui eu bateu muito, bateu muito, muito feia. Brigô muito, grito, grito muito. Chega. (FERRACINI, 2012, p. 333-335)

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Nos vínculos interpessoais, no círculo familiar e comunitário, o sujeito assume os seus valores constituintes que, por sua vez, circulam entre a transitividade e a reflexividade. Então ela era “mãe”, “esposa”, “trabalhadora rural”, “bonita”. “Agora, não”. No presente da narração, tudo isso passa pela negação com a repetição de “agora não” ao lado da demarcação do estado passional, configurado por “tristeza” e “solidão”.

No cultivo da mandioca e, por conseguinte, na extração e fermentação do caxiri, a pessoa encontra-se no ciclo da ação, concebido na circularidade dos percursos parciais, seguindo por retomadas das baixas às altas intensidades ao culminar no festejo, acompanhado da bebida produzida a partir da mandioca. Ao redor da transformação da mandioca em caxiri, a organização da ação sugere o percurso paralelo de transformação do sujeito integrado à vida comunitária. Na repetição do fazer diário, as conjunções com os objetos ordinários dotados de baixa intensidade passam praticamente despercebidas, tendo por essa via estabelecido a dimensão pragmática do sujeito no plano narrado, em que a ordem transitiva da ação na configuração do papel temático de “produtor rural”.

Na transitividade, a destinação do sujeito origina-se no ator coletivo figurativizado de maneira implícita na “comunidade” que, por sua vez, incute a necessidade de sua manutenção, sugerindo que a modalidade do dever se torne sobressalente neste quadro. As intervenções de agentes externos concretizam também a espoliação dos objetos que constituem a identidade de D. Maria Fernandes, a perda dos membros familiares, com a morte do “marido” e com a partida da “filha” e da “neta”, além do padre que “joga fora tudo”.

O ciclo da ação se interrompe então, destacando a pessoa do meio em que ela se integra, o que deflagra na dimensão cognitiva a recusa constante em falar. Isto é, a falta da comunicabilidade explicita-se no momento final da narração, sob o efeito da implicatura das perdas do passado em que há o desacordo entre os sujeitos em conflito, seja ideológico com a “igreja”, seja entre os pares: “- tá bom, chega. Eu cansada, eu sabe não (...). Brigo muito, grito, grito muito. Chega”.

No que tange aos componentes no momento da enunciação, concernentes ao estado do sujeito da narração, o corpo é tematizado segundo as marcas do “cansaço”, da “fealdade”, da “dor” e do “peso”. As tematizações corporais apontam para os atributos que configuram o sujeito de estado, segundo as disjunções entre o corpo atual e a pessoa.

O “cansaço” envolve não somente o estado físico ou mental, percebido pela pessoa após uma tarefa que exige um esforço fora do comum, mas também o “aborrecimento” ou o “tédio”, o que englobaria a pessoa na sua raiz tímica ou fórica. Assim, ao sentir a si mesmo, o sujeito da enunciação está em relação com sua profundidade histórica e social, explicitada no plano narrado, de modo a transpor os valores exauridos na anterioridade para a posterioridade temporal. Como esses valores podem ser tomados a partir dos vínculos interpessoais, o “cansaço” alia-se à ausência de transitividade que, por sua vez, apontaria para novos objetos no mundo, a fim de restabelecer os liames e, conseqüentemente, os valores contrários sob o eixo semântico do “vigor”. Estabiliza-se no sujeito a incapacidade de seguir em frente, o que se justifica mediante a enunciação desse estado.

Por sua vez, a “fealdade” ultrapassa também a mera circunstância da aparência física. Mais uma vez a fôria legitima-se no apreço ou na estima, emoldurando os valores inerentes ao sujeito segundo as considerações eufóricas ou disfóricas. Assim, considerando-se uma pessoa “feia”, D. Maria Fernandes assume o menosprezo que sua presença ocasiona, isolando-se no espaço marginal da interação entre os sujeitos. Esse corpo tematizado contrasta em larga medida com a tematização corporal na debreagem temporal enunciativa. Em outras palavras, no passado distante, a “beleza” está em meio às qualidades gregárias que constituem D. Maria Fernandes. Desse modo, no presente, tendo

a decadência material entrado em vigor, a narradora sofre um colapso com a expansão de sua subtração, cada vez menos “tudo” aquilo que permite reconhecer a si mesma.

Por fim, a “dor” coroa a via de desintegração do corpo tematizado na enunciação enunciada. Reclamando das pernas, enquanto a palma da mão passa sobre o joelho esquerdo, os apontamentos localizam a espacialidade na dimensão figurativa em que as partes do corpo são reconhecidas. Enquanto a localização se expande, a “dor” caracteriza-se enquanto “difusa”, “fina”, “profunda”, “surda”, diferenciando-se da “aguda”, “em intervalos”, “lancinante”. Já acrescentando o “peso” a esse quadro, a dificuldade ultrapassa o estado físico. Talvez, sendo a “dor” muito íntima, apresenta-se enquanto uma barreira para a aderência na interação. Isto é, por mais que os tratamentos passíveis sejam aventados a partir da distinção de suas intensidades, o contexto dessa “dor” sugere sua conexão com a problemática pessoal da narradora. A analgesia deve ser promovida considerando tal contexto.

Ao tratar do ponto de vista fórico e sua correlação com o patamar missivo, manifestado na continuidade das negações do momento presente da enunciação, “agora não”, a disforia ostensiva vincula-se aos valores remissivos ou, mais precisamente, à continuação da parada. Assim, a espacialidade da enunciação convoca os sucessivos fechamentos do campo de presença, pressupostos das rupturas junto aos vínculos interpessoais no plano narrado. Nesse sentido, a narradora aspectualiza o plano narrado, corroborando o percurso de extenuação dos valores discursivos constituintes da identidade actorial.

A atitude do narrador extenuado apresenta-se a partir da incomunicabilidade com a recusa da fala. De acordo com a teoria da manipulação, D. Maria Fernandes sincretiza os papéis actanciais de destinador final e da manipulação, voltando-se ora para o passado, ora para o presente, de modo a fazer-crer no fazer-ser, enquanto julgamento do vivido. Na etapa de manipulação, o julgamento incide sobre o fazer-crer, fazendo com que o destinatário aceite ou recuse a manipulação para se colocar na posição do sujeito operador que executa a ação.

Ocorre que a narradora em questão diz ser digna de sua recusa, evidenciando o não querer nem mesmo operar o fazer persuasivo, característico na performance cognitiva. Ao mesmo tempo, no ponto em que se avalia o fazer-crer do narrador, é possível conceber que, em meio à recusa da interação, a atitude da narradora está também condicionada por um cruzamento do querer com o não querer, algo como /querer não querer/. Assim, uma vez que o conteúdo do não querer alia-se aos valores disfóricos no plano narrado e no plano da narração, este último por sua vez prossegue com a circulação de outros valores, além daqueles já explicitados.

No plano da narração, levando em conta a disposição fórica e seus correlatos missivos, a corporeidade englobante vem a ser alvo de questionamentos, incidindo sobre o fazer-crer da narradora e, afinal, de sua modalização. Uma vez que parece não restar dúvida a respeito de seu caráter remissivo, a ciclotimia apresenta valores também emissivos, entre o não querer e o querer não querer. Desse modo, os movimentos e a postura corporal vinculam-se às contradições inerentes ao plano do conteúdo global dessa narração.

Em meio à articulação entre a narrativa e a narração, o canto na língua materna faz oscilar aquilo que se perfaz enquanto espoliação da identidade da narradora no plano narrado e extenuação no plano da narração. Em meio a tantas perdas, o canto emerge no lugar da reminiscência de sua identidade linguística, apresentando valores de continuidade ou emissivos. Assim, uma vez retida na continuação da parada, D. Maria Fernandes viabiliza certos lastros de distensão ou relaxamento por via da reminiscência guardada no canto que faz parar a continuação da parada.

Enquanto canta, na alternância entre as regiões graves e as agudas, seus braços levantam-se lentamente, promovendo o gesto de maior amplitude em sua corporeidade. Logo depois, D. Maria mostra outra abertura no campo visual, quando se diverte “Niuiú pé, reue comimiá, querói pibi pibá, pacuti pacucutá. (Ri) Apúúúúúú!”. Mas, rapidamente, volta-se para sua postura fechada, reafirmando “Eu sou uma triste. Muito triste sentado aqui. Muito feia. Hum hum. Eu sozinha” (Figuras 27 e 28).

Entre o pesar, as risadas e o pesar, a corporeidade englobante ocupa o espaço da enunciação com aberturas e fechamentos na parte superior do corpo. Ainda que o estado passional seja reiterado, a narradora transforma-se por completo ao se restabelecer com o canto em língua materna, o que favorece um ganho no âmbito da ação de interagir com o momento presente da enunciação.

Raramente a narradora aponta ou pontua o plano narrado, mas quando o faz é com lentidão, como se as figuras discursivas passassem por um nítido processo de sensibilização, enveredando para o interior da narração. Assim, nos gestos de apontamento prolongado sob efeito da duração, a distância observada procura ser apaziguada, aproximando o plano narrado para o presente da narração. A narradora afasta o braço direito, apontando com o polegar a “filha” e a “neta” que não estão ali (Figura 26).

A gestualidade torna-se mormente um percurso para que a narradora encontre a figuratividade no passado, colocando em foco as características corporais dissipadas no presente, a “beleza” com seus enfeites, os “colares” nas festas do tempo anterior. Nisso, as mãos repousam sobre a face, “munita, munito”, e, depois, localizam os colares (Figuras 29 e 30).

Nesses instantes de reencontro com traços já apagados na memória, D. Maria Fernandes vem a ser uma narradora intrusa, apresentando um ponto de vista detalhado sobre o relato. Ao aproximar-se das figuras discursivas, a orientação transitiva perfilada na espoliação apresenta-se com as consequências reflexivas sofridas. Desse modo, ao mostrar o gesto do padre que “joga fora tudo”, sua revolta é marcada com a tonicidade e a velocidade que as mãos empregam.

A gestualidade marca também o plano da narração, seja na postura, seja na movimentação da corporeidade em si mesma. Nos termos da enunciação passional, a narradora atribui as qualidades da tristeza, solidão e feiura a seu estado, dispondo as qualidades promotoras de seu isolamento. Tais conteúdos sensíveis convergem para o plano de expressão em que são recorrentes os fechamentos, sejam as mãos seladas sobre o ventre, sejam os membros cruzados sobre o tronco.

Quanto à sua postura, a permanência do tronco inclinado para trás e a pélvis para frente configura o que se entende por “prostração”. Desse modo, permanecendo sobre a cadeira durante sua fala, pequenas acomodações do tronco para frente ou para os lados ocorrem à proporção que a narradora interage com seu público. Junto à interação, a avaliação da passionalidade narradora caracteriza-se por sua ciclotimia o que, por sua vez, depreendida segundo os valores remissivos e emissivos, permite alçar a complexidade de D. Maria Fernandes. Isso porque, ainda que se caracterize por sua tristeza e prostração, ela renova seu estado ao colocar-se como a narradora, entre os narradores estudados, que efetivamente toca o público, realizando o contato na interação.

6.4. Dona Maroquinha

Meu nome é Maria da Conceição Pomelo, seu criado!

Mas chama eu de Maroquinha, meu apelido. Me chama de Maria Chorona. Maroca Chorona... Porque eu só vivo chorano. Dá aquele baque no coração. Nasci no dia 7 de dezembro de 1925, quantos ano tenho? (espera) É? Tô forte, tomei doze vidro de mitialo B12, por isso qu'eu tô dessa grossura, gorda. É um vidro de remédio aí, cheinho, eu tomei. Logo, todo dia de manhã, tomei doze vidro de mitialo B12. Tava ruim, num tinha fome e nem cum vontade de cumê. Eu era magrinha. Uchich, já faz paré que tries ano. Minha casa é lá perto da igreja de Santo Ângelo. É lá perto de seu Antonio Tibutino. Abacate tem muito. Deus o livre, cai em cima da casa vai quebra as telha, é de bra bra brasilite. Abacate desse tamanho mole, mole, mole, mas num tem gosto, tem gosto não. Moro sozinha lá, sozinha e Deus Nossa Senhora. Ah, coisa triste. Oh, meu Deus, que qu'eu faço sozinha e Deus. Aí, eu choro, eu choro eu fico triste. Aí me chama Maria Chorona. Lá vai Maria Chorona.

Já tive treis marido. O primeiro larguei, larguei, tarra quereno me mata de espingarda! Um ciúme doido. Aí eu larguei. Viche, já faiz é ano que ano. O outro largô, foi embora, com a irmã. A irmã num queria que me ajuntasse cu'ele. Eu num tô espalhada (risada). E pegaro arreio de mim. Essa Maroca... Quando ela chego fez tanto possível pá tumá ele de mim, tumô tamem. Agora num quero mais. A irmã dele que tumô ele de mim, é, a D. Zilma. Ela num era daqui não, nem ele nem ela. Mas ele era bonitinho. Era bonito ele (rápido, agudo). Agora eu vi ele com o cabelo branco... Mas larguei já (risada).

E lá ela queria que eu fosse pá mora cu'eles, não, num vô não (pra dentro). Não fui, não fui, não fui (agudo). Meu coração num dava pra

í. São crente, não gosta nem de festa, e eu gosto. Daí foi embora, Marciano e ela. Daí ela m'intrigo. Nós fiquemo sem rumo, fiquemo sem tudo, mãinha. Ah, home danado. E ele num deu nada pra mim. Eu mi vesti. Ah, agora num quero tamem não, num adianta (agudo). Tá aí pra morre fica angustiano por causa do home que já morreu? Eu não, deixa aí pá vive. Eu num vô fazê uma coisa dessa, né? (rindo) Por isso qu'eu digo, já chega de sofrê. Dixa ao meno eu mi distraí por aí.

Tem gente que me qué, mas eu num quero não. Sê ruim comigo... Eu num quero casá mais, me zanguei. Sei lá se é bom ou ruim, né? Eu num quero mais home não. Pode ser mas... Tem um qui qué se ajuntá comigo, mas num tô espalhada. Eu pego a ri.

Tem o Joãozinho, a gente se gosta desde pequeno. Nós brincava debaixo das árvore. Era do gosto dele tudinho, qu'eu casasse cu'ele. Mas é a irmã que não quis qu'eu casasse cu'ele, inda chamei pa fugi, mas não... Vai dá desgosto pro teu pai e pra tua mãe. Ele num foi home, se fosse ia tê corage.

Hoje ele tarra olhando pra mim, quereno sentá perto de mim. Tem gente diz: "Mainha, se ajunta cu'ele, eu num tô espalhada. Eu num gosto de criança não. Eu tive dois fio, um com seis meis morreu, varicela saiu ni mim, tanto por fora como por dentro, mato cum seis meis. Eu outro tarra com cinco, des tamainho. Aí pronto. Morreu. O primeiro e o segundo. Perdi os dois. (FERRACINI, 2012, p. 348-349)

Figura 31

Figura 32

Maroca está no presente e no passado do discurso, mostrando e narrando suas experiências. Na passagem inicial de sua fala, apresenta-se de maneira formal, contando a data de seu nascimento, onde mora e dos abacates que crescem por cima de sua casa. Ela diz ter tomado um remédio para engordar, justificando sua aparência atual. A gestualidade mostra pontualmente seus atributos, seja na indicação de sua largura ou “grossura”, seja na localização do “baque no peito” que a faz ser considerada “chorona” (Figuras 31 e 32).

As referências espaciais, aqui e lá, são contempladas pelo gesto, segundo graus de abertura e fechamento. Na volta ao passado e às desventuras amorosas a partir das quais as perdas são consecutivas, a narradora tende ao fechamento de sua postura arqueada.

A narradora mostra variedade na abertura da lateralidade do corpo, quando eleva e rota os braços pontuando a passagem por diferentes figuras distantes. Então, a projeção enunciativa instaura a narradora como actante no plano narrado. Isto é, o gesto do braço direito aponta para o espaço debreado, lá, onde certos conteúdos são figurativizados: a casa onde ela mora, os abacates, as telhas brasilit e o diálogo com Deus. Nessas aberturas, é possível notar a permanência da objetivação em seu discurso na referência externa ao espaço de enunciação.

Delimitando o plano narrado, a narradora se coloca na situação “moro sozinha, lá”, afinal passa a atuar sobre esse plano em que é acionada uma indagação a Deus. Em “Ah, meu Deus, que qu’eu faço (...)”, há o pequeno instante em que a narradora se torna interlocutora, dirigindo-se a “Deus” com as mãos voltadas para o alto.

A revelação de seu estado passional coincide com o subsequente fechamento e a descendência nos gestos. Quando diz morar sozinha, a tendência característica de sua postura acentua-se no arqueamento profundo da coluna. Os braços levantados aos céus no gesto de súplica recaem junto às laterais do tronco, de modo a deixar as palmas das mãos sobre as têmporas, enquanto diz “aí eu choro” (Figura 33).

Começa a falar sobre os maridos e os amores, ao mesmo tempo em que se alimenta de algo guardado no bolso, para não contrariar a primeira informação quanto à sua aparência. Logo os fatos associados aos dois maridos, por mais que recheados de conflitos, passam a se contrapor à delicadeza com a qual a mulher recolhe as migalhas da palma da mão para levá-las à boca, como se pudesse com isso se consolar, recolhendo seus próprios fragmentos.

Conclui esse extenso excerto sobre os casamentos, cerne de toda a configuração patêmica da personagem, dizendo que “não quer mais se casar”. Mas, à guisa de conclusões, ela assume rapidamente a direção oposta à descendência característica das perdas. Ao se levantar, ela diz ainda que “pode ser” (Figura 34).

Logo, retoma a narração sobre os amores, conta agora aqueles que estão por vir, de maneira breve. Então retorna à caracterização do estado passional. A atriz cruza os braços, contado sobre a perda de dois filhos. O final da fala coincide com o fechamento das lateralidades, o cruzamento dos braços e o acento sobre o arqueamento que lhe é característico. Nos ciclos de deslocamento e repouso, certo ritmo da corporeidade compreende a dimensão tímica que predispõe o corpo ao fechamento e a um acento que recai sobre o arqueamento do tronco.

6.5. Seu Mata Onça

Eu já tive oito acidente grávido!

Eu já tive pnamonía, eu teve quase cuma, quase cuma malária, só que a malária podruzi uma verminose uma verminose um mulhão por minuto e a cesão, não, ela não podruzi essa verminose, é diferente, né!

Porque quando ocê tem malária ocê tem certeza absoluta que é malária. Eu vô ensiná um remédio pra cura malária, eu vô insiná ocê. Ocê agarra na hora que vem o frio da malária, aí ocê prepara um caribé de farinha, então se põe três gotinha de kreosena dentro. Aí, a pessoa toma áquila. Mas cum três, quatro palhetada acabo-se a malária. Palhatada é purque o remédio que a pessoa tomo vai mata os microbi que tava no sangue dele na malária.

Eu já teve pnamonia e eu já três vezes derrame celebrau. Isto aqui... é efeito de derrame... Isto aqui... em noventa e três. O derrame celebrau é protorino que intope as veia do cerebro. Eu ia andando assim, eeee pu! Eu, eu, eu cai assim, mas sem pé nem cabeça, pensava que era até brincadeira, mas tá qui ó, estou com isso.

Quando foi no ano de mil novecentos e noventa e três, eu ia andando na rua assim, aí me intupiu a cabeça, contaminera pra cá, eu não sei que aconteceu só sei que caí perto daquela canaleta grande que tem ali. Lambi o braço na canaleta grande; quebrou este osso aqui. Aí no hospital procurar o sangue por aqui ó, má num encontraro porque o sangue fez isso aqui ó!

Quando eu fui operado dos oio, meu cumpade, eu fiquei dessa grussura sem sabê puque. Eu tava no hospitá cum aquele doto. Cume que era o nome daquele dotô... num é guarani não, era um que era até cantô, sab, ele até canto pa dize que num era cantô.

E pa pa pa e lutei, lutei é, foram quatrocento real. Era cataraca no bago zóio. Poque cataraca é no bago dos oolho, e carne crescida, bilida e outras cunsequência é por cima. E o que é por cima, o seco deolanda se passa no oio assim, arde um bastante, mas se fecha bem os olho, dorme bam e certa cunsequência que seus oio melhora.

Mas no meu caso duia o bago dos óio e graças a Deus eu fui operado. Agora eu quero sê operado desse outro oio aqui, puque esse aqui graças a Deus eu fui operado, ma, ma eu num tô assim ca vista limpa, sabe? Num to. Eu inxergo longe, mas tanto faz longe como perto, eu inxergo assim, meio dismaiado, sabe?

Mais memo cum tudo esses acidente grávido, eu sempre trabaiei no serviço da agricultura e eu nunca tive a fortuna de alguém me ajuda porque toda prática que eu corri na minha carrera foi trabaiaando pra mim, é eu trabaiaava pra mim. Eu prantava a prata via como é que tava, corte do mês, a lua, o ano... Porque isso é muito importante sabe, puque é através disso que a gente vai sabe o correntamento que vai dá no mais positivo, porque os maiores agronico, sabe o que é safra e tresafra.

Mas eu tinha vontade de um sonho de alguém que fosse me ajuda e arguem que fosse ligado à área biológica, né? Puque a área biológica é o seguinte: ela num é só floresta, ela num é só aquário. A área biologia ela mexe cum tudo, a área biológica ela mexa cum floresta, mexe cum aquario, mexe cum paisagem, mexe cum agricultura, mexe cum artelicia. A área biológica mexe cum tudo. Então eu tinha a vontade de um sonho de arguém procurasse a mi enxerga e dissesse pra mim assim: olha, seu Manoel, eu queria que o senhor prantassem a pranta aqui vesse como é que tava, o corte do mês, a lua, o ano e que depois o senhor desenvorvesse um caso mio pra pranta. Eu tinha vontade desse sonho, é... (FERRACINI, 2012, p. 331-332)

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Seu Mata Onça apresenta-se com a enumeração das adversidades ao longo de sua vida: “pneumonia”, “quase coma”, “quase malária”, “três derrames cerebrais” e “catarata”. Ao término dessa enumeração, o trabalho passa a coexistir com esses problemas, quando ele diz:

Mais memo cum tudo esses acidente grávido, eu sempre trabalhei no serviço da agricultura e nunca tive a fortuna de alguém me ajuda porque toda a prática que eu corri na minha carreira foi trabaiaando pra mim, é eu trabaiaava pra mim. (FERRACINI, 2012, p. 331)

Na superfície discursiva, o plano narrado caracteriza-se por meio de dois grandes campos semânticos. De um lado, a descrição dos “acidentes” sofridos no passado, acrescida dos tratamentos utilizados para a recuperação da saúde. De outro lado, ao campo do trabalho na agricultura atrela-se “a vontade de um sonho” que alguém o ajudasse. Englobando a semântica discursiva, o

isolamento de S. Mata Onça parece ecoar nas medidas pouco convencionais que ele resolve tomar para o restabelecimento da saúde.

De certo modo, o impacto dos “acidentes” é amenizado com a modulação do “quase”, porém tal amenização apresenta também a possibilidade de constância do malefício. Assim, ao considerar a descrição das diferentes coberturas figurativas, constata-se o elemento sêmio-narrativo correlato ao valor remissivo ou de parada: o antiprograma. Por sua vez, o “trabalho” dispõe outra unidade de base, conforme o enunciado “eu sempre trabalhei”. Há, assim, os valores da descontinuidade e os da continuidade, caracterizando o sujeito por meio da luta, como ele mesmo menciona: “e pa pa pa e lutei, lutei, lutei é (...)” (*idem, ibidem*).

Tendo notado a presença dos contrários já na superfície discursiva, no percurso narrativo do sujeito, um segundo momento de sua fala explicita seu complexo modal. Tomando a “luta” entre o poder e o não poder agir, S. Mata Onça destaca o querer saber, no momento em que dá voz a um ator figurativizado, detentor do conhecimento agrícola que colabora em suas atividades. O narrador manifesta o diálogo hipotético seguinte:

Então eu tinha a vontade de um sonho de arguém procurasse a mi enxerga e dissesse pra mim assim: olha seu Manoel, eu queria que o senhor prantasse a pranta aqui vesse como é que tava, o corte do mês, a lua, o ano e que depois o senhor desenvorvesse um caso mio pra pranta. Eu tinha vontade desse sonho, é... (*idem, ibidem*)

No plano narrado em que predomina o tempo passado e, até mesmo, de um futuro passado, na “vontade de um sonho”, Seu Mata Onça considera-se como uma pessoa que age a partir da precariedade do saber. As narrativas refletem as vivências tanto de privação reflexiva quanto transitiva, ambas sofridas perante a manifestação do antissujeito. De modo mais abrangente, o antissujeito implica o entendimento da manutenção precária e complexa da vida, da qual o sujeito pondera a ação transitiva, voltando-se para sua esfera reflexiva, onde sobram possíveis aquisições de valores modais.

Como se houvesse a permanente ameaça de uma disjunção definitiva com os valores da vida diária, o narrador supera as interferências dos “acidentes”, à medida que toma conta de sua trajetória por meio da “luta”. Isso significa ainda assumir a falta de seu conhecimento pleno sobre a esfera de atuação no campo.

Com isso, no plano da narração em que seus comentários são traçados, o narrador revela sua própria sabedoria. Nos momentos explicativos que costuram a narrativa, o ator da enunciação diverge daquele do plano narrado no que tange à dimensão cognitiva. São muitos esses momentos no presente da narração.

O narrador diferencia “malária” e “cesão”; demonstra o método peculiar para curar a malária com farinha e querosene; desvenda o caminho de um “protorino” em seu derrame; elucida a localização dos males da visão em que “catarata é no bago dos olho, carne crescida, bilida e outras consequências é por cima”. Os comentários não somente explicam os males da saúde como também o funcionamento da “área biológica”, destacando a importância do conhecimento para a produção agrícola. Assim, é possível observar a divergência na dimensão cognitiva do ator do narrado e o da narração. Enquanto aquela se manifesta na carência de saber, esta é satisfeita mediante a invenção exclusiva de seus próprios recursos.

De modo didático, a cura da malária realiza-se na figurativização gestual, no quadro da enunciação em que são presentificadas as figuras discursivas do enunciado. Com a debragem enunciativa de segundo grau, o enunciatário aproxima-se da simulação no presente, conforme a prescrição seguinte:

Eu vô ensiná um remédio pra cura malária, eu vô insiná ocê. Ocê agarra na hora que vem o frio da malária, aí ocê prepara um caribé de farinha, então se põe três gotinha de kreosena dentro. Aí, a pessoa toma áquila. Mas cum três, quatro palhetada acabo-se a malária.
(*idem, ibidem*)

Nesse caso, a gestualidade detalha mimeticamente as etapas do preparo do remédio em programas com figuras gestuais correspondentes. Primeiramente, o ator “agarra” na hora do frio da malária; depois, o “caribé de farinha” e as “três gotinhas” de querosene; e, por fim, “ingere” o preparo. Outros momentos são figurativizados por meio da gestualidade, quando o espaço da enunciação carrega o espaço narrado (Figuras 35, 36 e 37).

Seu Mata Onça mostra constantemente as figuras discursivas presentes, seja no plano da narração, seja no do plano narrado. Desse modo, ele aponta as partes do corpo danificadas nos acidentes (“pé”, “cabeça”, “braços” e “olhos”). Inclinando o tronco para a lateral, mostra o sentido da visão prejudicado que lhe rende um estado permanente de “enxergar meio desmaiado”.

Entre o plano do narrado e o da narração, o narrador volta-se com muitos apontamentos e pontuações ora para a dêixis espaço-temporal enunciativa, ora para a enunciativa. Transitando entre o lá e o aqui, ele chega a tal ponto de movimentação que a gestualidade pontua quase todas as sílabas da palavra “desenvorvesse” (salta somente o “ve”). Cria com isso uma partitura para a dinâmica rítmica global vinculada à inteligibilidade e à sensibilidade do ator discursivo, o que é passível de investimentos discursivos ao entrecruzar as dimensões gestual, atributiva, mimética e modal.

De um lado, a gestualidade integra os méritos didáticos e expositivos, contemplando o narrado por meio da dimensão cognitiva. De outro lado, S. Mata Onça pode ser considerado um tantinho exagerado, o que sugere do ponto de vista tímico ou fórico uma inquietude, ou uma agitação que, de cá pra lá e de lá pra cá, sinuosamente se opõe à clareza assertiva do didatismo.

As pontuações gestuais envolvem a parte superior do corpo e o tronco, e engendram movimentos amplos. Com suas medidas espaciais e temporais, a corporeidade expõe-se por meio das aberturas e dos alongamentos dos gestos, gerando a impressão de sinuosidade. Ainda que prefiram os apontamentos convencionais com o dedo indicador, preservando um elemento retilíneo, as mãos estão em constante ir e vir da extrema periferia para seu centro proximal, na superfície do corpo. Promovem assim balanços circulares, sinuosos e

curvilíneos, para os lados, para cima e para baixo. Acabam por construir o sentido da amplitude nas aberturas corporais, em meio à exposição do maior volume do corpo, o tronco.

Além de pontuarem o discurso com as mãos, a cabeça e o tronco participam das pontuações, declaram efetivamente a procura do narrador por seu narratário. Assim, S. Mata Onça busca o contato visual com a audiência por meio das rotações do tronco. A interação com o público explicita-se também na linguagem verbal, à medida que demarca com pronome “você”, para explicar a cura da malária, ou que convoca um “compadre” quando enfatiza a intensidade do momento da operação nos olhos.

Como as pontuações, os apontamentos e as figurativizações detalhadas são frequentes, S. Mata Onça constitui-se na pulsação de um andamento veloz que, paralelamente, propõe a tonicidade. De tal maneira, vale a pena conferir o momento em que o corpo repousa sobre uma postura, já que a hiperatividade se torna constituinte, dissociando da noção de postura as constantes estáticas do corpo. Em outras palavras, a postura enquanto permanência se institui a partir das recorrências no fluxo dos movimentos. Assim, os breves instantes em que S. Mata Onça permanece parado em uma posição corroboram uma dilatação tônica e acelerada do ator, com a abertura dos membros superiores para as lateralidades, favorecida pela impressão de “peito aberto” e o vigor, pronto para sair do lugar novamente.

Na interação entre os planos do narrado e da narração, há categorias que se compatibilizam, conforme as implicaturas entre o vivido e o momento de sua discursivização, e categorias que não se compatibilizam, gerando as concessões e, até mesmo, o estranhamento diante da sobrevivência. Tomada do ponto de vista da categoria aspectual, apresentada por meio do “acidente”, a descontinuidade evidencia-se não somente na dimensão pragmática, por meio da qual o sujeito estabiliza uma relação com a exteroceptividade do mundo ao redor, mas também na dimensão tímica e cognitiva, que por definição sofrem uma ruptura e, logo, a tensão se apresenta enquanto força que apassiva o sujeito. Nesse sentido, uma pessoa de “acidentes” (ou simplesmente acidentada?) não pode ser alguém do relaxamento, ainda mais se a

descontinuidade vem modalizada pela repetição, como a continuidade da descontinuidade, ou no correlato missivo de continuação da parada.

Tudo isso parece ser compatível com o fato de o ator da enunciação procurar sistematicamente expor os malefícios e as superações dessas descontinuidades por meio de seus métodos particulares ou pouco convencionais. Assim, a corporeidade tematizante está atrelada à suprema força de sua manutenção, o que de chofre vem a ser espantoso. Na concessão à vida, S. Mata Onça seria supostamente um senhor com larga experiência dado o volume de acontecimentos passados. Desse modo a gestualidade conduz a narrativa, passando por lugares ermos e escusos da periferia corporal, de maneira acidentada, como se chegasse aos becos sem saída, aos espaços interditados à continuidade, para que, por uma força além, nunca se perca o rumo da vida diária.

6.6. Seu Teotônio

[...] Ôh! (rã, rã) Puis é: aqui está u Teotônio!

Aqui Teotônio Ferreira... Aí. Saí di São Paulo em 31. Vim fundá campos agrícola aqui nu Amazônas. Ô era professor da escola dagronomia lá em São Paulo em Campinas... Dava Física, Química e dava Técnica. Mi/Mi convidaram prá vim fundá campos agrícola entre os indígenas. Saí de São Paulo em 31! Fai 67 ano queu cheguei aqui, tô trabalhand[...] Olha... Eu dei aul'. Eu... qquand'eu estive em Campinas em 1916... 1916[.....] Uôh. Quando eu dava aula lá, [...] Ulisses Guimarães era aluno interno. Ah, Ah, Ah! Ah. Ah. Elis tinha cuatorze ano, eu já tinha trinta i um. EU era professor i eléraluno. Eu sou dizesseis anos mais velho quê Ulisses Guimarães! [...] Agora... ne neste ano entre em cem ano. Ah! Ah! Eu num sinto nada! AH há há óia aqui u meu braço ói. Ôi qu, eu tô forte. Ah há há.

Estive em todas as tribus indígenas. Em todas as trib's indígenas eu trabalhei dando aulas pra eles diagronomia, né? I... a língua tupi... eu sei... niúm caboclo daqui sabi igual a eu. A língua Tupi eu prá ensiná. Ah. Passei uma vida qui, viu? Foi uma vida muito feliz. [...] Pois-Pois é... eu já... já estou aqui íah i eu tô bem, graças a Deus! [...] Sessenta e sete ano trabalhando sem perde a saúde! Ah! Uáih! [...] Quíu psei uma. É uma beleza rpaz. Eu pl/ num gostei tê conhecido a selva do Amazonas. Niúm amazonense conhece o Amazonas mais do que ieu. Andei de norte a sur, di leste a oeste... andei nah... niúm da Funai trabalhou mais entre os indígenas que ieu.

Dei aula 50 ano na inha vida, dando aula nunca usei óculo. Ainda ontem eu tive que pá, há... ainda ontem tive qui lig oh éh ah íh ah remenda um botão... infiei a agulha... ontem. HHH há Ah rá rá rá. Olha... eu realizei minha vid, agor... [...] Eu cunheci um mundo bunitu. Eu nascí nu século passado... eu nasci quando era presdent da república Prudent de Moraes. Ah hã. O Papa era joã... Era... é ... o papa da ... uu João 13! Agora, eu tive a felicidade: [...] mi mandar toma part num-com- num congresso lá em Roma... Eu ah tá Mmandartmá part nuncongress lá em Roma. Eu... hu... Mrr má será possível? Não éocê mesm, a foi escolhido alí. Mi compraro a passage... antão... [...] Lá em Roma, di Nápolis até avê Veneza eu cunheci tuda/tuda... eu conheço a Itália mais du que us italiano. [...] Eu passei uma vida ativa, viu? liii.... O Brasil eu conheço tudo. Tive ma i lá em Paraná, tiv in Cuiabá, Campo Grande, Ah hã! Dzê Tive in Brasília, trê vê... Fiz um co/ tiv um ... uma coferência em Brasília sobr só prá gente graúda lá / nu Santuário di Brasília. ãh! Dzê Tive in Brasília, trê vê... É dagud é lá então assim eu falei: olha: o assunto quieu sô trata é muito importante, agora é bom quiu sensual vailá repiti a mesma coisa lá nu congresso. Ah, lá eu num vô não, há, lá é lugar di político eu num sô político eu sô trabalhadô. Ahá. Ahhá há Ah há aí: ó eu andei muito... [...] Eu passei uma vida ativa. Agor... fui sempre magrinh assim, nunca engordei, viu! Ah, ah, agora... Eu, eu / nua Eu deuda eu tô comecei meu cen/centenário... eu num lembro di passar um dia trist na vida, fui sempre alegre, viu? Tristeza mata a gente. Não, tô sempre alegre. [...] Eu tôsatisfeito, viu? Eu rezei minha vida. Eu embelezei muito lugar do meu Brasil, plantei em São Paulo, (em Pernambuco) em muitos lugare', plantei, lá nu Ceará, Cajazeiras, (Sertão do Alogoas), plantei aqui nu Amazonas, na Bahia, ninguém/ nenhum amazonense, nenhum brasileiro plantô mais no Amazonas que ieu [...] Eu passei uma vida muito feliz, graças a Deus. Ah há há.... aí mais viéah eu sozinho façu díssó graças a Deus í... suzinho / num tenh'ajudante não. [...] Agora v'mostra eu fui a fui a Roma, eu fui lá... pra tumá part dag n~ua n~u nu cong num congresso, depois du/houve em uma audiência cu Paulo Sexto. Eram mais de cinquenta padres, cinco bispos, muitas irmãs, pquê, umas trezentas pessoas, eu queria í lá perto vê o padr vê um padr u Papa di perto mas num pensav us padre correrô lá, ficaran na frente. Eu passei nervoso fiquei lá trás. Eu tava lá trás, chegou o Papa, falou assim, Paulo Sexto, fflô foi pra lá palavra, cumprimentaro, logo q cabo di cumprimenta, vei lá um padre perguntando: Tem alguém q chama Teotônio aqui? Nossa senhora! Inda baixe a cabeça! Ah-hã. Tem alguém q chama Teotônio aqui? Húmeu Deus du céu! Tudú mundo olhandoa né? Tud gente graúda vái tuênusê huduátaê né u~ma-uma duansegerad cuom papa né? Lá nu salão lá hú u Vaticano. Terceira vez tem algum dio chama teotônio? Solo ío! Êfa. Sou eu. Entan vena parlar com Papa! Hau tenq abriu parecegrá, subí lá onde tav u papa. Santidá, solo arrivá di Sant'Isabé du Rio Negro nu rio lá-lá na Amazonas arnô. Aí comecei a conta a história do Rio Negro prá el'. [...] Ah há há, Ma tô satisfeito, Deus do céu. Ah há. Ô tô satisfeito. Ah há há. Ô passei uma vida feliz. [...] ô sô muit estimad pelus índio! Eu passei quatro meses lá entre os Baniwas nurá nu rio Içana, sem falaá português. Lá só fal língua Tupi. lengatú, chama di lengatú. Eu quando eu fui ôh eu quando fui a São Paulo eu fui... lá a minh'irmã trabalhav na faculdade. Lá tinha u Carlos Drumond

di Andradi, viu fala nelo? Carlos Drumon diandra...! Eu cunhê/ eli era diretor da faculdade. Elisoubi qiuieu sabia fala Tupi m'mandô chama na Faculdadi. Chgô lá... fiquei treis hora d/discutindo com êli sobre a língua diá al/ co/cu/ ma/ huá Carls Drumôn diandrádi. Ah háhá.

Falei muit cum êl lá. El'dispois/ dêl' cuitado el'quiria tant vim aqui uêêêh fala in lócu, mai morreu.... puis é.... Eu gostei muit'dêli. [.....] (Mas olha), sempre fui magrinho... Olha, mas-u, mas u coração é uma beleza éh, u stômagu, fígados, rins, eu num tem'nenhuma doença nu corpo, Nun tenh'... (u coração é uma beleza, u coração é uma beleza.....(FERRACINI, 2012, p. 344-345)

Figura 38

Figura 39

Quando Seu Teotônio entra no foco do espetáculo para contar sua trajetória de migrante e professor da escola de agronomia, muitos eventos são chamados à baila, entremeados por comentários de seus feitos e de seu estado atual. Como é falante do tupi, o jovem Teotônio sai de Campinas para fundar o campus agrícola entre a população indígena da Amazônia. Encontra com pessoas célebres (Ulisses Guimarães, o Papa, Carlos Drummond de Andrade). Enumera suas passagens por diversas localidades geográficas, nas quais promove a agricultura.

Sua trajetória no plano narrado é marcada por conjunções, resultantes da atuação sobre a dimensão pragmática e cognitiva, assinaladas pelo “trabalho”, seja de agricultor, seja de professor. Por um lado, na esfera do fazer, ele assume o papel temático do “trabalhador”. A dimensão pragmática explicita-se no plano narrado, movida pela competência “falar tupi”, dispondo a lida do ator discursivo com o entorno. Por outro lado, ele enuncia o estado permanente que subjaz à ação, “eu sozinho... sem nenhum ajudante ou companheira”. Assim, a condição

existencial surge no intuito de intensificar ainda mais seu percurso de superação e, conseqüentemente, de acúmulo de feitos. A solidão pode ser assunto de discordância no âmbito da narração, já que notadamente S. Teotônio incita também a presença da companhia no plano narrado, por meio dos vínculos interpessoais e sociais promovidos no âmbito do trabalho. Ultrapassando a polêmica, tal estado diz respeito à maneira de ver a si mesmo que, diante das dificuldades, não se abateu.

Já no presente da enunciação, a dimensão tímica com seus afetos (“alegria”, “tristeza”) apresenta-se, seja na semântica da enunciação enunciada, seja na programação aspectual ascendente promovida pelo narrador. Como o narrador não se lembra de “passar um dia triste na vida”, ele conduz suas lembranças no sentido da “alegria” vivida. Corrobora o conteúdo implícito em meio ao qual o narrador se orgulha da estima alcançada por meio dos vínculos interpessoais, o que permite constatar sua “satisfação” no momento atual.

Nos enunciados de estado em que o corpo é tematizado, o narrador menciona constantemente a longevidade e a saúde exemplar. Ele está prestes a completar 100 anos com todos os órgãos vitais (“coração”, “estômago”, “fígado”, “rins”) em pleno funcionamento, sem sofrer qualquer dano, “uma beleza”. A configuração permite que o ator enuncie: “- eu não sinto nada”, ao mesmo tempo em que diz “estou forte”. O “nada” em questão vem a ser uma enorme vantagem para a manutenção da saúde.

De certo modo, a “satisfação” do narrador assume também o sentido de sua manutenção. Como se uma filosofia de vida pudesse ser estabelecida, o ensinamento reside em notar que a realização no passado permanece no estado atual com a “satisfação” e a “alegria”. S. Teotônio confirma: “tristeza mata a gente. Estou sempre alegre. Eu estou satisfeito. Eu realizei minha vida”. Desse modo, a dimensão tímica destaca os valores da manutenção de sua identidade junto aos enunciados do estado atual, em meio aos quais o corpo próprio mantém-se também em bom estado, pois ele está sempre, então é, esbelto, “magrinho”.

Voltando à dimensão pragmática sob o efeito da satisfação constatada na atualidade da narração, o narrador lança ao término de cada relato certos

comentários, nos quais ele se destaca por meio das comparações. Ninguém obteve tanto êxito ou sabe mais do que ele. Ninguém conhece o tupi, o Amazonas, o Brasil e a Itália mais do que S. Teotônio diz saber. O domínio do excesso surge em meio às repetições discursivizadas, de modo a tornar o exagero constante na modulação do plano narrado. Por essa razão, o vivido parece beirar o absurdo, o que possibilita notar o encontro com o papa como um ápice de seu estilo ascendente.

Colocado na direção tensiva ascendente, o acúmulo de experiências e, por conseguinte, de conhecimento evidencia a continuidade do aumento, mais mais, de onde incorrem as impressões de ampliação e saturação promovidas pelo narrador. O aspecto da continuidade excessiva na direção ascendente gera o correlato missivo compreendido segundo a continuação da continuação. Ou seja, nenhuma tristeza, qualquer doença ou outra coisa fizeram S. Teotônio parar.

Em certo ponto da narrativa, o narrador retoma o maior de todos seus feitos: um diálogo com o papa. Sua visita ao Vaticano enaltece ainda mais o ancião, transformando o trabalhador comum. Os eventos se desdobram para dar vazão ao simulacro do sobrevir. Assim, os mecanismos discursivos distribuem as vozes enunciativas, na debreagem de segundo grau, enquanto a corporeidade do idoso carrega a figuratividade do plano narrado, configurando a dimensão mimética. Numa espécie de sobrevir em que as intensidades contrárias (tonificação e lentidão) convivem no plano da narração, o riso participa dos efeitos suscitados pela narrativa, fazendo ver o papel da corporeidade na disposição fórica do conteúdo global.

Durante o suposto diálogo com o papa, a corporeidade do idoso atua com os movimentos de maior amplitude, ao levantar-se, girar, reposicionar-se e erguer a mão. De tal modo, o narrador encena o evento, projetando as vozes debreadas na interlocução do passado improvável. Ainda que a gestualidade figurativizante seja condizente com o ápice e a tonificação da trajetória, a corporeidade do narrador apresenta a lentidão e a baixa tonicidade na movimentação. A intensidade do plano narrado contrasta com a corporeidade tematizante do “idoso”. O contraste entre as intensidades dos planos da narração

e do narrado converge para o sentido do sobrevir, preponderante no plano narrado, que, por sua vez, convoca a dimensão fiduciária, entre fazer-crer e fazer-ser.

De certo, nesse momento da análise, as intensidades são extraídas de ordens discursivas totalmente diferentes. A primeira ordem diz respeito à narratividade do plano narrado, em que a aceleração e a tonicidade caracterizam o encontro inusitado que enaltece o ator discursivo. Já a segunda mostra de chofre o plano da expressão corporal que, afinal, integra o elenco na discursivização do plano narrado.

A partir disso, concomitantemente no âmbito figurativo do narrado e no tematizante da narração, as intensidades corporais assumem os conteúdos sensíveis, atinentes ao enunciado e à enunciação. Logo, contam sobre o envolvimento do narrador, no engajamento para construir a cena enunciada. Desse modo, é possível afirmar que as forças de acréscimo e de decréscimo entram em choque, já que o suposto grande feito da juventude somente pode ser especulado por meio do olhar do velho que se aproxima do repouso.

Para chegar à conversação com o papa, o jovem Teotônio ultrapassa a multidão de padres. Então, ao ser chamado três vezes, não querendo acreditar, aproxima-se do digníssimo para contar as histórias do Rio Negro e as lendas, como a do boto. O narrador programa a narrativa a seu bel-prazer. Ele cria a história como bem entende, de modo a elevar o cotidiano do trabalhador comum junto à autoridade religiosa. Diante disso, é interessante reter que há uma inversão do posicionamento do ator discursivo que, saindo de seu estado passional, entra na atividade de “contar histórias”.

Então, no esforço persuasivo para fazer-crer, o detalhamento figurativo empregado pela corporeidade do idoso faz irromper o riso na esfera de interação com o público. Com isso, o sobrevir pode ser considerado não apenas na oportunidade inusitada de contar histórias ao papa, mas também na convivência dos contrários presente no contraste das intensidades entre os planos. Isto é, seria a maneira de contar, lentamente e detalhadamente, que manipularia e faria irromper o riso.

Do ponto de vista da gesticulação, S. Teotônio parece ser um homem comedido antes de chegar à dimensão mimética que teatraliza o plano narrado. Ele percorre com as mãos os enunciados, fazendo percutir a justaposição de figuras rítmicas breves e longas. Preferencialmente com a mão direita na vertical e o antebraço flexionado, ele pontua com brevidade, enquanto que, ao estender ou supinar o antebraço, sugere o alongamento e, por conseguinte, a continuidade de sua fala. Agregando a mão esquerda a essa dinâmica, deposita maior intensidade à gestualidade. Assim, o narrador passa da mera pontuação com o sentido de prossecução para chegar na figurativização do plano narrado, de modo a penetrar na atualização do estado passional, com o deslizamento da exterocepção para a interocepção, conforme se nota na passagem em que discute fervorosamente em Brasília (Figura 38).

Comparando S. Teotônio com a sinuosidade das mãos de S. Mata Onça, a regularidade das pontuações se apresenta plasticamente por meio de um percurso retilíneo. Com suas mãos, a continuidade dos avanços para frente exige também o momento do repouso. Assim S. Teotônio possui uma postura. Enquanto o arqueamento do tronco denota a idade avançada, os antebraços permanecem flexionados de modo a aproximar as palmas das mãos, como se ele estivesse atento a um ato solene. A postura de base desse narrador guarda o saber sobre os modos e as maneiras adequadas ao comportamento do homem probó, acompanhado da formalidade em seu convívio. Recorrendo a essa postura, ele gera um sujeito movido pelo dever-ser e pelo saber-fazer (Figura 39).

Há certa divergência entre os conteúdos da postura de base e da enunciação enunciada. Quer dizer, simplesmente: ele não parece ser o que ele diz ser, alguém sempre “alegre”. Há mais relaxamento no conteúdo da enunciação enunciada verbalmente do que nas atribuições acarretadas por meio da gestualidade, que conta também sobre o posicionamento do narrador. Tal constatação prepara o sentido do sobrevir, pois com os fechamentos em sua postura e o ritmo comedido, a austeridade em sua corporeidade tematizante está pronta para ser invertida, como se ela fosse apenas um dos disfarces do narrador, já que ele reprograma a seu bel-prazer o passado vivido.

Ao considerar a discursivização do vivido, procuramos avaliar não somente os enunciados verbais, mas também a constituição discursiva da gestualidade, por meio das dimensões atributiva, dêitica, mimética e modal. Com efeito, tratando da relativa autonomia do discurso gestual, os processos de figurativização e tematização disponibilizam as concentrações e as difusões no espaço tensivo da significação, do mesmo modo que a sintaxe espaço-temporal discursiva é tensionada entre figuras distantes e próximas do ator narrador. Sendo assim, como o plano do conteúdo engloba as diferentes manifestações (verbal e gestual) em meio às quais ocorre a aspectualização do plano narrado, a corporeidade tematizante do “idoso” acolhe as tensões subjacentes ao discurso gestual, irradiando a partir de sua pontualidade massiva continuidades e descontinuidades que culminam em passagens descontínuas, correlatas ao problema da identificação do ator discursivo.

Aquilo que a pessoa verbaliza a respeito do vivido contempla uma organização do microuniverso discursivo em narrativas mínimas de aquisição e privação que, por sua vez, são orientadas segundo a reflexividade e a transitividade. No caso da reflexividade, um destinador não figurativizado orienta a esfera de convicção do sujeito enunciativo, conformando junto à intimidade o fazer-crer e o fazer-ser. A partir disso, a discursivização do vivido depende da reflexividade que, acomodando as experiências segundo a renúncia ou a apropriação, dispõe as figuras discursivas no campo transitivo em que se promove o contato.

A passagem das figuras discursivas de um campo reflexivo para o transitivo ou, ainda, da intimidade para a exterioridade acarreta certa ambivalência no que tange à pessoa do discurso, capaz de mostrar não somente o que ela diz, mas também o que ela não diz, deixado no canto escondido com suas contradições internas. Esse espaço mínimo sugere que os vínculos entre sujeito e objeto ou entre os sujeitos instauram também a fenda criadora do discurso, o que pressupõe movimentos de associação e dissociação do sujeito da enunciação com o objeto enunciado.

7. Kelbilim e a corporeidade mística

Começamos nossa análise final a partir de um texto verbal que introduz a peça *Kelbilim, o cão da divindade*, para diferenciar os planos do narrado e da narração e as configurações actoriais atinentes a cada plano. Com isso, pretendemos explicitar uma sobreposição de camadas enunciativas, em que o plano narrado se mostra diferentemente conforme a manifestação verbal e a gestual, de modo a projetar um plano do conteúdo global.

Na primeira parte da análise, partimos da fala na entrada do espetáculo em que se dispõem um narrador e um personagem ou, segundo nossa terminologia, atores discursivos. É necessário ater-se à trajetória de um “santo” na seguinte sucessão: (i) prazeres da vida; (ii) penitência; (iii) revelação; (iv) conversão e batismo; e (v) consagração.

Na passagem por “elementos da enunciação”, identificamos diferentes conjuntos de gestos. Aqueles dedicados à narração fazem ver as distâncias entre o ato de narrar e o narrado quando, por exemplo, os objetos cênicos são introduzidos no tablado. Já outros constituem o espaço-tempo do plano narrado que, por sua vez, conta com dêixis enunciativa (lá, então) para instaurar a ilusão cênica (aqui, agora). Junto a isso, tivemos de diferenciar os planos debruçados de acordo com os graus concebidos pela teoria da sintaxe discursiva, especificando o primeiro grau da debruagem enunciativa e o segundo grau.

Na terceira parte da análise, procuramos mostrar a organização particular que a gestualidade da encenação promove em relação ao plano do conteúdo global, considerando os níveis de análise superficial e profundo, ou figurativo e figural. Uma vez que a gestualidade é responsável por figurativizar as transformações, os estados e, inclusive, outros atores discursivos, a distribuição das espacialidades em abertura e fechamento instaura o efeito da multiplicidade em meio à qual Kelbilim se desintegra. Assim, as espacialidades constituem o eixo da extensidade tensiva, ao passo que a contrapartida da intensidade propicia uma forte e lenta condensação dos elementos que, por sua vez, são perpassados pela dualidade entre a castidade e a luxúria.

Sendo assim, os percursos figurativos e temáticos da encenação merecem ser destacados segundo as relações que a corporeidade estabelece com a “carne” e o “fogo”, de modo a precipitar a transformação do homem devasso em santo. Trata-se de acoplar, no contexto da crença evocado, o “fogo” à temática do “sagrado” para fazer notar em que medida a figuração propõe uma série de descontinuidades da “carne”, de maneira a culminar no desnudamento do ator teatral que, por sua vez, orienta uma reintegração do sujeito.

7.1. A narração

Antes de entrar na sala onde ocorre a encenação, um ator narra a vida de Kelbilim.

Kelbilim nasceu no século IV no norte da África. Teve acesso à escola e à educação filosófica. Evidentemente, os métodos didáticos daquela época eram bastante primitivos. Ele, às vezes, era chibatado pelo professor simplesmente por não querer aprender a língua grega. Belo, viril, sensual, sedutor, ele era um amante dos prazeres da vida. Gostava de orgias com mulheres, com homens. Gostava de um bom vinho. Era o que nós podíamos chamar de um très bon vivant.

Ele primeiro foi pagão, depois converteu-se ao maniqueísmo, crença religiosa ilegal que se proliferava no norte da África e na Europa. Sua mãe, hoje conhecida como Santa Mônica, lutou a vida toda para que seu filho se convertesse ao cristianismo. Ela chorava, implorava a Deus e ao bispo que fizessem ver ao seu filho o erro ao qual ele estava incorrendo. “Vá em paz mulher. É impossível que pereça de um filho de tantas lágrimas”, dizia a ela o bispo.

O cristianismo foi uma religião perseguida e torturada por durante trezentos anos. Ser cristão naquela época significava correr risco de vida. Por isso, eles se escondiam, se encontravam em lugares secretos, nos por debaixo da terra, nas catacumbas, trocavam seus nomes. De brilhante inteligência, Kelbilim percebeu falhas no maniqueísmo e acertos na doutrina católica. No entanto, o catolicismo pregava a castidade. E isso para ele era inconcebível.

Por durante longos dez anos, ele hesitou dolorosamente na busca de sua verdade. A batalha que se trava aqui, na alma de Kelbilim, não é uma batalha entre Deus e o Diabo, entre a fé e a dúvida, mas sim entre a castidade e a luxúria, entre o espírito e o sexo.

Ele nos deixou como herança relatos, escritos que mostram um impressionante dilacerar de alma, um verdadeiro ranger de espírito.

Num dos momentos mais difíceis de sua vida, ele se recolhe nos quintais de sua casa e implora e chora e pede a Deus que alivie, que elimine seu sofrimento e sua tortura. Nesse mesmo momento, ele ouve ao longe uma criança que cantava em latim “Tolle et lege”, “tome e leia”.

Ele pegou a bíblia e abriu ao acaso numa passagem de São Paulo que dizia “não nas orgias e na embriaguez. Não tenhas cuidado com a carne, mas sim em desarraigar dela todos os vícios”. Influenciado pelo acaso, Kelbilim resolve tomar o batismo.

Logo após a conversão de seu filho, sua mãe faleceu, dizendo nada mais ter a fazer aqui na Terra. Desde então, Kelbilim colocou toda a sua inteligência a serviço da igreja católica. E tornou-se bispo da cidade de Hipona, onde morreu aos setenta e seis anos de idade.

Falava-se o púnico naquela época, língua morta hoje. Vocês escutarão uma reconstrução do púnico. Kelbilim em púnico significa o cão da divindade, provavelmente, o apelido do homem que é conhecido hoje como Santo Agostinho.

O nosso trabalho não retrata nem sua obra e nem o seu pensamento. É uma simples homenagem à sua existência. (Transcrição da gravação da peça)

No texto acima, Kelbilim é apresentado de maneira sumária em diferentes momentos de sua vida. No passado marcado pelos “prazeres da vida”, sua mãe suplica ao bispo para converter seu filho ao cristianismo. Em seguida, depois de passar por longa penitência na hesitação entre a castidade e a luxúria, Kelbilim converte-se ao cristianismo depois de ouvir a voz de uma criança. Por fim, com a chegada de sua consagração, ele torna-se bispo.

No cálculo do percurso narrativo, o sujeito de estado vem a ser o sujeito da ação, ao mobilizar em etapas sucessivas as modalidades do ‘ser’ e, em seguida, do ‘fazer’. Uma vez que seu percurso narrativo está ancorado na dimensão cognitiva para a aquisição de uma nova crença, a validade da performance está seja na dimensão pragmática, seja na cognitiva. Toda a narrativa propõe uma transformação, tendo em vista que essa mudança pode dizer respeito à relação entre o sujeito e seus valores subjetivos, tais como os afetos e as crenças. Kelbilim coloca em jogo seu universo de crenças. Sendo assim, a ação não está muito distante daquilo que o sujeito sofre em foro íntimo para se transformar.

O princípio da narrativa é reconhecido na conjunção entre o sujeito de estado e seu objeto-valor, “prazeres da vida”. Esse sujeito não tem de reclamar aparentemente por qualquer falta. Ele simplesmente vive muito bem, um “très bon vivant”, numa vida plena cuja a finalidade está nela mesma. A partir desse estado, a oscilação na modalidade do crer aparece tematizada pela diversidade de práticas religiosas tais como “o paganismo e o maniqueísmo”, criando um impulso para a trajetória seguinte de busca por novas crenças. Com isso, o sujeito, antes consolidado em sua existência, sofre uma perda de sentido ao vivenciar um cotidiano que deixa de revelar qualquer motivação, pois ele não acredita mais no valor antigo “prazeres da vida”.

A mãe de Kelbilim participa da narrativa enquanto manipulador, favorecendo os valores religiosos e fortalecendo a oscilação dos antigos valores do destinatário, antes consolidados na dêixis contrária dos valores profanos e terrenos. A disposição dos termos abaixo colabora com a análise e com o entendimento da axiologia em conflito na trajetória de Kelbilim:

Enquanto seu filho procura crer no paganismo ou no maniqueísmo, ela insiste em sua conversão ao cristianismo. Na superfície discursiva, “Santa Mônica”, a mãe de Kelbilim, figurativiza o destinador que procura meios para doar os valores religiosos revestidos pelo cristianismo. A relação entre a mãe e o filho traz o desespero da suplicante. Ela “lutou”. “Chorava e implorava” em vão. As palavras do bispo, “vá em paz”, mostram que de nada valem seus apelos. Assim, tal manipulação apaixonada pode ser o exemplo de uma persuasão frustrada, já que Kelbilim “hesitou por anos na verdade de sua fé”. O convencimento de Kelbilim ocorre posteriormente, com a voz longínqua de uma criança cantante, quando ele passa por um momento de dificuldade na sua relação com os valores profanos e da carne.

No trecho seguinte à exposição de “Santa Mônica”, o narrador insere uma longa nota sobre o cristianismo. O ponto de vista do narrador destaca os dados eufóricos, criando uma espécie de história heroica em que são superadas diversas dificuldades para defesa da fé. Ele opta por contar os primórdios de uma história que se desdobra em diferentes consequências na cultura ocidental. Durante aproximadamente 300 anos, os cristãos vivem sob a opressão do Império Romano, quando em 337 Constantino oficializa a nova doutrina com o uso de seus símbolos cunhados em moedas, substituindo por fim os deuses antigos dos ritos pagãos. Por sua vez, Santo Agostinho nasceu em 354, tendo sido nomeado na primeira escolástica. Assim, ainda que faça parte da mística do cristianismo primitivo, nosso herói não é um sujeito propriamente perseguido pelo império. Ele vive, sim, os problemas da conversão religiosa, tal qual uma perseguição em seu próprio interior. Voltaremos a esse aspecto de interpolação do narrador na narrativa mais adiante.

A manipulação coloca-se em andamento. A mãe incute alguns valores, pois é reconhecida a exigência pela castidade da nova doutrina cristã. Embora a manipulação não tenha sido acatada por Kelbilim em primeira mão, os valores pregados estão disponíveis na virtualidade para serem realizados na performance. De tal modo, a recusa da castidade ocasiona “o sofrimento e a tortura”. Com a interdição dos “prazeres da vida”, a manipulação disponibiliza uma modalidade, ‘dever não fazer’, do sujeito. A exigência da castidade é o principal obstáculo para a conversão religiosa, assemelhando-se à presença de um antissujeito para que a trajetória de transformação de Kelbilim possa se completar.

Na medida em que os valores do destinador da manipulação estão disponíveis no modo de existência virtual, há uma espécie de duração da figura materna, pois ela ajuda a reiterar o quadro temático da fé. Esse aspecto durativo explicita-se quando a figura da mãe retorna à narrativa ao cabo da conversão religiosa em Agostinho. Quando a recusa de seus valores gera um sofrimento longo numa “batalha” interior, Kelbilim torna-se o penitente, “por durante longos dez anos, ele hesitou dolorosamente na busca de sua verdade”, dado que a persuasão (fazer-crer) do destinador é tão-somente imaginária. A atualização

dos valores ocorre no martírio solitário, quando “se recolhe nos quintais de sua casa”. Ele é então um sujeito com sua disposição axiológica abalada.

Em seu caminho, o crer está ao lado do dever e do querer, como se essas últimas duas modalidades se misturassem, uma vez que o nível discursivo preserva a atmosfera misteriosa da conversão religiosa. Chegando ao ápice de seu sofrimento, “em um dos momentos mais difíceis de sua vida”, o destinador manipulador recebe outra cobertura figurativa, reiterando a aquisição de novos valores. O canto ao longe de uma criança transmite o que deve ser feito e acolhido na dimensão cognitiva do sujeito. A mística está com a força do “acaso” para que Kelbilim tome a leitura da bíblia. Essa mística pode ser traduzida pela mistura da modalidade endógena, como a do querer, e a exógena, como a do dever. Nessa espécie de sobreposição, a projeção do querer do sujeito aparece tanto no destinador figurativizado na criança quanto na autodesignação do dever.

“O batismo” e “a conversão” ocorrem junto ao “acaso”. Aceitar a nova religião implica a regra (dever) e o desejo (querer) para viver segundo as determinações dessa nova crença religiosa. Em suma, a devoção culmina no rearranjo concessivo do ser em relação à aquisição de valores subjetivos completamente estranhos ao sujeito antes de sua transformação. No âmbito cognitivo do crer, a transformação do sujeito ocorre juntamente com a conversão. No âmbito pragmático do fazer, ao tomar os valores do cristianismo, a performance de Kelbilim torna-se patente com sua atividade intelectual “a serviço da igreja”. No reconhecimento dessa atividade, ele vem a ser o bispo de Hipona, momento em que se sanciona a conjunção final do sujeito com os valores sagrados.

Apontamos a divisão da narrativa em cinco momentos: (i) prazeres da vida; (ii) penitência; (iii) revelação; (iv) conversão e batismo; e (v) consagração. Segundo a disposição axiológica fundamental, colocada no quadrado acima, esses momentos são percorridos em relação aos termos taxonômicos em contrários (S1, sagrado, e S2, profano) e subcontrários (não S2, religioso, e não S1, terreno), enquanto que os momentos narrativos incidem sobre a seguinte trajetória do sujeito: (i) sua conjunção com o ‘profano’ e o ‘terreno’; (ii) destinação da dêixis oposta ao ‘profano’ e ao ‘terreno’, sentida pelo sujeito como antissujeito

(dever não fazer); (iii) doação da modalidade (querer), dado o enfraquecimento da dêixis do 'profano' e do 'terreno'; (iv) negação de sua dêixis de partida, trajeto do 'não profano' para o 'religioso' e (v) chegada ao 'sagrado', contrário ao 'profano'.

Com seu posicionamento em relação ao plano do narrado, o narrador direciona o discurso, enfatizando determinados termos em relação a outros. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que certos semas são condensados no eixo sintagmático, seus opostos são atualizados no eixo paradigmático. Na análise semêmica, essas oposições constituem um esquema topológico conhecido na sintaxe profunda como categorias contrárias e contraditórias.

O narrador seleciona termos polares, acentuando alguns contrastes em que o corpo é tematizado (castidade e luxúria, espírito e sexo), no lugar de outros (Deus e Diabo, a fé e a dúvida), ao dispor no enunciado os valores fundamentais na trajetória do sujeito narrado. Por meio da implicação de certos conteúdos, compreende-se que a batalha na alma é também aquela que se instaura no corpo. Ou seja, a negação de uma esfera de investimentos figurativos (Deus e o Diabo) e das categorias cognitivas vinculadas à esfera da convicção (fé e dúvida) reforça a afirmação dos valores terrenos, em que a corporeidade é tematizada (sexo e castidade).

Por isso, o sexo e a castidade são conteúdos nucleares na configuração da semântica de nível fundamental do percurso de Kelbilim. Mencionamos anteriormente o arranjo modal decisivo para a transformação axiológica do sujeito. Assim, num primeiro momento, a castidade aparece junto à recusa de uma interdição (dever não fazer). Em meio a isso, configura-se um sujeito epistêmico na relação com o que ele sabe e crê, conforme explicita sua relação de questionamento sobre o maniqueísmo, mediante ao qual há uma interação com a doutrina católica e a castidade. Passada a batalha interior, a castidade vem a integrar os novos valores assumidos com a conversão religiosa, quando ele lê na bíblia a recomendação de abandono dos vícios carnavais.

Assim, a castidade participa da sintaxe profunda ao lado dos valores ora disfóricos, ora eufóricos. Primeiramente, a castidade não pode nem mesmo ser concebida, de modo que sua disforia é também a negação de sua identidade

enquanto um objeto para o sujeito. Imediatamente depois, a castidade passa a ser reconhecida como um objeto de recusa, de modo que esse estado se identifica com a privação do sexo, das orgias e dos vícios. Por último, quando o sujeito se converte ao cristianismo, a castidade passa definitivamente para o lado dos valores eufóricos.

De acordo com os elementos fóricos, a transformação de Kelbilim inverte a posição da castidade em relação à foria. O fato de a castidade compor a disforia ou euforia decorre da adesão fórica do sujeito que se dispõe em sua recusa ou aceitação. Assim, como a transformação do sujeito fundamenta-se sobre essa conversão do que ele concebe enquanto valores disfóricos e eufóricos, os níveis discursivo e narrativo são perpassados por conteúdos passionais (“sofrimento”) e cognitivos (“de brilhante inteligência”, “percebeu falhas”).

A configuração profunda em que se encontram ‘o sexo e a castidade’ convoca o ‘corpo’ em sendo uma unidade genérica para a disposição axiológica de Kelbilim. Por meio dessa configuração, compreendemos “um impressionante dilacerar de alma, um verdadeiro ranger de espírito”, no sentido pronominal da ação “dilacerar-se”, que incide sobre o corpo de alguém que fere a si mesmo. Nesse escopo, o sentido de “ranger de espírito” encerra o atrito entre as partes do ser que estão num mesmo corpo. No quadrado em que dispomos os termos contrários (sagrado e profano) e os subcontrários (terreno e religião), a configuração em que aparece o corpo é reforçada, uma vez que os subcontrários (terreno: sexo / religião: castidade) seriam englobados pelos contrários (sagrado: deus / profano: diabo). Desse modo, o corpo fica situado junto aos valores terrenos, de humanidade em oposição à transcendência e à divindade.

7.2. Elementos da enunciação

Já apontamos uma das escolhas feitas pelo narrador quando ele explica os primórdios do cristianismo, privilegiado por seu ponto de vista. Como se pode saber, o enunciador é pressuposto pelo narrador implícito ou explícito no

enunciado. No caso em análise, um narrador se explicita de diferentes maneiras, inclusive na definição do projeto criativo, colocando-o com certa liberdade seja para a “reconstrução do púnico”, seja para a “homenagem” à existência de um homem, mas não para o retrato “nem de sua obra nem de seu pensamento”. Então, o plano do conteúdo apresenta a distinção entre o sujeito do enunciado (ele, Kelbilim) e o sujeito enunciativo.

Nota-se na gestualidade não somente a dissociação patente entre as instâncias do narrado e a da narração, mas também a identificação contraída entre elas. Assim, as *debreagens* e *embreagens* da sintaxe discursiva tornam-se alvos de interesse para que se possa dizer um pouco mais sobre esse narrador e, até mesmo, um pouco sobre a perda da referência de pessoa discursiva, quando não se pode afirmar mais quem está falando, aquele, este, ambos ou nenhum. Para tal, é preciso compreender os afastamentos e as aproximações entre a narração e o narrado que se impõem verbalmente e gestualmente.

Uma das possibilidades de aproximação entre a narração e o narrado ocorre com a intrusão do tempo presente, característico do sistema enunciativo, no interior do sistema enuncivo apropriado ao tempo do relato. Assim, em meio às formas do passado, o presente pontua um acontecimento no plano narrado como, por exemplo, ao dizer: “Influenciado pelo acaso, Kelbilim resolve tomar o batismo”. Outra possibilidade de aproximar o narrado do momento da narração ocorre com a chamada *debreagem* de segundo grau em que encontramos a voz de um actante do enunciado instaurado pelo narrador (“Vá em paz mulher, é impossível que pereça de um filho de tantas lágrimas’, dizia a ela o bispo”). Essas duas possibilidades também podem aparecer em concomitância, conforme o seguinte trecho: “Nesse mesmo momento, ele ouve ao longe uma criança que cantava em latim ‘Tolle et lege’, ‘tome e leia’”, em que há marcas tanto do tempo presente no relato quanto da voz de um interlocutor.

Essas marcas simulam o presente de uma situação no plano do narrado e, por meio disso, tais procedimentos da sintaxe discursiva colaboram com a concentração do campo da significação, destacando momentos de tensão de Kelbilim frente o “acaso”, ou de impotência de “Santa Monica” frente à obstinação contrária do filho. De outro modo, o presente da narração também se deixa ver

quando o narrador mostra a si mesmo, instaurando um ‘aqui’ e ‘agora’ de onde se fala. Ao observar esse procedimento, é ilustrado o posicionamento do narrador. Ele escolhe as ênfases, intensificando determinados conteúdos em detrimento de outros como, por exemplo, quando o narrador diz: “A batalha que se trava aqui, na alma de Kelbilim, não é uma batalha entre Deus e o Diabo, entre a fé e a dúvida, mas sim entre a castidade e a luxúria, entre o espírito e o sexo”. Mais uma vez, trata-se de uma debreagem enunciativa, mas não é como a anterior que remete ao tempo da narrativa.

A exposição do sujeito narrador no ‘aqui’ e ‘agora’ da encenação instaura os actantes da comunicação (destinador e destinatário) no espetáculo. Por seu turno, o público da encenação é o destinatário: “Vocês escutarão uma reconstrução do púnico”. Esse texto inicial em *Kelbilim* prepara o narratário com comentários supostamente técnicos acerca da encenação para estabelecer um vínculo de confiança, ainda que o púnico não possa ter sido reconstruído. Ou seja, a crença necessária para o desenrolar da trajetória encenada é também um elemento indispensável para a integração da audiência junto ao texto espetacular.

Ao considerar a gestualidade da encenação a partir dos procedimentos da sintaxe discursiva, há tanto certa dissociação entre os atores da enunciação quanto associação. Dito de outro modo, é necessário levar em conta a debreagem enunciativa, procurando diferenciar uma espécie de narrador e o ator do plano narrado, “Kelbilim”. Tal procedimento sintático, que na manifestação verbal explicita duas programações centralizadas no “eu”, propicia frente ao corpo um efeito de apagamento dessa fronteira, afinal a corporeidade integra ambos sujeitos enunciativos.

Com isso, constata-se a concomitância entre o espaço-tempo da enunciação e do plano narrado. Na ilusão cênica, o narrador se dissipa no agenciamento da maneira pela qual “Kelbilim” é observado como, por exemplo, na espécie de cena interposta à passagem entre os percursos figurativos do plano narrado, em que o ator arranja os objetos cênicos (tecidos, jarra, livro, velas) no palco. Por essa razão, a encenação leva a crer que a função do observador pode ser ainda embutida à pessoa do discurso, o que inclui a visão obtida da plateia.

Em meio à ilusão referencial do corpo presente, os engates e desengates das pessoas do discurso suscitam ao menos dois níveis de ‘eu’ junto ao que se convencionou chamar de breagem enunciativa. Essa distinção torna-se necessária já que em meio às decisões do narrador e/ou do observador (primeiro nível), exemplificadas acima com as cenas de arranjo do espaço cênico, instaura-se uma narrativa de outro ‘eu’ (segundo nível), “Kelbilim” que se mostra por meio do percurso figurativo manifestado gestualmente. Contudo, o máximo esforço na encenação mostra outra procura, enquanto incita um sujeito que, por sua vez, nada quer dizer como um narrador e permanece apenas na possibilidade de transformação, integrando o engendramento das corporeidades.

7.3. A encenação

A descrição procura agora dar conta do texto espetacular, destacando os percursos figurativos manifestados corporalmente na configuração de Kelbilim para a análise do plano do conteúdo global do espetáculo. No quadro inserido abaixo, é possível observar em destaque os trechos contemplados no estudo seguinte.

Sucessão de estados	Texto verbal	Texto não verbal
Prólogo	(07:29) Olhai! Eu não escondo as minhas feridas.	(08:12) Dedo indicador mimetiza cortes no pescoço, no ventre e no pulso. (08:59) Ergue os braços e, depois de esticar-se ao máximo, ele cai bruscamente.
Prazeres da vida		(09:45) Exercício de saltos e lançamentos. (09:55) Arruma os objetos cênicos no palco. (10:36) Mimetiza a retirada de um olho e a entrega dele. (11:02) Apaga a vela.

	<p>(12:35) Oh! Como é difícil entender o amor.</p> <p>(17:33) Adolescente, macho, fêmea, velha, colocai vossas mãos sobre as genitálias. Faminto caminho vagaroso. Oh, pelos deuses, quero lambe-vos a cona. Quero adestrar caralhos. Quero o néctar augusto de vaginas, falos, centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores. Atentai, uma leoa anda solta e persegue tudo aquilo que é vivo, molha, incha e cresce.</p> <p>(20:16) Tu não sabes o aroma da carne, a coisa dulçorosa que é o gozo. Não sabes.</p>	<p>(11:20) Arruma os objetos cênicos no palco.</p> <p>(12:00) Balança as correntes presas ao seu corpo.</p> <p>(12:18) Arruma os objetos cênicos no palco.</p> <p>(12:34) Cobre o rosto e as mãos com tecido.</p>
Penitência	<p>(20:52) Mas e o depois. Esse depois da carne, abra a memória. Depois da carne, a penumbra no peito. Uma distância por dentro. Uma coisa que pergunta. Isto te basta?</p>	<p>(20:43) Ajoelhado, descobre o rosto e mostra a feição aflita.</p> <p>(22:00) Levanta-se, retira a saia e o tecido vermelho. Salta sobre essas coisas. Leva para o fundo do palco. Acende as velas sobre o turíbulo pendurado.</p> <p>(23:15) Retira as correntes.</p> <p>(23:36) Balança o turíbulo com as velas.</p> <p>(23:59) Vai ao fundo do canto direito, se colocando de costas na posição em que é açoitado.</p> <p>(25:27) Apaga as velas, deixando a sala em escuridão total. Quando ele reaparece sobre a luz, está deitado, encolhido, chora e se coça como numa</p>

		<p>enorme aflição. Levanta subitamente por duas vezes assustado.</p> <p>(26:36) Levantado, as mãos gesticulam em forma de pinças, segurando uma série de velas ligadas por um barbante. Um monstro aparece. Bate com os pés no chão. Deposita as velas no chão e as acende.</p> <p>(28:38) Pega o embrulho de tecido azul tirando de lá um tecido branco que emoldura um rosto em súplica.</p> <p>(30:10) Chora.</p>
Revelação	<p>(37:50) Chacal do medo, olha-me na cara. Não vês que dia a dia estou secando, que a cadela da noite avança a língua. Seu corno nos meus pulmões furas-me todo.</p> <p>(40:40) Honra-me com seus nada. Traduz meu passo de maneira que eu nunca me perceba. Dai-me pobreza e fealdade e medo de todas as respostas que dariam luz ao meu eterno entendimento cego. Dai-me tristes joelhos para que eu possa fincá-los num mínimo de terra. E ali permanecer como o mais esquecido prisioneiro.</p> <p>(42:09) Ide-te sem nome. Não desejo o alívio, apenas estreitos e fardo. Talvez assim se encantes de tão farta nudez, talvez assim me ames mostrado até o osso. Tolle et lege.</p>	<p>(31:00) Leva as velas para o canto direito.</p> <p>(32:00) No centro do palco, vira-se de costas, ajoelha-se, levanta o braço direito levando as mãos sobre a cabeça. Pega a bíblia e lê.</p> <p>(34:10) Em pé, mimetiza o diálogo com alguém. Alternando entre o amor e o sofrimento.</p> <p>(37:50) Aponta para frente.</p> <p>(38:55) Rasga o peito com as mãos.</p> <p>(39:45) Pisa sobre as velas.</p> <p>(40:40) Ajoelhado, segura uma vela.</p>
Conversão e batismo		<p>(42:09) Levanta-se.</p> <p>(43:43) Retira suas vestes.</p>

		<p>(45:31) Ergue os braços e caminha do canto esquerdo para o direito.</p> <p>(48:12) Pega a jarra e joga a água sobre a cabeça. Coloca a veste alva.</p>
Consagração	<p>(1:01:00) Hey Agostinho ama e fazes o que quiseres.</p>	<p>(50:43) Acende uma vela. Colhe e lança a luz. Caminha com a vela e apaga. Pega os tecidos vermelhos, colocando-os como a roupa do bispo. Caminha para o fundo de costas.</p> <p>Ajoelha-se diante dos objetos, descobrindo a vela. Derrama água sobre o pote, toma uma hóstia e a queima sobre a chama.</p> <p>Levanta-se e deposita a hóstia sobre o turíbulo com o qual dá passos para frente.</p> <p>(59:16) Arranca a roupa de bispo. Deita-se, acende uma chama sobre um pote de ferro e aproxima-se da chama.</p>

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Figura 43

Figura 44

Figura 45

Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Figura 52

Figura 53

Figura 54

Figura 55

Os percursos figurativos e temáticos do trecho “prazeres da vida” instauram o ator do plano narrado em meio às “orgias”, de maneira oscilante entre o prazer e o desprazer ao localizar em sua interioridade uma disposição contrária aos impulsos que o conduzem à devassidão, conforme o texto verbal explicita: “Mas e o depois? Esse depois da carne. Abra a memória. Depois da

carne, a penumbra no peito. Uma distância por dentro. Uma coisa que pergunta: isto te basta?”.

Imediatamente após este trecho, o conflito interior culmina com a figurativização da “penitência”, uma vez que a configuração do universo avaliativo cobra em “prazeres da vida” por valores modais e aspectuais que condicionam a efetivação das “orgias”. O universo avaliativo com seu julgamento suplementa com devido acento os “prazeres da vida”, de maneira variada conforme a configuração dos papéis temáticos. O narrador ameniza o excesso, quando caracteriza o ator do enunciado na qualidade de “très bon vivant”, já Kelbilim dá vasão ao recrudescimento ao preencher o campo da significação da “orgia” com outros atores discursivos.

Na encenação, o plano narrado é figurativizado, enquanto o universo do fazer com situações de comunicação e ação narrativa destaca o querer, demarcado com a flexão em primeira pessoa, conforme o trecho: “(...) quero lambe-vos a cona. Quero adestrar caralhos. Quero o néctar augusto de vaginas, falos, centuriões, moçoilos, guerreiros, senadores (...)”. Já por meio do plano de expressão gestual dessa passagem intitulada pelo narrador como “prazeres da vida”, surgem outros atores discursivos, “adolescente, macho, fêmea, velha”, por meio da dimensão gestual mimética.

A dimensão mimética gestual configura os atores discursivos atinentes à efetivação da orgia, conforme o cerco moral ganha avultação. Por assim dizer, essa passagem assinala a disposição modal e aspectual subjacente aos percursos figurativos e temáticos de Kelbilim. Isto é, o contraponto entre o excesso e a suficiência apresenta-se por uma via em que a permissividade atinente ao poder-fazer condiciona a programação, instaurando também uma obrigatoriedade ou um dever-fazer em relação à programação.

Dois elementos são indispensáveis ao entendimento do universo avaliativo que constitui na encenação a “orgia”. Esses elementos são figurativizados com a “perda da visão” quando se apaga o “fogo” e com uma imagem que simula o “jugo”. Por essa via, a encenação discursiviza os hábitos excessivos conformando as modalidades do sujeito (Figuras 40 e 41).

O “jugo” figura a submissão em relação aos valores da devassidão. Isso porque a ferramenta utilizada para atrelar o boi ao arado é aplicada ao ator para dotá-lo de uma configuração temática e modal, o que promove também uma espécie de aspecto vinculado à continuidade dos excessos e, por aí, à estagnação do sujeito no que tange ao seu estado. O aprisionamento físico do boi transpassa da ordem cosmológica e exteroceptiva, em que o homem organiza os recursos naturais, para a ordem noológica e interoceptiva, na qual o entendimento das convenções é incutido.

Tendo em vista que a imagem do “jugo” antecede a da “orgia”, ela modula a mimese seguinte em que se engendra o querer. Isto é, o dever-fazer e o não poder não fazer modalizam o querer, como no apego ao “vício”, de modo que uma obrigatoriedade faz o sujeito apegar-se ao hábito que, inserido na libertinagem, perde sua liberdade no encadeamento do programado. Então, mesmo que certa independência do sujeito insurja diante das distinções prescritivas e da permissividade, socialmente concebidas para a sexualidade, ele vem a ser dependente das prescrições, considerando a tendência corriqueira ao excesso.

Nesse instante precedente à encenação da “orgia”, o universo avaliativo apresenta-se também por meio das imagens produzidas na “perda da visão” com o apagamento do “fogo”. Posteriormente, enquanto a reiteração do “fogo” perfaz diferentes passagens do espetáculo, insinuando a figuração do tema “transformação”, é possível notar que, nesse instante, essa imagem remete à estagnação do sujeito em um estado de pouco entendimento acerca dos eventos e de seus condicionamentos. Por essa razão, em meio a esse sobrevoo no campo da significação de “prazeres da vida”, a encenação faz ver a tensão entre os valores de contato e de inerência.

No que tange às espacialidades do encadeamento gestual nesse trecho, as valências espaciais do fechado e do aberto alternam-se junto aos valores de inerência e de contato. Afinal, considerando que os percursos figurativos promovem não apenas o reconhecimento do microuniverso discursivo relativo à constituição do hábito da devassidão, mas também perfilam a disposição subjacente ao ator que o coloca entre o prazer e o desprazer, os valores da intimidade vêm à tona quando postos em cena. Desse modo, as valências

espaciais distribuem tanto a exterioridade, propiciando a multiplicidade actorial com a qual o protagonista entra em contato, quanto a interioridade amolgada à dualidade do conflito entre os impulsos do sexo e da castidade.

Com efeito, ao mimetizar os atores discursivos da “orgia”, as aberturas corporais englobam em seu bojo os valores de contato. É possível notar que a dimensão gestual mimética é contornada pela espacialidade das aberturas com suas diferentes coordenadas, para frente e para trás, para os lados, de modo a discursivizar as pessoas e os atributos corporais destacados na seguinte sucessão: “adolescente, macho, fêmea, velha”. A cada abertura, o sujeito enunciativo aproxima-se da interlocução com outras personagens (Figura 42).

O fechado condiz com o bloqueio das superfícies de contato. São muitos os indícios deixados pelos objetos cênicos que colaboram com a materialização da disposição modal do sujeito do plano narrado. Por exemplo, ele carrega o corpo envolto em tecidos e correntes (Figura 43), utilizadas na sequência da “penitência”, em que se configuram o “açoite” e a soltura das correntes. Assim, em “prazeres da vida”, os elementos figurativos depositados sobre a pele acarretam junto ao grau mais íntimo de contato a dimensão gestual modal. A obstrução da visão, o corpo acorrentado, as mãos atadas com o tecido vermelho exibem os condicionamentos modais desse sujeito enunciativo do plano narrado, como acabamos de mencionar na imagem do “jugo”.

Desse modo, a abertura distribui a multiplicidade do contato, pois o fechamento é em primeira instância a demarcação entre a interioridade e a exterioridade, colocando uma obstrução na superfície da pele e na visão. O fechado correlaciona o paradigma do contato com o da intimidade ou, em outros termos, associa a coerência à consistência do sujeito. O questionamento explicitado por Kelbilim acerca da memória depois de exaurir a “carne”, quando resta uma “penumbra no peito”, permite constatar a incidência do termo fechado em paradigmas complementares para a compreensão do sujeito.

A multiplicidade explorada com o contato resulta em uma “distância por dentro”, guardando a complexidade do isolamento que, ao mesmo tempo, integra uma totalidade voltada para a transitividade, permissiva no que tange à constituição dos hábitos excessivos, mas que se desintegra no sentido da

reflexividade, exigente na divisão dessa existência. A partir disso, a trajetória do homem de devasso a santo consiste em dilacerar a “carne”, livrando-se primeiramente das obstruções superficiais depositadas sobre a pele, para então encontrar no fundo a continuidade entre a exterioridade e a interioridade ou, apenas, uma integração em que ele não tenha de se submeter a esse dualismo. Deixando a devassidão, ele vem a encontrar o “sagrado” para se tornar íntegro. Com isso, o percurso rumo ao “sagrado” parece aceitar, no seio da consistência, a unicidade que recebe a contínua “transformação” do ser em todos e qualquer um.

7.3.1. “E depois da carne?”

Para chegar a tal ponto, Kelbilim percorre a trajetória mística da totalização da matéria sensível, compreendida com a passagem por quatro elementos que figuram o “sagrado” na natureza (no “ar”, ele encontra a letra da religião; no “fogo”, ele se queima; na “água”, ele se purifica; na “terra”, ele carrega o peso do manto, tornando-se bispo de Hipona). No texto introdutório, o narrador assinala o momento voltado à revelação, dizendo que é tomada ao “acaso” a passagem de São Paulo recomendando a recusa da “carne” e de seus “vícios”. Na encenação, esse “acaso” caracteriza-se em meio à visibilidade e à invisibilidade, à medida que a trajetória mística se coloca em componentes figurativos, como, por exemplo, o “fogo” e a “água”, determinados em função do tema “sagrado”.

Tomando o conhecimento sobre a trajetória mística dos santos, é possível explicitar o sentido abarcado por esse momento do espetáculo do qual decorre o problema da identificação entre o sujeito da enunciação e o enunciado gestual que, por sua vez, faz ver o ator teatral. Isto é, os gestos destacam não somente o percurso figurativo e temático em que Kelbilim se insere, mas também fazem ver uma espécie de registro gestual que não representa nem o plano narrado, nem apresenta a narração. *Grosso modo*, em meio a essa trajetória, encontra-se o ator teatral concluindo claramente o exercício teatral de desnudamento,

decorrente da dilatação corporal que o permite produzir os registros gestuais atinentes às camadas enunciativas encenadas.

Com efeito, a trajetória em questão é suscetível de algumas leituras. A primeira promove a apreensão da figuratividade atinente aos componentes visuais dos gestos, colocando o homem em sofrimento quando se queima com o fogo e, depois, em alívio quando se purifica na água. Tendo em vista que a materialidade se dissipa na configuração do corpo místico, a segunda leitura tem de ser mais abstrata ou temática. Nesse sentido, é reiterado o traço sensorial da “visão”, de modo a tangenciar uma correlação entre os elementos da exterioridade e da interioridade, o que compreende a disposição modal e tensiva do sujeito. E, como mencionamos, surge ainda uma terceira leitura que, em meio aos conteúdos abstratos no âmbito “sagrado”, faz transparecer o ator teatral em seu ofício de transformação, ou seja, esta última leitura é meta-teatral, devido à demonstração fornecida sobre o funcionamento do exercício do intérprete em seu fazer-ser.

O início da trajetória mística ocorre quando Kelbilim começa a “piscar os olhos”, abrindo-os e fechando-os sucessivamente diante da entrada da luz do fogo que, ao dilatar as pupilas, produz no lusco-fusco por alguns segundos a necessidade de acomodação da visão que não via e, com isso, passa a ver. A partir do condicionamento que essa imagem propicia em relação à seguinte, uma modulação se instaura de acordo com a iteração das modalidades do crer e do saber no plano do conteúdo global do espetáculo. Em outras palavras, uma vez que a tematização corporal sugere o poder-ver, integrando o tema da descoberta do entorno, o caráter modalizante dessa imagem inicial é enfatizado. Isso porque o homem está apto a encontrar o livro sagrado para entrar em contato com a letra da religião (Figuras 46 e 47).

Kelbilim é atravessado mais uma vez por seu conflito interno. Anteriormente, como mencionamos na cena da “orgia”, ele exhibe na dimensão gestual mimética outras vozes enunciativas. Agora, ocorre certa variação de seus estados interiores, o que parece mimetizar as instâncias internas em conflito. Nesse momento, há o enfrentamento do sujeito com aquilo que ele deve renunciar em foro íntimo.

No que tange ao detalhamento da movimentação corporal nessa passagem, o ator avança e recua, mostrando as oscilações de seus estados, considerados segundo a dimensão gestual atributiva. Há certo efeito de “confusão”, porque os estados não são delimitados por meio de uma qualidade precisa, mas remetem ao extenso campo de sentido que, por sua vez, solicita mais de uma qualidade para corroborar os elementos passionais elencados no conteúdo global da peça. Os avanços produzem impressões de afetos ligados à aproximação entre os sujeitos e sugerem o caráter “amoroso” e “delicado”. Nos recuos, os estados “temeroso” e “arrependido” se mesclam dados o fremito e o abaixamento da corporeidade.

Tudo isso prepara o momento em que o ator profere a consolidação do enfrentamento no seguinte texto: “Chacal do medo, olha-me na cara. Não vês que dia a dia estou secando, que a cadela da noite avança a língua. Teu corno nos meus pulmões, furas-me todo”. A partir da reiteração do traço da submissão do homem aos seus hábitos excessivos, diante do qual ele se compara a uma “cadela”, fiel ao vício, o dilaceramento da carne é precipitado no discurso gestual. Ao romper com esse “todo”, ele se oferece em sacrifício para o acordo que está em vista de se estabelecer (Figura 48).

Resta muito pouco nesse instante para exaurir o percurso de Kelbilim. De tal modo, é possível considerar que a “carne” e o “espírito” estão polarizados em projetos de descendência e de ascendência, pois, quanto mais aquela descende, mais este ascende. Assim, as direções tensivas da ascendência e da descendência orientam a discursivização. Nesse sentido, o prenúncio da descendência de Kelbilim faz ver a programação espaço-temporal em que o ator discursivo se oferece em sacrifício.

Ao dilacerar a carne, Kelbilim renuncia qualquer exaltação característica na vida pregressa para entrar em união com a instância suprema junto à qual pretende selar um acordo para sua ascensão espiritual. Do ponto de vista da narratividade, os valores de troca no sacrifício tornam-se bens inalienáveis, o que instaura na figuralidade a via concessiva para a apreensão do sentido sacrificial. Isto é, na renúncia da carne, enquanto há uma privação transitiva e reflexiva, o ator decide apartar-se do convívio mundano e, até mesmo, daquilo que compreende por si mesmo, para enfim configurar a apropriação de um bem

intransferível. Ainda que seja viabilizado por meio de uma dupla disjunção na ordem da transitividade e da reflexividade, o sacrifício promete uma conjunção, dando início a um novo homem.

Segundo a ótica tensiva, a passagem por uma extenuação completa dos valores está ainda por vir, de modo que há na transformação do homem devasso a santo o cumprimento do regime excessivo que, anteriormente, se impunha sobre o fornecimento dos hábitos. Com isso, no recrudescimento das espacialidades, nota-se que o fechado tende ao hermético, ao passo que o aberto se escancara, solicitando no que tange à aspectualização das espacialidades por mais fechamento na intimidade e mais abertura na exterioridade. Nesse sentido, a imagem do dilaceramento com o escancarado concentra certas aberturas e certos fechamentos no plano do conteúdo global do espetáculo, já que se trata de uma passagem complexa.

O agravamento do sacrifício, no qual os valores objetivos ou observáveis na matéria se tornam bens inalienáveis, ocorre em meio à imploração propiciatória que dá sequência a esse segmento no espetáculo. Então, o homem está de joelhos, com os braços elevados e cabeça abaixada. Nesta súplica e, talvez, não em qualquer uma, a tonificação de dada situação de comunicação não somente ultrapassa a mera condição de um pedido ou de uma solicitação, mas também apresenta um estranhamento diante do conteúdo suplicado:

Honras-me com seus nada. Traduz meu passo de maneira que eu nunca me perceba. Dai-me pobreza e fealdade e medo de todas as respostas que dariam luz ao meu eterno entendimento cego. Dai-me tristes joelhos para que eu possa fincá-los no mínimo de terra. E ali permanecer como o mais esquecido prisioneiro. (Da gravação da peça)

Um pedido pressupõe um desejo ou uma necessidade, instaurando com isso na situação de comunicação a transformação de valores modais associados ao querer e ao dever, porém o conteúdo solicitado por um homem santo permite notar a extenuação dos valores. É estranho que, suplicando por honra, o sujeito não seja destinado por qualquer dignidade ou estima, mas sim por valores negativos do ponto de vista mundano.

Rumo ao “nada”, o sujeito da nulidade resume a finalidade de seu caminho com a ausência da “percepção” de si, caindo no esquecimento das funções exercidas pelas sensações físicas e pela atenção que as contorna. Nesse contexto, as figuras da “pobreza” e da “fealdade” procuram esvaziar o campo da significação, uma vez que o sujeito se define por meio de atributos desprivilegiados. Ao mesmo tempo, as modalidades vêm a ser prejudicadas, pois a instância do saber relativo ao “entendimento” é também enfraquecida diante de sua impossibilidade.

Ao término dessa fala, o homem levanta e caminha enquanto diz: “Ide—te sem nome. Não desejo o alívio, apenas estreiteza e fardo. Talvez assim se encantem de tão farta nudez, talvez assim me ames desnudo até o osso, como um monstro. Tolle et lege”. Com isso o suplício parece aproximar-se do fim, conforme a corporeidade sai da prostração e começa a caminhar.

Há indícios nesse trecho de que o narrador instaurado no início do espetáculo conta uma narrativa um pouco diferente desta que é encenada, como já mencionamos anteriormente. O narrador concentra em poucas palavras a trajetória mística no vago “acaso” e na figura de uma “criança” que passa ao longe. Já Kelbilim, ao introduzir os termos em latim, promove uma debreagem enunciativa de segundo grau mimetizada com a sonoridade vocal gutural, de modo a consagrar sua interlocução com “Deus” que, por sua vez, sugere a leitura do texto sagrado.

Nessa passagem, o querer e o dever restabelecem o mínimo necessário para que a súplica venha a ser reconhecida também por meio da adoração. Nesse sentido, o sujeito propõe um contrato junto ao qual ele possa permanecer “prisioneiro”, aceitando com o “fardo” a dimensão modal em que ele cumpre obedientemente as recomendações da doutrina. Diferentemente do Kelbilim inicial, ele livra-se dos hábitos mundanos para se atrelar ao sagrado.

Ainda do ponto de vista da narratividade, convém mencionar a produtividade da figura “monstro” durante o espetáculo que, nessa fala, se apresenta em comparação com o sujeito enunciativo, assimilado nos traços da monstruosidade. Com efeito, o antissujeito não somente estabelece na transitividade as descontinuidades em dada busca, mas também cumpre na

reflexividade uma função demarcativa ao separar a alteridade da identidade do sujeito. Por vezes, como já mencionamos anteriormente, os percursos figurativos dos “prazeres da vida” e da “penitência” fazem ver na dimensão gestual mimética a intrusão desse actante conforme a mimetização do ator discursivo “monstro” (Figura 44). Depois disso, o conflito interno na “revelação” e o decorrente enfrentamento com o “chacal do medo” permitem tomar o antissujeito de maneira menos concentrada do que na figuratividade mimética, pois ele se dissipa nos estados do sujeito como no “medo” e em outros estados que sugerem o recuo, como o arrependimento mencionado. Por fim, para conciliação com o sagrado, o sujeito assimila os valores da descontinuidade típicos do antissujeito ao comparar-se com um “monstro”.

Por sua vez, do ponto de vista discursivo, o corpo tematizado procura selar o acordo com a doutrina. A “estreiteza” corrobora a aspectualização do estado do sujeito na nulidade, sugerindo que a espacialidade de contato comporta não mais a abertura, mas sim o exíguo no “mínimo de terra”, indispensável para que o sujeito da adoração se coloque de “joelhos”. Ainda que desprovido de qualquer recurso material na penúria, sua “farta nudez” amplia esse domínio em que resta pouco da vivência terrena sobre a pele, o que ocasiona eventualmente o “encanto” na contrapartida do contrato que se estabelece para a ascensão espiritual.

Sejam manifestados verbalmente ou visualmente, os percursos figurativos e temáticos fazem ver o corpo tematizado na trajetória mística. Isto é, perpassando os papéis temáticos, a corporeidade ostenta tal trajetória de homem devasso a santo. A partir disso, torna-se possível observar o corpo tematizante, enquanto as modulações das espacialidades transgridem as esferas do enunciado e da enunciação em que circula Kelbilim, de modo a entrar em associação com o paradigma da consistência da pessoa do discurso, fazendo fazer ao cabo dessa trajetória o questionamento acerca de sua expansão e sua distribuição.

Como concerne ao processo de identificação do ator, a corporeidade acarreta não somente a semântica discursiva, como também conforma a programação espaço-temporal promotora da discursivização. E, além disso, propõe certas conexões com aquilo que dada comunidade discursiva

compartilha no sentido acerca da pessoa e de suas faces projetadas por meio do discurso gestual. Se fosse possível notar a concomitância de componentes discursivos em paradigmas diferentes que conformam leituras diversas sobre um mesmo espetáculo, encontraríamos o mito no teatro.

Primeiramente, a corporeidade detém uma porção concentrada na visualização da figuratividade, ao mesmo tempo em que se dissipa na modulação daquela concentração segundo as espacialidades. Potenciais sentidos são contatados a partir do corpo tematizado, tais como as valências espaciais, dotando Kelbilim de certa espessura. Depois, a partir das valências, é necessário tratar da corporeidade tematizante que conduz à atualização do discurso gestual com seus percursos figurativos e temáticos.

Quando o desnudamento se completa, levando Kelbilim ao total despojamento dos vínculos terrenos, ele propõe a consideração acerca de um novo sujeito. Então, aquela capacidade de se estreitar e, conseqüentemente, se dilatar perante ao encontro com o “sagrado” mostra corporalmente a saída do homem do percurso em que redundam as descontinuidades, seja na multiplicidade de contato, seja no dualismo interior, para sugerir a entrada no projeto existencial de unidade plena. Por sua vez, a análise é submetida a uma parada, como se fosse atraída por um termo massivo, estranho ao fluxo narrativo que se perfazia.

Assim, no que tange às variações de movimentação corporal, as impressões de lentidão e de tonificação se perfazem cena a cena, como se cada imagem estivesse se derretendo depois de congelada em quadros estáticos dentro de um projeto estético premeditado em tonicidade crescente e aceleração decrescente. Nesse instante, tendo alterado a respiração e o volume irradiado a partir do deslocamento dos membros e da coluna, o ator se coloca sem qualquer exaltação, rasurando a delimitação daquela corporeidade que configura “Kelbilim”. Surge em meio ao “nada” do percurso de minimização da vida terrena, outro registro gestual que, por sua vez, condiz somente com aquilo que um homem faz em seu cotidiano sem importância – ele passa as mãos pelos cabelos e os pés sobre trapos, jogados no chão, contraído no mínimo da vida banal para dar início ao exercício da dilatação (Figuras 50 e 51).

Fisicamente, o ator experimenta uma amplificação de seu campo de movimentação corporal, para conseguir transitar por toda sorte de representações do mundo e da intimidade. Conformando os destinos possíveis da intensidade sobre as espacialidades, a contração do sujeito completa-se ao vislumbrar o retorno a uma instância perdida na multiplicidade da dilatação. A partir disso, o ator teatral dilata-se novamente, para ingressar no campo da significação que propõe a conversão e o batismo (Figura 53).

Dando sequência ao encadeamento do percurso narrativo, toma o batismo e se purifica na água. Coloca a veste alva e, então, carrega o peso do manto, ao tornar-se bispo de Hipona. Mas logo se livra desse peso, quando ao término se vê a chama do fogo acesa, uma voz é proferida na escuridão da cena com a seguinte frase: “- Agostinho, ama e faça o que tu queres”, privilegiando com isso a transformação constante na qual o “santo” acolhe seu dilaceramento, de modo a iterar sobretudo o “fogo” como o promotor dessa continuidade.

Tendo em vista as diferenças na transformação do homem devasso em santo na narração e na encenação, os procedimentos discursivos atinentes às diferentes manifestações concentram e expandem o plano do conteúdo em questão. Naquela, há certa concentração cedida ao “acaso” para determinar a transformação do homem devasso em santo, enquanto nesta os percursos figurativos e temáticos compõem uma trajetória mística e também a possibilidade de a transformação se tornar uma continuidade.

A partir da análise do plano do conteúdo, a divisão do percurso narrativo do sujeito segue nos termos já mencionados: (i) prazeres da vida; (ii) penitência; (iii) revelação; (iv) conversão e batismo; e (v) consagração. As etapas narrativas e, por fim, a transformação do sujeito no plano narrado são esquematizáveis nos termos de manipulação, ação e sanção, bem como uma disposição axiológica fundamental em que o corpo é um domínio das doutrinas, modalizado de maneira geral pelo dever-fazer. Evidenciando as densidades no campo da significação, a manifestação gestual traz espessuras peculiares concebidas a

partir da base narrativa homogênea, fazendo ver a trajetória mística e expandindo o nível da aspectualização.

Em “prazeres da vida”, o homem encontra-se abandonado à descontinuidade suscitada pelo excesso e, até mesmo, à negação da descontinuidade enquanto o excesso se torna hábito. No âmbito do preenchimento do campo de significação, a descontinuidade implica o efeito da multiplicidade e do dualismo da pessoa. Em outras palavras, ele estabelece contatos breves na exterioridade com outros atores discursivos, configurando na interioridade a permanência de uma “penumbra no peito”.

Enquanto incorpora as vivências na devassidão, a interioridade se divide nos conteúdos discursivizados como, por exemplo, a “dúvida” e o “medo”. Então a performance cognitiva é desencadeada para que o preenchimento do sentido ocorra não mais a partir da exterioridade, mas sim da interioridade para a conjunção com bens inalienáveis. Isso porque a culminância da trajetória mística destaca o sacrifício em que o homem esgota os recursos materiais, tendo em vista o restabelecimento de uma destinação com a continuidade.

Tudo isso leva a crer que a corporeidade passa de uma situação divisível para uma indivisível, pois ela vem a ser tematizada e tematizante no tocante aos “prazeres da vida” e ao “sacrífico”. No primeiro momento, ela se divide em “carne” e “pele”, dotados respectivamente de aspectos da descontinuidade e da não descontinuidade ou, nos correlatos missivos, da parada da continuação e da continuação da parada. A “carne” é suscetível de se dilacerar no ciclo vicioso do excesso, dando relevo à descontinuidade. Por sua vez, a “pele” é um depositário das imagens do apego, contornando a negação da descontinuidade.

Já na reintegração do homem promovida na união com o “sagrado”, o valor da continuidade interdefine a possibilidade de se considerar o indivíduo. Mediante o esgotamento dos vínculos com os excessos, essa possibilidade é algo voltado à interação do sujeito com a parcela indefinível de uma totalidade integral. Segundo as vias da sintaxe discursiva em que são constatadas a debreagem e a embreagem da pessoa, ocorre certa perda da referência de qual o “eu” trata. De um lado, o sujeito da enunciação multiplica-se em função do narrador e do personagem. De outro lado, ele subverte a distribuição ocasionada

por meio da debreagem, como se Kelbilim se tratasse não de um personagem, conforme o “ele” instaurado pelo narrador, mas sim do “eu” que origina os demais, restituindo assim a instância do ator teatral.

8. Conclusão

Temos razões para acreditar que este percurso de pesquisa se furte às considerações finais, por conta da maneira como objeto gestual se constitui junto à vasta figuratividade. Ao longo dos exercícios descritivos, nos deparamos sucessivamente com a impossibilidade de parar a análise diante de uma espécie de simbolismo que se satisfaz com a constante equivalência entre as unidades dos planos da expressão e do conteúdo. Devido ao tratamento que privilegia a heterogeneidade discursiva, tomamos o plano da expressão gestual de modo a englobar e evidenciar as dimensões do conteúdo, incorporando a concessão até mesmo diante de convenções consolidadas como, por exemplo, no caso em que o ato de estender o antebraço se apresenta em função da aproximação em direção seja ao conteúdo enunciado verbalmente, seja ao ambiente de interlocução. Sendo assim, o espaço da significação permite considerar tanto a simplicidade quanto a complexidade nas relações entre os planos.

Lado a lado, gesto e figura são membros de grandes extensões, designadas segundo Greimas por duas macrossemióticas, a do mundo natural e a da língua natural, suscetíveis à constituição de inventários compartilhados por determinadas comunidades discursivas. Então, para não frustrar o percurso científico, que da multiplicidade abstrairia a unidade, nos coube a constatação do revés conforme o percurso voltado à heterogeneidade do imaginário que, por sua vez, observaria na unidade a multiplicidade. Com a devida cautela, tal completude dos inventários neste empreendimento permanece um anseio como explica a introdução de Greimas ao artigo de Françoise Bastide “Le traîtement de la matière”, de 1987 (retomada por Ignácio Assis Silva, 1995), ao comparar o contato com matéria à conformação do pensamento mítico para “entrever um dia um inventário e – por que não? – uma estruturação possível dos primitivos figurativos” (GREIMAS in. BASTIDE, 1987, p. 5).

As pistas estão dadas, mas vejam com quanta prudência: “entrever um dia um inventário”. *Inventário*, palavra pouco comprometedora se comparada à expressão que vem logo a seguir: *estruturação possível* dos primitivos figurativos. No estágio em que a semiótica se encontra, esse *desideratum* parece mais um sonho, o de poder chegar a descrever um

dia, de maneira sistemática, objetiva, autoconsistente, *a estruturação possível dos primitivos figurativos*, vale dizer, chegar a constituir uma espécie de gramática profunda dos modos de expressão, por meio de figuras, dos grandes temas que embasam e embalam o ser-estar do homem no mundo. (SILVA, 1995, p. 29)

Por assim dizer, os temas imaginários comportam não somente a multiplicidade de manifestações e ocorrências de dada figura, mas também a interlocução entre os discursos a respeito dessas manifestações. Dos gestos apreensíveis nas programações gestuais ou nos percursos figurativos da ação física, a corporeidade é um tema variado, digamos, um assunto a ser verbalizado e expandido como, por exemplo, aqueles aqui encontrados na corporeidade cômica, na velhice e no corpo místico. Logo, para o performer ou para o ator teatral, um tema tem de ganhar as espessuras da enunciação, tornando-se uma corporeidade tematizante.

As figuras e os temas manifestados corporalmente ostentam dados posicionamentos em relação ao ator discursivo, na medida em que as dimensões gestuais apresentam diferentes momentos de referência. Nesse âmbito, encontram-se certos rudimentos de uma sintaxe figurativa, conforme as densidades semânticas ora se concentram, ora se dissipam, gerando na dissipação os temas e os modos. Por essa razão, é possível considerar que os procedimentos sintáticos diferenciam as dimensões gestuais, atributiva, dêitica, mimética e modal, na medida em que sugerem posições em relação aos momentos de referência.

Aludindo aos sistemas enunciativo e enuncivo de maneira elementar a partir do aqui e do lá, tais procedimentos favorecem respectivamente a construção ora do ator discursivo em sua esfera reflexiva, ora de sua programação gestual orientada para a transitividade. Com isso, mesmo que não ocorra nos moldes linguísticos, a demarcação das categorias de pessoa incide sobre o sincretismo actancial, enquanto a gestualidade concentra nas espacialidades os constituintes da sintaxe discursiva.

De um lado, considerando o primeiro grau da figuratividade, são instaurados junto às dimensões atributiva e dêitica os papéis temáticos,

responsáveis por certas modulações aspectuais e tensivas de dada programação gestual. De outro lado, o segundo grau da figuratividade pressupõe que, na dimensão mimética, o estado do ator discursivo possa ser ressemantizado e, até mesmo, recategorizado em vista do posicionamento actancial. Isto é, uma vez que as gestualidades atributiva e dêitica convocam os rudimentos sintáticos, a gestualidade mimética se estabelece mediante as figuras discursivas no lá e então que, quando presentificadas e ao alcance, se tornam oscilações fóricas do momento da enunciação.

A dimensão dêitica é privilegiada nos usos em que os gestos acompanham a fala, diversificando-se ao mostrar maior ou menor envolvimento da gesticulação com a verbalização, seja dos elementos performáticos, seja dos enunciados de estado referentes aos momentos do passado e do presente. Em outras palavras, considerando os apontamentos e as pontuações voltadas à interação com a fala, essa dimensão gestual vincula-se aos conteúdos verbais para fazer ver aquilo que não está no lugar da enunciação, mas está no enunciado verbal.

Assim, na gesticulação do narrador, a dimensão dêitica é o indício de que o discurso verbal é uma atividade. Ao recorrer às imagens assistidas pela memória, os gestos ostentam certo grau de envolvimento, pois conformam na exposição da corporeidade o contato e a penetrabilidade diante dos conteúdos debruçados segundo as categorias enunciativas lá e então. Logo as impressões geradas pelos deslocamentos espaço-temporais promovem não somente o esboço de figuras ausentes, mas também as dimensões atributiva e modal, já que a movimentação é qualificada e quantificada em termos de mais e menos, segundo determinada ordem instituída pela comunidade discursiva.

No uso do apontamento independente da manifestação verbal, o ator discursivo direciona-se para os objetos figurados no mundo, de modo a asseverar uma localização destes últimos no momento enunciativo que está por vir. O apontamento virtualiza um programa gestual mediante às condições de aproximação em direção a tal objeto como, por exemplo, no caso em que uma pequena “cadeira” é oferecida gentilmente para “sentar”. Bem como os apontamentos e as pontuações na interação com a fala compõem uma superfície dotada de uma modulação promotora do acento pessoal subjacente à

programação, o uso exclusivo da dimensão dêitica interage também com as dimensões atributiva e modal.

No segundo grau da sintaxe figurativa, é possível considerar a gestualidade mimética. Nos termos da sintaxe discursiva, ocorre a homologia entre a debreagem enunciativa de segundo grau e determinados conjuntos de gestos que presentificam as figuras discursivas, acarretando uma ênfase maior da figura do que em um mero apontamento. Como se sabe, a debreagem enunciativa de segundo grau é demarcada linguisticamente por um verbo *dicendi* ou por uma pontuação escrita (“ele disse que...”, ou “eu disse: - ...”). Ao introduzir uma interlocução entre vozes enunciativas, o narrador vem ou não a participar da cena enunciativa conforme as demarcações verbais da pessoa.

A partir do reconhecimento da gestualidade que se ocupa da mimese, ocorre uma espécie de teatralização da enunciação, capaz de tonificar ou avultar o espaço da significação, configurando com isso um excedente tímico no momento da enunciação. Com efeito, ao constatar a dimensão mimética na qualidade de expediente da enunciação, a teatralização aproxima-se do cotidiano, diferenciando-se deste último por meio de uma oscilação da tonicidade de acordo com a aparição de vozes enunciativas.

Na interação com a fala, a gestualidade mimética explicita uma espécie de interlocução com o plano narrado, embora as demarcações verbais não apareçam necessariamente. Conforme a discursivização do vivido, o segundo grau da figuratividade depende da debreagem espaço-temporal e da embreagem actancial que, por sua vez, acarreta uma sobreposição junto à referência da pessoa, dotada então de profundidade histórica e social. Afinal, com o deslocamento espaço-temporal, lá e então, o narrador é ao mesmo tempo o ator do enunciado, participando com seus gestos da simulação dos elementos narrados que, por sua vez, passam a ser vistos de acordo com as intensidades e com a competência inerente da corporeidade em fazer-ver a manipulação e a sanção do conteúdo mimetizado.

Como o narrador é um papel temático mormente atribuído ao ator da enunciação na manifestação verbal, convém lembrar da situação em que o processo actorial lança mão da dimensão mimética a despeito da instância do

narrador verbalizado. Alguns exemplos encontram-se em *Kelbilim, o cão da divindade*, tendo em vista que esse espetáculo compreende certos exercícios de pantomima como, por exemplo, quando Kelbilim incorpora outros atores discursivos.

Como se sabe, o mímico apura com o exercício da técnica o delineamento preciso de detalhes na cena evocada, chegando a tal ponto em que o dizer se torna algo inócuo. Com as qualidades e quantidades do movimento que prefiguram a inteligibilidade do discurso gestual, o ator modula a figuratividade ao se colocar enquanto ator da enunciação, aquele que deve compreender as variedades entre narrador e observador. Nesse sentido, a função actancial explicita a espessura do destinador, conduzindo via fazer corporal o fazer-ser tais objetos figurados no mundo e o fazer-criar na figuração presente, como se as espacialidades da enunciação cedessem o lugar ao imaginário.

A pantomima desenvolve afinal um expediente gestual da comunicação corriqueira, quando um gesto substitui um lexema ou condensa o quadro em que se insere o posicionamento do ator da enunciação em relação ao enunciado. Nesse sentido, são geradas também as proximidades confortantes e desconfortantes na interação, tendo em vista que o enunciado verbal é transposto para o gestual (há certo conforto na interação com o preenchimento de uma lacuna na fala ou, de maneira contrária, desconforto com o excesso de lacunas contornadas pela gestualidade). De certo modo, esses gestos chamados miméticos apresentam também a capacidade do narrador em se engajar na programação seja verbal, seja não verbal, fazendo valer o maior ou o menor envolvimento na cena enunciada.

Em outras palavras, o ator discursivo pode deslocar por meio dos gestos a cena enunciativa, teatralizando as figuras discursivas que não estão no aqui, gerando certas impressões de transporte conduzidas por alterações rítmicas na corporeidade tematizante. Consolidando uma espécie de condução da narração não verbal, a gestualidade mimética imprime uma variação aspectual das espacialidades. Não resta dúvida a respeito da necessidade em dar duplo tratamento ao segundo grau da dimensão gestual figurativa, contemplando não somente a figuratividade, mas também suas modulações mais abstratas.

No capítulo “A narratividade dos gestos”, consideramos um nível de análise suscetível de maior homogeneidade do que o nível em que impera a heterogeneidade da semântica discursiva, tendo em vista que uma aproximação da gestualidade depende da narrativização da enunciação e do sincretismo actancial para fazer valer a noção de estado em ato. Em meio às definições dos valores objetivos, ou descritivos, e subjetivos, ou modais, a partir da forma actancial binária (sujeito e objeto) e da forma actancial ternária (destinador, objeto translativo, ou enunciado, e destinatário), é encontrada a disposição fórica e aspectual, promovendo uma modulação, seja na orientação em direção ao objeto, seja no objeto enunciado. Assim, a forma actancial binária vem a ser prototípica, já que segundo a narrativização da enunciação a relação entre destinador e objeto translativo acarreta uma atividade proporcional à configuração da dimensão pragmática atinente aos vínculos interpessoais.

Subjacente à produção gestual do ator discursivo, o sincretismo actancial sugere que a orientação do sujeito em direção ao objeto ocorre na consideração das funções do destinador. Nesse sentido, o fazer-ser legitimaria também a instância do intérprete, uma vez que o universo avaliativo fosse imputado ao universo do fazer. Em decorrência dessa condição à execução no âmbito em que é necessário levar em conta os contingentes espaciais, o fazer-criar procede por sua vez em acordos e desacordos entre o sujeito e o discurso gestual, constituindo o patamar actancial relativo ao processo de identificação entre aquele que faz e seu fazer e não fazer.

Desse modo, a gestualidade e o envolvimento pessoal em dada atividade compreendem certo desvio da programação prefigurada virtualmente no sistema promotor de seu reconhecimento. Tal porção desviante capaz tanto de ressemantizar quanto dessemantizar o mundo possível incide sobre a noção de reflexividade. Por sua vez, a orientação reflexiva da análise pode ser acessada segundo o fazer sintático que promove a distinção de uma dada posição, incluindo em sua divisão interna o condicionamento e a determinação entre os termos gerados pela divisão.

Segundo o exemplo da programação do pastoreio “D. Zenita”, a derivação do termo primitivo “boi” mostra a provisoriedade do agente boiadeiro na ação “pastorar”. A assimilação de traços da dimensão cosmológica para a noológica

no “aboio” ou, conforme termos explorados, a passagem entre a exterocepção e a interocepção acarretam a apassivação do boiadeiro de acordo com os avanços e recuos, imputados à propriocepção. Isto é, para “aboiar”, o boiadeiro tem de se colocar no lugar do “boi” (conforme item 2.7).

Portanto, o sincretismo actancial e a reflexividade deflagram no nível discursivo o problema da identificação entre o sujeito da enunciação e do enunciado gestual. Em outras palavras, segundo as espacialidades, as dimensões gestuais são responsáveis por instaurar a ilusão enunciativa, de modo a asseverar com a atribuição desse ser aí, no qual uma existência se oculta por debaixo da máscara. Afinal, como a corporeidade ocupa os espaços, preenchendo e esvaziando as coordenadas espaciais, os gestos aspectualizam essa localização em continuidades e descontinuidades, tendo em vista que tais movimentações ocorrem por meio de um acento nas intensidades.

Na rotina e no hábito, há espera de que os registros configurados corporalmente permaneçam de maneira indefinida, como se as expressões do corpo fossem condicionamentos para a execução de dada programação. Tais impressões no espaço ocupado são de certo modo suficiências do poder-fazer para alcançar tanto a eficiência na atualização da programação quanto o contorno coerente da personalidade, a partir dos quais se estabelece a causa de uma implicação que legitima o posicionamento nas espacialidades.

Contudo, ao menos no teatro, a espera relativa à rotina e à conformação dos hábitos é uma espécie de acordo com as crenças, estabelecidas para gerar a ilusão cênica. Frente a isso, o ator discursivo guarda em contrapartida a dissimulação, a desilusão ou a revelação, marca da vida ou promessa de encontro, de modo que aquela espera se contrafaz em maneiras de estranhamento diante das configurações aspectuais.

Ao tratar das espacialidades na busca por coerência e por consistência nos processos actoriais, é possível que a vida se confunda com a arte, pois ambas são suscetíveis à descontinuidade na espera por uma programação. O rompimento da fina trama das ilusões parece ser um anseio tanto do entendimento quanto do teatro, lugar para ver as distâncias em maiores e menores aberturas nas quais aquele ser se oculta.

Na atuação do palhaço, os temas e as modalidades subjacentes associam-se à corporeidade cômica que, por sua vez, é capaz de assimilar o traço animalesco enquanto a programação gestual é ressemantizada. A cristalização histórica dos tipos, Branco e Augusto, é atualizada segundo as atitudes que conformam os jogos de manipulação e sanção, para promover a reviravolta dos papéis assumidos em primeira instância. Assim, a máscara do palhaço expõe na exterioridade a precariedade de um posicionamento interior, actancial e modal, de modo que o operador desse construto, o ator teatral dividido pela máscara, compreende da interioridade a fugacidade dos impulsos que o colocam na esfera transitiva.

Nos casos do envelhecimento, a corporeidade tematizante aproveita a equivalência entre as decadências dos vínculos interpessoais e da fisicalidade, para que a figura do velho gere as variedades de isolamento e fechamento. Por sua vez, a máscara do velho se apegue à fina camada da pele. Nela, as medidas da criação corporal são compostas por meio do difícil domínio do cada vez menos, atinente à dupla decadência, acolhendo um resto concessivo para o restabelecimento da vivência.

No teatro sagrado, os papéis assumidos pelo ator teatral procuram alcançar o indivisível e, talvez, invisível homem integral que não sofre diminuição, conforme as corporeidades características da devassidão e do santo. Por ter passado por numeráveis contatos e, neles, ter se desencontrado, a retirada das máscaras volta-se ao ser na banalidade de sua nudez, extenuado em sua intimidade ao ser dividido e apartado do mundo. O corpo místico é então projetado por meio de um sacrifício, abandonando as multiplicidades de contato para encontrar uma unidade imaterial.

Referências

ABLALI, Driss, BADIR, Sémir (org.) *Analytiques du sensible. Pour Claude Zilberberg*. Limoges: Ed. Lambert-Lucas, 2009.

ALTHUSSER, Louis. « *Piccolo Bertolazzi et Brecht* » (Notes sur un théâtre matérialiste). In.: Pour Marx. Paris: François Maspero, 1965. p. 129 -152.

ARISTÓTELES. *Categorias*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

_____. *Metafísica*. Tradução: Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. *Poética*. In.: Os Pensadores. Aristóteles. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Retórica das paixões*. Tradução: Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho e Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX: evolução da técnica / problema da ética*. Tradução: Rachel Araujo Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1994.

_____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. Tradução: Joaquim José Moura Ramos e José Américo Motta Pessanha. In.: Os pensadores. Bachelard. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BADIR, Sémir. “A *noção de texto em Hjemslev*”. In.: CASA Cadernos de semiótica aplicada, São Paulo, v.3, n.2, dezembro, 2005, p.1-5.

_____. « *La production de la sémiotique. Une mise au point théorique* ». Nouveaux Actes Sémiotique. Actes de colloques, 2006, Arts du faire: production e expertise. Disponible sur: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3053>> (consultado 10/08/2012)

_____, PARRET, Herman. (dir.) *Puissances de la voix: corps sentant, corde sensible*. Limoges: Pulim, 2001 b.

_____. *Saussure: la langue et sa representation*. Paris: L'Harmattan, 2001 a.

_____. «*Six propositions de sémiotique générale*.» Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur: <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2946>> (consultado le 10/08/2012)

_____. « *Valeur et variation, sémiologie et rhétorique* », Semen, 32 | 2011, mis en ligne le 01 octobre 2011. Disponible sur: < <http://semen.revues.org/9333> > (consultado 14/08/2012).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec / Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Tome I. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. “Os sentidos da gestualidade: transposição e representação gestual”. In.: CASA Cadernos de semiótica aplicada, São Paulo, v.8, n.2, dezembro, 2010, p.1-14.

BASTIDE, Françoise. “*Le traitement de la matière*”. In. : Actes Sèmiotiques – Documents IX, 89, 1987, p. 7-27.

BEIVIDAS, Waldir. *Inconsciente & Sentido*. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. *Semiótica sincrética (o cinema)*. Posições. Edições on-line, julho 2006.

_____. *Inconsciente et verbum*. Psicanálise, Semiótica, Ciência, Estrutura. São Paulo: Humanitas, 2000.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de linguística geral*. Tradução: Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1995. 2 v.

BERGSON, Henry. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTRAND, Dennis. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução: CASA. Bauru: EDUSC, 2003.

BIRDWHISTELL, Ray L. *Kinesics and context*. Pennsylvania: Penguin, 1970.

BLANCHÉ, Robert. *L'axiomatique*. Paris: PUF, 1955.

_____. *La science physique et la réalité: réalisme, positivisme, mathématisme*. Paris: PUF, 1948.

_____. *Raison et Discours. Défense de la logique réflexive*. Paris: Librairie Philosophique, 1967.

_____. *Structures Intellectuelles*. Paris: Vrin, 1966.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Unesp, 2003.

BRANDT, Per Aage. “*Sur la quantification*” Avant-propos. In.: *Actes sémiotiques – Documents*, VIII, 72, 1986, p.3-10.

BRECHT, Bertold. *Poemas 1913 – 1956*. Seleção e tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. *Estudos sobre o teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRØNDAL, Viggo. *Essais de linguistique générale*. Copenhagen: Einar Munksgaard, 1943.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução: Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator, da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COSNIER, Jacques; VAYSSE, Jocelyne. “*Sémiotique des gestes communicatifs*”. In.: *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n 52, 53, 54, Geste, Cognition et Communication. Limoges: PULIM, 1997, p. 7 – 28.

CRAVO, LÍRIO E ROSA. Produzido por Laboratório Cisco. Realização Lume. Intérpretes: Carlos Simioni e Ricardo Puccetti. 1 DVD, (90 min) colorido.

DA COSTA, Newton. *Ensaio sobre os fundamentos da lógica*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1994.

DELEUZE, Gilles. *L’image-mouvement*. Cinéma 1. Paris: Minuit, 1983.

_____. *L’image-temps*. Cinéma 2. Paris: Minuit, 1985.

DIDEROT, Dennis. *De la poésie dramatique*. Paris: Larousse, 1975.

_____. “*Le paradoxe sur le comédien*”. In.: *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard: 1951.

FARIAS, Iara Rosa. “*Nos caminhos da figuratividade*”. In.: CASA, Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 8, n 2, dezembro, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2012.

FIORES, Stefano de e GOFFI, Tullo. *Dicionário de espiritualidade*. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1993.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2008.

_____. “*Semântica Estrutural: o discurso fundador*” in. Oliveira e Landowski, Do inteligível ao Sensível, em torno da obra de Algirdas Julien Greimas, 1995, p. 17 - 42)

FLOCH, Jean-Marie. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Tradução: Lucas Boldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: SENAC, 1999.

FONTANILLE, Jacques. *Soma & séma: figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2004.

_____. “*Pratiques sémiotiques: immanence et pertinence, efficience et optimization*”. Nouveaux Actes Sémiotiques, nº 104, 105, 106. Limoges: Pulim, 2006.

_____; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Discurso / Humanitas, 2001.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e suas relações com o inconsciente*. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GARGANO, Rafael Silva. *Algo escapa: o figural na filosofia de Jean-François Lyotard*. Dissertação (mestrado) Faculdade de Filosofia, Universidade de São Paulo, 2015.

GREIMAS, Algirdas Julien. “*Condições para uma semiótica do mundo natural*”. Tradução: Manuela Torres. In. Greimas; Kristeva (dir.) *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Vega, 1979, p. 7 – 50.

_____. *Da Imperfeição*. Tradução: Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução: Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *Semântica estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Sémantique structurale*. Paris: Librairie Larousse, 1966.

_____; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

_____; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions*. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil, 1991.

_____; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1986.

_____. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Tradução: Ignacio Assis Silva. In: Ana Claudia de Oliveira (Org.) *Semiótica Plástica*. Publicação do Centro de Pesquisa Sociossemióticas. São Paulo: Hacker, 2004, p.76 – 96.

_____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução: Ana Cristina Cruz Cezar, Ana Maria Sampaio et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

HELBO, Andre. *Les mots et les gestes*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1983.

HÉNAULT, Anne. *História concisa da semiótica*. São Paulo: Parábola, 2006.

_____. *Histoire de la sémiotique*. Paris: Minuit, 1997.

HJELMSLEV, Louis. *Ensaio Linguísticos*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. “*La structure fondamentale du langage*”, traduit du anglais par Anne-Marie Leonard. In: *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971.

_____. *Nouveaux Essais*. Paris: PUF, 1985.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Teixeira Coelho Neto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *La catégorie des cas*. Munich: W. Fink, 1972.

INGARDEN, R. [et al.] *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática*. Organização e tradução Luiz Arthur Nunes (e outros). Porto Alegre: Globo, 1977.

KELBILIM, o cão da divindade. Produzido por Laboratório Cisco. Realização Lume. Dirigido por Luiz Otávio Burnier. Intérprete: Carlos Simioni. 1 DVD (75 min), color.

KOECHLIN, B. “*Técnicas corporais e sua notação simbólica*.” In. GREIMAS, A. J., KRISTEVA, J. (dir.) *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Vega, 1979, p. 51 – 67.

KRISTEVA, Julia. “*O gesto: prática ou comunicação?*” In. GREIMAS, A. J., KRISTEVA, J. (dir.) *Práticas e linguagens gestuais*. Lisboa: Vega, 1979, p.69 - 107.

LANDOWSKI, Eric. *Interações Arriscadas*. Tradução: Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras, 2014.

_____. “Para uma semiótica sensível”. In. *Educação e realidade*. v. 30, jul/dez, 2005. p.93-106

_____. *Les interactions risquées*. Limoges: Pulim, 2005 b.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. « *La structure et la forme, réflexion sur un ouvrage de Vladimir Propp*. » In. *Anthropologie structurale deux*. Paris: PLON, 1976.

_____. *Introdução à obra de Marcel Mauss*. In.: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 11 – 46.

LOPES, Ivã Carlos. “*Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação*”. Itinerários (UNESP), Araraquara - SP, v. 1, 2003, p. 65-75.

LOPES, Marcos. “*Semântica Extensiva*”. In.: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (org.) *Razões e Sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial UNESP/Araraquara/ Cultura Acadêmica, 2004, p.33 – 49.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971

MANIGLIER, Patrice. *La vie énigmatique des signes*. Saussure et la naissance du structuralisme. Paris: Léo Scheer, 2006.

_____. “A bicicleta de Lévi-Strauss.” In.: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, 2008. p. 275-292

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In.: *Sociologia e antropologia*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 399 – 422.

MCNEILL, David. *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 1974.

METZ, Christian. *L'enonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

_____. *Langage et cinéma*. Paris: Larousse, 1971.

OIDA, Yoschi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

PARRET, Herman. *La voix et son temps*. Bruxelles: De Boeck, 2002.

_____. *Les manuscrits saussuriens de Harvard*. Cahiers Ferdinand de Saussure, vol. 47, 1993-1994, p.179-234.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PETITOT, Jean. *Morphogenèse du sens*. Paris: PUF, 1985.

PLATÃO. *Crátilo* Tradução Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PROPP, Vladimir. *Comichidade e Riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade São Paulo: Ática, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 a.

_____. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 b.

RASTIER, François. “*Le silence de Saussure ou l'ontologie refusée*” In: BOUQUET, Simon (dir.). *Cahier de l'Herne: Ferdinand de Saussure*. Paris: Éditions de l'Herne, 2003, p. 23 – 51.

RICOEUR, Paul. *O discurso da ação*. Lisboa: Edições 70, 1988.

SAPIR, Edward. *"La gradation: recherches sémantiques"*. Linguistique. Paris: Minuit, 1968.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Organizado por Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução: de Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *Escritos de linguística geral*. Organizado por Simon Bouquet e Rudolf Engler. Tradução: Carlos Augusto Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2004.

SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.

_____. (org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

STANISLASVISKI, Constantin. *A criação do papel*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. *A construção da personagem*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

_____. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção*. Tese (doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1986.

_____; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia & letra*. Análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. *Todos Entoam*. Ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007 (b).

TROTTA, Mariana. *A dança-espetáculo: uma análise semiótica*. Tese (doutorado). Estudos da Linguagem, Universidade Federal Fluminense, 2010.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução: José Simões Almeida Júnior (coord.) São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Lire le théâtre*. (v.1, v.2 L'école du spectateur, v.3 Le dialogue de théâtre) Paris: Belin, 1996.

ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. “*Spacialité et affectivité*”, *Actes Sémiotique* [On-line]. 2010, n° 113. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2528> (consultado em 07/09/2013).

_____. “*Contribution à la sémiotique de l'espace*”, *Actes Sémiotiques* [On-line]. 2009, n° 112. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/2624>> (consultado em 07/09/2013).