**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA**

GLAUCO ORTEGA FERNANDEZ

**“Menina a caminho”, de Raduan Nassar: um
olhar semiótico**

São Paulo
2011

GLAUCO ORTEGA FERNANDEZ
glaucoortega@yahoo.com.br

“Menina a caminho”, de Raduan Nassar: um olhar semiótico

Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral
do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir Beividas

São Paulo
2011

Nome: FERNANDEZ, Glauco Ortega.

Título: “Menina a caminho”, de Raduan Nassar: um olhar semiótico.

Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Aprovada em: ____/____/____.

Aos meus pais, pela compreensão em todos os momentos...

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Waldir Beividas, pela compreensão, confiança, apoio, e por ser presença constante em todas as etapas dessa pesquisa.

Ao Prof. Ivã Carlos Lopes, por ter acreditado em meu trabalho quando cheguei à USP, e também pelas produtivas sugestões ao mesmo.

À Prof^a. Iara Rosa Farias, pelas inúmeras contribuições que deu a este trabalho através de sua leitura criteriosa.

À Prof^a. Irene Zanette de Castañeda, por ter me iniciado na semiótica, despertando-me a paixão por essa teoria.

Aos meus pais e meus irmãos, pelo apoio e companhia constantes nos momentos mais difíceis.

À amiga Bruna Paola Zerbinatti, por tudo... Impossível enumerar...

À Andréia de Haro Moreno, pela companhia e compreensão.

Aos colegas do GES-USP, pela partilha de ideias e de conhecimentos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

A todos aqueles que comigo conviveram durante esta caminhada...

*Dei conta de repente de que gostava de palavras,
de que queria mexer com as palavras. Não só
com a casca delas, mas com a gema também.*

Raduan Nassar

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos os resultados de uma pesquisa que aproxima a teoria semiótica e a literatura. Tal estudo consistiu na análise de um texto literário: o conto “Menina a caminho”, de autoria do escritor brasileiro contemporâneo Raduan Nassar. Para compreendermos o processo de construção de sentidos engendrado no referido texto, ancoramo-nos na teoria semiótica de linha francesa, ou greimasiana. Por meio do instrumental oferecido por essa teoria, pudemos compreender os mecanismos e efeitos de sentido articulados pelo enunciador do conto que, dentre outros fatores, são os responsáveis pela elevada qualidade estético-literária de seu texto.

Palavras-chave: semiótica; literatura; conto.

ABSTRACT

In this dissertation, we present the results of a research that approaches the semiotic theory and literature. The study chooses as its subject the short-story “Menina a caminho”, from the Brazilian contemporary author Raduan Nassar. In order to make explicit the building of the text meaning, we have as approach the French semiotic theory. Through the tools offered by this theory, we can understand the means and meaning effects produced by the short-story enunciator that are responsible for the high aesthetic and literary quality of his text.

Key-Words: semiotics; literature; short-story.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	METODOLOGIA E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	14
2	O PERCURSO DO SUJEITO: UM TRAJETO DE SURPRESAS	19
2.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	19
2.2	OS SENTIDOS DA CAMINHADA.....	21
2.2.1	<i>A configuração discursiva da “caminhada”</i>	<i>22</i>
2.3	O FAZER MISSIVO NA ESTRUTURA NARRATIVA DO CONTO.....	27
2.4	UM MOMENTO DE PARADA: O EPISÓDIO DO CIRQUINHO	30
2.4.1	<i>Os actantes posicionais.....</i>	<i>31</i>
2.4.2	<i>A presença de um segundo destinador</i>	<i>34</i>
2.4.3	<i>Os valores ligados à sexualidade e sua oposição ao mundo infantil</i>	<i>39</i>
2.5	OS MOMENTOS DE TRANSIÇÃO ENTRE PN ₁ E PN ₂	43
2.6	A REALIZAÇÃO DO SEGUNDO DESTINADOR: O EPISÓDIO DO ARMAZÉM.....	44
2.7	A REALIZAÇÃO DO DESTINADOR ₁ DA NARRATIVA	48
2.8	OUTRO OLHAR SOBRE A PRESENÇA SENSÍVEL: A PROPOSTA TEÓRICA DE ÉRIC LANDOWSKI.....	51
2.8.1	<i>Apresentação dos fundamentos teóricos.....</i>	<i>52</i>
2.8.2	<i>O conto.....</i>	<i>56</i>
2.9	CONSIDERAÇÕES	61
3	AS ISOTOPIAS FIGURATIVAS E TEMÁTICAS	62
3.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	62
3.2	A INFÂNCIA E O EROTISMO NOS EPISÓDIOS INICIAIS DO CONTO	64
3.2.1	<i>Infância negligenciada.....</i>	<i>67</i>
3.2.2	<i>Sexualidade.....</i>	<i>73</i>
3.3	A BARBEARIA: UMA AMOSTRA DE TIPOS SOCIAIS	84
3.4	OS CACHORROS ACASALADOS	88
3.5	A ESCOLINHA DE DONA EUDÓXIA, A VELHA MESTRE-ESCOLA	88

3.6	O BAR-SORVETERIA: O DIÁLOGO ENTRE ISOTOPIAS	90
3.7	A SELARIA DO TIO NILO E OS CONTEÚDOS PUERIS	99
3.8	CONSIDERAÇÕES	105
4	A RELAÇÃO ENTRE ENUNCIADOR/ENUNCIATÁRIO: O PERCURSO DO ENUNCIADOR.	106
4.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	106
4.2	A ENUNCIÇÃO	111
4.3	OPERAÇÕES ENUNCIATIVAS	113
4.4	OS SENTIDOS RELACIONADOS AO CONFLITO DE VALORES	117
4.5	OS PERCURSOS ARGUMENTATIVOS.....	120
4.6	CONSIDERAÇÕES	124
5	CONCLUSÃO	125
6	REFERÊNCIAS.....	128

1 INTRODUÇÃO

Raduan Nassar estreou como escritor da literatura brasileira contemporânea em 1975, com a publicação de seu romance *Lavoura arcaica*. Na sequência, publicou, em 1978, a novela *Um copo de cólera*, que havia sido escrita em 1970. Em 1997, publica *Menina a caminho*, uma coletânea de contos escritos nos anos sessenta e setenta. Quando da publicação desta última obra, Nassar já havia, misteriosamente, deixado de escrever, logo após sua estreia na literatura. Porém, suas duas primeiras obras publicadas foram o bastante para dar uma mostra à crítica da elevada qualidade estético-literária da linguagem de seus textos. Tal fato levou a crítica a enquadrá-lo “(...) entre os escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector”¹.

É o conto *Menina a caminho*, publicado na coletânea que leva o mesmo título, que constitui o *corpus* da pesquisa aqui proposta. Tal conto é considerado pela crítica, por suas inúmeras qualidades estéticas, como uma obra-prima, ou melhor, uma “pequena obra-prima”, apropriando-nos do termo empregado por C. Santos (2000) e retomado por

¹ *Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, n. 2. São Paulo: Instituto Moreira Sales, setembro de 1996 (3ª reimpressão, novembro de 2001), p.5.

Marchezan (2004) em seu artigo “Semiotização do estético, estetização da semiótica”², no qual a autora analisa o referido conto.

No texto em questão, primeira obra de ficção do autor, escrita em 1961 e publicada primeiramente em edição não-comercial em 1994, um narrador em terceira pessoa apresenta a história de uma menina, cujo nome não é citado, que aparentemente “passeia” pelas ruas de uma pequena cidade de interior. No decorrer de seu trajeto, a menina vivencia várias situações cotidianas comuns em uma pequena cidade, algumas vezes com espanto, outras vezes apreensiva, assustada, alegre e satisfeita. Essas situações são como pequenas narrativas que, em conjunto, vão dando forma ao percurso narrativo da menina, protagonista do conto.

Situações como a interação entre meninos que preparam um cirquinho, conversas picantes em uma barbearia, as indagações de uma meretriz feitas a um rapazote, etc., vão, no decorrer da narrativa, nos dando sutis pistas do acontecimento final. É curioso observar, porém, que essas pistas diluídas ao longo da narrativa só se dão a conhecer ao leitor enquanto “pistas” após a leitura do final do conto, quando descobrimos que a menina, a mando da mãe, destinava-se ao armazém de seu Américo para levar-lhe o recado de que ele agora estava pagando, com a descoberta da homossexualidade do filho, por ter “desgraçado” a vida da mãe da menina ao difundir pela cidade comentários sobre um suposto adultério por ela cometido. O leitor passa a compreender, então, que os boatos e comentários discretamente distribuídos nas cenas presenciadas pela menina dizem respeito ao referido assunto: o filho do senhor Américo, e constituem, pois, vestígios narrativos que, dentre outros fatores, são responsáveis por “costurar” a “malha” narrativa, tornado a tessitura textual coesa.

O sujeito enunciator do conto arquiteta um narrador que, pelo seu modo de narrar, cria no texto um efeito de sentido de identificação do enunciatário com o actante

² In: CORTINA & MARCHEZAN (org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004, p. 139.

menina. Os pontos de vista de um e outro se confundem, e o enunciatário tem a sensação de estar caminhando juntamente com a menina, de estar vivenciando, com ela, as inúmeras experiências cotidianas às quais se submete no percurso de seu caminho. No final do conto, a narração do desfecho da caminhada da menina, de seu ponto de chegada, faz-nos voltar a pensar, com mais intensidade, no caminho por ela percorrido. Parece-nos, deste modo, que as experiências vivenciadas pela menina ao longo de sua caminhada pelas ruas de uma pequena cidade de interior não são menos importantes do que a *performance* narrativa final deste sujeito.

Estabelece-se, desse modo, um ponto de partida para o estudo do referido texto: como se articulam os mecanismos de construção de sentidos mobilizados no e pelo texto, enquanto um discurso literário, responsáveis por gerar tais efeitos de sentido?

Para responder a essa questão, objetivamos, com a realização da pesquisa ora proposta, estudar o conto *Menina a caminho* ancorando-nos na teoria semiótica francesa. Por meio do instrumental oferecido por esta teoria, pretendemos analisar seu plano do conteúdo, através dos níveis do percurso gerativo de sentido, e também a relação deste com o seu plano de expressão, tão relevante para a literatura no processo de materialização de sentidos.

Sabemos serem ainda escassos os estudos semióticos sobre o conto em questão. Assim, ao analisarmos nosso objeto sob o olhar da semiótica, acreditamos que essa perspectiva nos trará importantes soluções de interpretação e compreensão desse texto, uma vez que a teoria possibilita-nos desvendar as articulações mais profundas do processo de construção do sentido. No levantamento de materiais e bibliografias sobre o conto que realizamos quando da confecção de nosso projeto de pesquisa, tivemos conhecimento de apenas um estudo semiótico sobre ele, o artigo “Semiotização do estético, estetização da semiótica”, de Renata Marchezan (2004), já mencionado nesta introdução e que muito contribuiu para apurar nosso olhar semiótico sobre o referido *corpus*.

Por apresentar uma rica configuração na articulação dos sentidos, acreditamos que o texto em questão oferece-nos inúmeros pontos de análise, atendendo assim aos objetivos do trabalho aqui proposto.

Pretendemos, portanto, que a realização do trabalho de pesquisa aqui proposto possa, de alguma forma, contribuir para os estudos do conto através da perspectiva semiótica.

1.1 Metodologia e Pressupostos teóricos

Quanto à metodologia de desenvolvimento do presente projeto, o primeiro momento consistiu no levantamento da bibliografia teórica a respeito da semiótica francesa e também sobre a obra estudada.

A segunda etapa baseou-se na leitura e estudo das principais obras levantadas, buscando, com isso, construir uma base teórica que deu sustentação à etapa posterior da pesquisa, a das análises. Ao estudarmos a referida bibliografia teórica, já estivemos, de certo modo, procurando estabelecer relações entre a teoria e o conto objeto de nossa pesquisa. Ou seja, procuramos voltar ao nosso objeto um olhar já dotado do instrumental teórico da semiótica, buscando levantar hipóteses sobre os conceitos a ser mobilizados na aplicação de tal teoria.

Terminada essa etapa teórica, teve início a análise do conto com base no referencial construído na etapa anterior, objetivando responder à nossa questão de pesquisa, atingindo, assim, os objetivos propostos.

Quanto aos pressupostos teóricos, a semiótica é a teoria que sustenta tal pesquisa, como já explicitamos. Convém esclarecer que apoiamo-nos, aqui, na semiótica conhecida como “semiótica francesa” ou da “Escola de Paris”.

De acordo com Diana L. P. de Barros (1999, p. 6), a teoria semiótica, desenvolvida na França por Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Sêmico-linguísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais, está inserida no quadro das teorias que se ocupam e preocupam com o texto.

Desse modo, a semiótica tem por objetivo procurar “descrever e explicar *o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz*” (Idem, p.7). Ou seja, quando a autora nos afirma que o objetivo dessa teoria é explicar o que o texto diz e como o faz, está falando do sentido. O objeto de estudo da semiótica é, pois, o sentido.

A semiótica busca compreender e descrever, então, como se constroem os sentidos dos textos, sejam eles verbais ou não. Para a realização de tal análise, a teoria entende o texto como resultado da combinação entre um plano de conteúdo, construído sob a forma de um percurso gerativo, e um plano de expressão.

É sobretudo o plano de conteúdo, onde se constrói o sentido do texto, que será analisado pela semiótica. Para isso, ela encara a construção de sentido da imanência à aparência a partir do Percurso Gerativo de Sentido. Este, por sua vez, é entendido como

[...] a economia geral de uma teoria semiótica [...], vale dizer, a disposição de seus componentes uns com relação aos outros, e isso na perspectiva da geração, isto é, postulando que, podendo todo objeto semiótico ser definido segundo o modo de sua produção, os componentes que intervêm nesse processo se articulam uns com os outros de acordo com um ‘percurso’ que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto.” (Greimas & Courtés, 2008, p. 232)

Não podemos nos esquecer de que esses sentidos são materializados por um plano de expressão. Este pode ser definido como o “nível linguístico (ou pictórico, gestual, etc.) aparente, que se situa fora do percurso gerativo e em que se reconhecem as estruturas textuais” (Barros, 1999, p. 15).

O Percurso Gerativo de Sentido é composto por três níveis de profundidade considerados necessários para descrevê-lo: o nível das estruturas fundamentais, o das estruturas narrativas e o das estruturas discursivas. Cada um desses níveis pode ser descrito de maneira autônoma através de uma gramática que possui dois componentes: uma sintaxe e uma semântica. Temos, assim, a Gramática Fundamental, a Gramática Narrativa e a Gramática Discursiva.

Os conceitos ora explanados fazem parte do arcabouço teórico da semiótica francesa desenvolvida sobretudo nos anos setenta e oitenta por Greimas e sua equipe, e, por esse mesmo motivo, conhecida no âmbito dos estudos semióticos como “semiótica greimasiana”.

Como toda teoria, a semiótica não poderia manter-se estacionada. Portanto, ao longo destes anos tem passado por revisões, aperfeiçoamentos de seus conceitos, métodos e modelos realizados pelos teóricos seguidores e, de certa forma, “continuadores” de Greimas.

Comentaremos aqui, brevemente, algumas das ideias surgidas nos anos noventa com os estudos da tensividade, que integram o arcabouço teórico da semiótica atribuindo-lhe um ponto de vista tensivo, e tem como principais teóricos Claude Zilberberg e Jacques Fontanille.

Luiz Tatit, na introdução de sua obra “Análise Semiótica através das letras” (2001), apresenta-nos os principais desdobramentos teóricos propostos pela semiótica tensiva no que diz respeito ao nível fundamental do percurso gerativo de sentido.

(...) neste plano, os valores ainda estão se constituindo como matrizes das funções narrativas, das modalidades, da espacialidade e temporalidade, que serão devidamente consolidadas nos estratos de superfície do percurso gerativo. Admitimos também que o processo de enunciação abrange toda a extensão desse percurso, de modo que, já no nível profundo, iniciam-se as escolhas dos valores pelo enunciador, mesmo que estes se resumam às noções de continuidade e descontinuidade. (Tatit, 2001, pp. 17-18)

Notamos, através deste comentário do semiótico, que os valores do nível fundamental transpassam todas as escolhas efetuadas nos outros níveis, funcionando como matrizes das mesmas. Nessa perspectiva, a enunciação também opera em todos os níveis do percurso gerativo, inclusive no nível profundo (ou fundamental), onde, segundo o autor, os valores já começam a ser escolhidos pelo enunciador.

Segundo Tatit, essas mudanças na maneira de abordar o nível profundo vêm se delineando desde a publicação de *Semiótica das Paixões*, de autoria de Greimas e Fontanille (1991). Estes “(...) postulam uma instância profunda contendo, como precondições do sentimento humano, modulações tensivas (ligadas à percepção) e fóricas (ligadas ao sentimento)” (Tatit, 2001, p. 18). Ainda segundo o autor, essas ideias já vinham sendo desenvolvidas pelo semiótico Claude Zilberberg desde 1981.

Tais considerações sobre o nível profundo levam Tatit a caracterizá-lo como “(...) um plano de interações tensivas ou, simplesmente, como o *nível tensivo*” (*Idem*, p. 20)

Ao dedicar-se, nessa mesma obra, à análise de letras de canções brasileiras, é justamente neste nível que Tatit trabalha com os valores de limite e os de gradação, os processos de concentração e expansão, as oscilações fóricas, a duração, e o andamento.

São férteis as contribuições trazidas, à teoria semiótica, pelos estudos da tensividade. Estes, por sua vez, não devem ser encarados como uma outra maneira de fazer semiótica, uma ruptura com o modelo teórico até então existente. Ao contrário, devem ser vistos como uma evolução natural da teoria que, ao mesmo tempo em que lhe dá continuidade, renova e atualiza seus princípios, tornando-os cada vez mais aptos enquanto instrumental à apreensão e análise do complexo fenômeno de construção de sentidos.

Ao desenvolvermos a pesquisa ora proposta, buscaremos demonstrar como os conceitos e métodos que formam o arcabouço teórico da semiótica mostram-se adequados a

uma análise que busca desvendar as articulações mais profundas do processo de construção de sentidos.

2 O PERCURSO DO SUJEITO: UM TRAJETO DE SURPRESAS

2.1 Considerações iniciais

Sendo o conto “Menina a caminho”, de Raduan Nassar, uma obra composta de várias pequenas narrativas que, em conjunto, vão dando forma ao percurso da menina, protagonista do conto, cada uma delas mereceria um estudo específico de seu nível narrativo.

Em nosso trabalho, buscamos abordar os aspectos gerais que nos pareceram relevantes na articulação dos sentidos do texto, sobretudo a maneira pela qual os diversos episódios narrativos se “costuram” e predicam a caminhada da menina, que não participa “diretamente” das ações dos episódios, mas tudo observa. Os episódios constituem-se, assim, como *alvos* das *percepções* da menina.

Neste capítulo, analisaremos a construção do percurso narrativo do actante menina. Tendo em vista que os episódios vivenciados por esse sujeito ao longo da narrativa

constituem situações inusitadas, nas quais entra em contato com valores e saberes até então desconhecidos, consideramos tal percurso como um trajeto de surpresas.

O conto possui um narrador em terceira pessoa que apresenta a história de uma menina, cujo nome não é citado, que aparentemente “passeia” pelas ruas de uma pequena cidade de interior. No decorrer de seu trajeto, o sujeito menina vivencia várias situações cotidianas comuns em uma pequena cidade, algumas vezes com espanto, outras vezes apreensiva, assustada, alegre e satisfeita. Essas situações constituem pequenas narrativas que, em conjunto, vão dando forma ao percurso narrativo deste actante. Situações como a interação entre meninos que preparam um cirquinho, conversas picantes em uma barbearia, as indagações de uma meretriz feitas a um rapazote, etc., vão, no decorrer da narrativa, nos dando sutis pistas do acontecimento final.

Ao longo de toda a narrativa, a caminhada realizada pela da menina dá-nos a impressão de que se trata de um passeio, ou seja, uma caminhada que vale por si mesma, aparentemente sem o objetivo de desempenhar determinada ação. Seu sentido parece relacionar-se, exclusivamente, com a fruição e a descontração, atitudes típicas da infância “interiorana”.

A leitura do final do conto desconstrói essa ideia, quando descobrimos que a menina estava destinada pela mãe a cumprir determinada tarefa: ir até o armazém do Sr. Américo e dar-lhe um recado. Trata-se, na verdade, de um desagravo: a mãe, que em um tempo narrativo anterior ao conto teria sido ofendida pelo dono do armazém, que denegrira sua imagem afirmando para as pessoas da cidade que ela praticara o adultério, manda a menina dizer a ele que estava “pagando” por este ato com a descoberta da suposta homossexualidade do filho. Recuperamos, assim, sentidos relacionados à vingança.

Só depois de tomar conhecimento da *performance* da menina no final do conto é que o leitor está apto a recuperar todas as pistas de tal acontecimento dispersas no decorrer da narrativa.

Ora, poderíamos então dizer que a hipótese interpretativa apresentada anteriormente (a do passeio sem objetivos, para “descontração”) torna-se inválida diante do conhecimento de tal *performance*? Não! A análise realizada evidencia-nos justamente a existência de dois percursos cumpridos pela menina. É o que procuraremos demonstrar, dentre outros aspectos, com esse capítulo.

2.2 Os sentidos da caminhada

Logo no princípio da leitura já se pode perceber que há a predominância da duratividade: “Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta” (Nassar, 2002, p. 9) A ação de caminhar já está em “andamento” quando do início do texto.

Materializa-se assim, no nível discursivo, algo de um nível mais profundo, o nível tensivo, no qual há uma valorização positiva da permanência e da *continuidade* do percurso da menina. Daí a importância dos sentidos deste caminho, do percurso seguido em detrimento do ponto de chegada, que é a *performance* final do sujeito *menina*. Essa importância, como podemos notar, materializa-se não por acaso no próprio título do conto: “Menina a caminho” (Grifo Nosso), que é também o título do livro no qual esse conto é publicado ao lado de outros do mesmo autor. Valoriza-se, deste modo, a trajetória de um sujeito que está sempre a caminho, e comprova-se, assim, que são justamente os valores *emissivos* que estão em jogo na construção de sentidos do conto.

O rico processo de construção de sentidos empreendido pelo enunciador no conto baseia-se na caminhada realizada pela menina. Toda a estrutura narrativa do texto ancora-se na ação de caminhar desempenhada por ela. No transcorrer do ato, o sujeito é colocado em presença de situações que percebe sensivelmente.

Há, portanto, uma relevância do sentido da caminhada na obra analisada, que leva o enunciador a antecipá-lo ao enunciatário antes mesmo da leitura do conto, no título: *Menina a caminho*. Instala, assim, a ideia de processo em andamento, através da aspectualidade durativa. A caminhada é o cerne do processo de construção dos sentidos no conto, e já está em andamento quando este se inicia, ou seja, a caminhada iniciou-se em momento anterior àquele narrado no texto (“Vindo de casa, a menina caminha sem pressa...” p. 9). O final da obra também sugere uma continuidade do ato de caminhar pela menina, quando esta volta para o espaço predominante do conto, a rua (“Deixa a casa e vai pra rua...” p. 49).

Tal importância impõe-nos a necessidade de refletir sobre os sentidos da caminhada. Deparamo-nos, então, com o trabalho *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*, de Paulo Eduardo Lopes (1999), resultado de sua tese de doutoramento, publicada em forma de livro.

2.2.1 A configuração discursiva da “caminhada”: o trabalho de Paulo Eduardo Lopes (1999)

Paulo E. Lopes empreende, em seu trabalho, uma análise semiótica detalhada e profunda dos sentidos assumidos pela caminhada, que, em seguida, aplicará de maneira muito produtiva à análise de canções brasileiras da década de 1960.

A análise que realiza das possibilidades semânticas materializadas na “caminhada” vem ao encontro de nosso trabalho, contribuindo sobremaneira para a

compreensão de tal aspecto na obra que estamos analisando. Portanto, é necessário que retomemos seu trabalho, percorrendo as etapas da análise que realizou.

Sua detalhada análise é desenvolvida em dois momentos: primeiramente define qual “caminhada” servirá de critério para a comparação dos textos que estudará. Para isso, utiliza o *Dicionário Aurélio*, por considerá-lo, teoricamente, “o mais exaustivo repositório dos nossos usos linguísticos e culturais” (Lopes, 1999, p. 117).

Em seguida, organiza e analisa os elementos obtidos no dicionário utilizando, como instrumento teórico, o percurso gerativo da semiótica.

O verbete do dicionário

Paulo E. Lopes extrai do *Dicionário Aurélio* o verbete “caminhada”, conforme transcrito abaixo:

“**Caminhada.** *S.f.* 1. Ação de caminhar. 2. Passeio a pé; passeio. 3. Grande extensão de caminho percorrido ou a percorrer: *De Niterói até Cabo Frio temos uma boa caminhada.*”

Demonstra, com o verbete, que o dicionário considera *caminhada* como uma “ação” (de caminhar ou de passear) ou uma “extensão” (de caminho). Para aprofundar esta acepção, busca ainda no mesmo dicionário as entradas *caminhar* e *passeio*, procurando compreender quais são os tipos de ações que podem ser materializados por *caminhada*. Obtém os seguintes resultados:

a) O verbo *caminhar* ganha diferentes definições: “percorrer caminho a pé; andar”; “pôr-se em movimento, avançar, seguir; dirigir-se, encaminhar-se”; “navegar, velejar”; “percorrer (o navio) uma distância”; “ir para a frente; progredir; avançar; adiantar-se”. Assim, enquanto “ação de caminhar”, a caminhada pode significar *percorrer* (um caminho ou uma distância), *movimentar-se* (numa direção), *navegar* (no mar, no rio, etc.), *progredir*.

b) Eis agora o que diz o *Aurélio* sobre o substantivo *passeio*: “ato ou efeito de passear”; “o percurso de certa extensão de caminho, para exercício ou por divertimento”; “lugar onde habitualmente se passeia”; “calçada”; “distância curta”; “vitória muito fácil de um cavalo sobre seus competidores”; “aquilo

que se conquista sem esforço, em que se obtém vitória fácilíssima”. (Lopes, 1999, pp. 117-118)

Busca, através destas acepções, fatores que compõem o núcleo de definição de *caminhada*. Para isso, realiza uma redução dos conceitos, distinguindo traços essenciais de traços acessórios. Chega aos seguintes significados:

- a) a *ação de caminhar*, com as seguintes variantes:
 - a.1 – percorrer um caminho (= terreno destinado a ser percorrido);
 - a.2 – movimentar-se numa direção;
 - a.3 – progredir, avançar;
- b) um *passeio*;
- c) uma *extensão a caminhar ou já caminhada*. (*Idem*, p. 119)

Lopes observa que *percorrer* e *movimentar-se* apresentam uma ideia comum, que é o *deslocamento* espacial ou temporal. Afirma, ainda, que *percorrer* apresenta os traços de /direcionalidade/ e /dimensionalidade/. *Progredir*, por sua vez, acrescenta ao sentido de deslocamento direcionado à ideia de *alteração de estado*. Soma-se, assim, ao núcleo configurativo da “caminhada” o traço da /transformação/. *Percorrer* apresenta também este traço: “... um percurso, ainda que feito aos saltos, é a ligação (o trajeto) que se estabelece entre dois pontos distintos.” (*Idem*, p.120)

O semioticista acrescenta ser necessário considerar a existência de um ator que realize as *ações* da “caminhada”. Em seguida, baseando-se nos levantamentos feitos, busca (re)construir uma configuração discursiva dos sentidos materializados pelo termo. Para isso, utiliza os níveis do percurso gerativo de sentido.

Nível das precondições

Ao analisar as definições buscando encontrar pistas que o ajudem a caracterizar a caminhada neste nível (das precondições), Paulo E. Lopes conclui, quanto aos elementos

tensivo-fóricos, que a “caminhada” poderia admitir quaisquer traços missivos, sendo, portanto, neutra.

Em função do regime enunciativo predominante, a discursivização da “caminhada” pode inclinar-se para a *emissão* ou para a *remissão*.

Aplicando essa configuração prevista por Lopes ao nosso *corpus*, veremos que há no conto uma valorização positiva da *emissividade*, como já afirmamos anteriormente. Analisaremos mais detalhadamente o fazer missivo no item seguinte, dedicado ao assunto (“O fazer missivo na estrutura narrativa do conto”).

Nível fundamental

As leituras do dicionário realizadas por P. E. Lopes levam-no a

[...] considerar que a configuração da ‘caminhada’ é todo conjunto de figuras discursivas que [...] apresenta como núcleo fundamental o seguinte conjunto sêmico: /deslocamento/ + /orientação/, que pode ser especificado, conforme cada contexto, por traços como /espacialidade/ (/verticalidade/, /horizontalidade/, etc.), /temporalidade/ (/anterioridade/, /posterioridade/, etc.) e /transformação/, entre outros. (*Idem*, p. 122)

Afirma, ainda, que as acepções coletadas no *Dicionário Aurélio* não nos permitem saber sobre o estatuto *tímico* desse núcleo da caminhada. Para isso, seria necessária sua convocação num discurso-ocorrência.

É possível afirmarmos a presença dos traços sêmicos /deslocamento/ + /orientação/ no conto “Menina a caminho”. A importância da configuração discursiva da caminhada no conto é materializada, inclusive, pela primeira palavra do mesmo, o lexema verbal “vindo” que instala o ato de *deslocar-se* da menina.

O traço /orientação/ também se faz presente no percurso da menina, que caminha rumo à realização de uma tarefa para a qual foi destinada pela mãe, como demonstraremos oportunamente.

Nível narrativo

O autor retoma os conceitos-chave da teoria semiótica para a análise deste nível: “Todo ato é definível como um *fazer-ser*, isto é, um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado.” (*Idem*, p.122)

$$F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O)]$$

Explica que, embora não esteja previsto no dicionário, é necessário pressupor a existência de, no mínimo, *dois sujeitos* para que exista o *ato* da caminhada, e também é necessária a descrição de um *objeto-valor*. Toma, como exemplo de análise, uma das frases utilizadas pelo dicionário para ilustrar o verbete caminhar: *Desanimado como você anda, seu livro não caminhará.*

Há, no programa narrativo projetado pelo enunciado, um *sujeito do fazer* que leva o *sujeito do estado* a *conjungir-se* com o *objeto-valor* “livro”. A “ação de caminhar” corresponde à /transformação/ do estado disjuntivo inicial no estado conjuntivo final. O /desânimo/ “corresponde possivelmente a um /não-querer-fazer/ ou a um /não-crer-poder-fazer/, que impedirá a realização do programa narrativo. Nesse caso, o sujeito de estado (S_2) continuará em disjunção com o objeto-valor”. (*Idem*, pp.123-124)

Baseando-se nesta análise, Paulo Lopes afirma ser justamente esta a tarefa que empreende em seu trabalho. As análises de canções realizadas levantam os papéis desempenhados por cada actante nos percursos narrativos das caminhadas. E conclui:

Eis toda a questão; é preciso encontrar, caso a caso, a *intencionalidade* que preside à narrativa. O mesmo é válido para a determinação da funcionalidade de cada actante no quadro do esquema narrativo: destinador ou destinatário, sujeito ou objeto. (*Idem*, p. 124)

É a tarefa que buscamos empreender, também, neste capítulo de nosso trabalho.

Nível discursivo

Para Lopes, o ponto mais claro deste nível a ser abordado na configuração da “caminhada” são suas potencialidades espaço-temporais e aspectuais. A noção de movimento, pressuposta nas definições de “caminhada”, pode ser compreendida semioticamente como a passagem de uma posição espacial (ou temporal) a outra.

A aspectualidade também incidiria sobre o espaço e o tempo discursivos para transformar as ações da “caminhada” em *explorações, transposições de obstáculos, desvios, retrocessos*, além de especificar (retomando, por exemplo, a /fluência/ ou a /turbulência/ fóricas do nível das precondições) os graus de *dificuldade* ou *facilidade* encontrados pelos sujeitos do fazer. (*Idem*, p. 125)

2.3 O fazer missivo na estrutura narrativa do conto

Há muitas outras materializações dos valores *emissivos* no nível discursivo, constituindo, assim, uma isotopia temática do cotidiano e da *continuidade*.

Como sabemos, a valorização de uma determinada noção, neste caso, a *continuidade*, já pressupõe a existência de seu outro “pólo”, a *parada*, mesmo que esta não seja encarada como um valor predominante (ou valorizada euforicamente). Esta configuração é explicada pela teoria, que prevê a colocação dos pólos em diferentes graus de presença.

Luiz Tatit (2004, p. 202), ao abordar tal assunto, apresenta-nos cifras tensivas relacionadas a cada uma das noções: a *contenção* designa a parada da continuação, a *retenção* a continuação da parada, a *distensão* a parada da parada, e o *relaxamento* a continuação da continuação. “Cabe lembrar ainda que o conceito de *retenção*, por sua vez, procede da

contenção mas já prevê uma ‘necessidade’ de *distensão*, dado que sua duração interna compreende quase sempre uma tensão crescente.”

Convém observar que o primeiro excerto do conto transcrito já aponta, também, para a presença de pequenos momentos de *parada*, configurando, na narrativa, um jogo entre esses valores e os da *continuidade*.

Note-se, no trecho citado, que “às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicom a grama crescida entre as pedras da sarjeta” denuncia, já neste princípio da narrativa, a existência de momentos de *parada da continuação* no percurso do sujeito menina. Estes se caracterizam por uma tonificação da intensidade acompanhada do fechamento e abreviação do espaço, como se pode observar em “*desviando ágil*”. Os sentidos materializados por “*desviar*” (mudar a direção ou a orientação de; fugir, evitar) instaura na narrativa momentos de *parada*. Quem se desvia, muda a direção ou orientação de um determinado percurso. É justamente a configuração das *continuações* e *paradas* que buscamos explicitar aqui, demonstrando a sua relação com os papéis de destinador e anti-destinador da narrativa.

Claude Zilberberg, em sua obra *Razão e poética do sentido* (2006), ao abordar a importância da configuração do fazer missivo no percurso gerativo, faz corresponder à *parada* (ou antiprograma) um fazer remissivo e, à *parada da parada*, um fazer emissivo ou continuativo (p. 133). Apresenta, ainda, uma fértil discussão acerca da relação entre os valores emissivos e remissivos e os papéis de destinador e antiactante. Tal abordagem explica a configuração do fazer missivo no conto em análise:

O destinador garante, avaliza à distância [...] a eficácia do fazer emissivo: o destinador seria, literalmente, enfim, “aquele que não poderia ser detido por nada!”; o destinador faz precisamente agir (ou sofrer) o destinatário porque ele mesmo poupa-se de agir. O antiactante, por sua vez, assumiria sozinho [...] os valores remissivos e sua resistência permite inscrever no texto o efeito de sentido capital: progressão. (Zilberberg, 2006, p. 145)

Se pensarmos em explicitar tal jogo, podemos considerar todo o percurso do sujeito menina como uma afirmação da continuidade, ou, em termos tensivos, *continuação da continuação*, mantida pela competência do dever-fazer da menina, imposta pelo destinador: sua mãe, responsável por direcioná-la em seu percurso. Porém, na permanência da continuidade, os pequenos episódios vivenciados pela menina constituem momentos de breve *parada da continuação*, em que o destinador fica por um instante suspenso para que ela vivencie uma situação diferente daquela à qual foi destinada. Nestes momentos iniciais da narrativa, já é possível notar a delineação de outro programa (ou anti-programa) narrativo. Trabalhamos com a hipótese da existência de outro destinador (ou anti-destinador, em relação ao primeiro) que possa estar agindo na narrativa, embora não actorializado, como demonstraremos no próximo item.

Afirma, ainda, C. Zilberberg que:

- Toda remissão pode se configurar como cronopoiese, “implosão” em relação ao tempo e como fechamento quanto ao espaço.
 - Toda emissão pode se configurar como cronotrofia em relação ao tempo e como abertura quanto ao espaço.
- [...]

A instância da enunciação apresenta-se assim como poder de configuração complexo, oscilante, regulador, rítmico, criador de tempo quando o fazer remissivo sobrevém, concentra, nominaliza e modaliza; criador de espaço quando o fazer emissivo advém, difunde, verbaliza e ‘narrativiza’. (*Idem*, p. 137)

Quanto aos coeficientes tensivos que caracterizam os momentos de *continuação da continuação* no conto, depreende-se que a caminhada da menina é desacelerada e átona, com uma espacialidade aberta, difusa. Tais coeficientes caracterizam o tempo da espera, muito claro na configuração tensiva do sujeito menina, que, neste momento da narrativa, é apresentada como aquela que observa, acompanha, analisa. Sabemos que o andamento desacelerado é condição indispensável para os momentos de análise e compreensão.

2.4 Um momento de *parada*: o episódio do cirquinho

A fim de analisarmos como se configuram no conto, narrativamente, os momentos de *parada*, tomamos como exemplo um dos episódios vivenciados pelo sujeito menina durante seu percurso: o da preparação do “cirquinho”.

Trata-se do momento em que a menina, ao ouvir alguns meninos combinando os preparativos para a realização de um cirquinho, “vislumbra” tal evento. Nesta vivência, percebe-se uma breve *parada*, uma descontinuidade da narrativa que caracteriza a surpresa. O actante menina sai por um momento de seu movimento contínuo ao mesmo tempo em que os sujeitos meninos saem também de seu próprio andamento narrativo para se relacionarem intersubjetivamente. Os meninos manipulam-na a participar do cirquinho, dotando-a de um “querer”. A menina, por sua vez, embora não concretize na narrativa a ação de participar do evento, vivencia sensivelmente o mesmo: “A menina se encanta acompanhando assim clandestinamente aquela disputa, sente um entusiasmo gostoso escondido atrás da discussão”. (Nassar, 1997, p.11) Ora, a menina é uma criança que se *deslumbra* com o que encontra pelo caminho, sobretudo quando se trata de elementos relacionados ao mundo infantil. No caso do cirquinho, nota-se sua *curiosidade* pelo evento.

Nesse momento, fica muito marcado também na narrativa o sentido da visão. A presença dos encantos do cirquinho é vivenciada pela menina por meio de tal sentido. É com entusiasmo e encanto que “A menina vislumbra um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e seus olhos piscam de fantasias”. (*Idem*, p.11, Grifos Nossos)

Ao combinar um movimento físico (o ato de piscar os olhos) com algo do plano da imaginação (fantasias) em “seus olhos piscam de fantasias”, o sujeito enunciador materializa, de maneira poética, a sensação experimentada pela menina. Observe-se, também,

que o piscar de olhos é um movimento acelerado, o que combina, enquanto cifra tensiva, com este momento de *parada* intensa vivenciado pela protagonista. Convém atentar, ainda, para a presença de uma isotopia tátil em “círculo fofo”, combinada à isotopia visual.

As características que descrevemos das performances actanciais do sujeito menina evidencia-nos a necessidade de retomar o conceito de actantes posicionais do arcabouço teórico da semiótica. Para a realização dessa tarefa, recorreremos ao trabalho de J. Fontanille, em *Semiótica do Discurso* (2007).

2.4.1 Os actantes posicionais

Para definir os actantes posicionais, distinguindo-os dos actantes transformacionais, Fontanille apresenta, primeiramente, as noções de *transformação* e *orientação discursiva*.

A *lógica posicional* tem a ver com uma *lógica dos lugares*. Nela, os actantes são definidos exclusivamente através da posição de referência em que podem ser situados e deslocar-se. Em contrapartida, a *lógica das forças* “[...] é uma *lógica transformacional*: ela define os actantes unicamente a partir de sua participação em uma transformação entre dois estados e de seu engajamento em face dessa transformação” (Fontanille, 2007, p. 156)

A *orientação discursiva* determina “a maneira pela qual as transformações narrativas devem se ordenar em torno da instância do discurso para ter um sentido global.” (Idem, p.157) “Tomar a iniciativa do processo” significa, pois, obedecer ou desobedecer à *orientação discursiva*.

Quando se fala em actante posicional, supõe-se a possibilidade de definir o actante (enquanto entidade sintática abstrata) a partir da estrutura de um “lugar” (topologia).

Fontanille esclarece que, ao tratarmos de uma abordagem localista, há que se recorrer, obrigatoriamente, à percepção.

“[...] se as estruturas sintáticas podem ter a forma de um ‘lugar’, de um espaço, é porque, antes de se tornarem estruturas sintáticas concebíveis intelectualmente, elas são, a princípio, cenas percebidas vagamente, cenas das quais se extraiu toda a substância figurativa para conservar somente as propriedades do lugar e do movimento.” (*Idem*, p. 159)

Ao buscarmos uma definição de *percepção* em Fontanille, encontramos, em outro momento de sua obra citada, que “Perceber algo [...] é perceber mais ou menos intensamente uma *presença*.” (*Idem*, p. 47) Quando identificamos uma figura do mundo, percebemos algo que ocupa ao mesmo tempo certa posição (relativa à nossa), certa extensão e também nos afeta com alguma intensidade.

No interior do campo posicional do discurso operam os dois atos perceptivos elementares: a *visada* e a *apreensão*:

A presença, qualidade *sensível* por excelência, é, portanto, uma primeira articulação semiótica da percepção. O afeto que nos toca, essa intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo, essa tensão em direção ao mundo, tem relação com a *visada intencional*. Em contrapartida, a posição, a extensão e a quantidade caracterizam os limites e as propriedades do domínio de pertinência, ou seja, as propriedades da *apreensão*. Logo, a presença põe em causa as duas operações semióticas das quais nós já havíamos falado: a *visada*, mais ou menos intensa, e a *apreensão*, mais ou menos extensa. (*Idem*, p.47)

A *visada* e a *apreensão* implicam, cada uma delas, ao menos dois actantes posicionais, o *actante-fonte* e o *actante-alvo*. Enquanto na *visada* a fonte entra em relação intensiva e afetiva com o alvo, na *apreensão* a fonte entra em relação cognitiva e extensiva, ou quantitativa, com o alvo.

Ora, podemos afirmar que a menina, na lógica posicional, assume o papel de *actante-fonte*. No decorrer de sua caminhada pelas ruas da pequena cidade coloca-se em *presença* de objetos, cenas e episódios cujas qualidades sensíveis percebe através dos dois atos perceptivos elementares, a *visada* e a *apreensão*. Os objetos desses atos perceptivos são, por sua vez, os *actantes-alvo* da percepção.

O episódio do cirquinho analisado ilustra a questão. A *intensidade* com que a menina vivencia os encantos do evento mágico, deslumbrando-se ao observar seus preparativos, constitui uma *visada*.

Fontanille afirma-nos, ainda, que “Na verdade, os actantes posicionais não fazem nada por si próprios: eles ocupam lugares, eles são movidos por uma energia que os desloca.” (*Idem*, p. 161) Essa descrição faz-nos aproximar ainda mais a menina à função de um actante posicional. Ela não desempenha na narrativa nenhuma ação por iniciativa própria. Todos os seus atos, sejam os perceptivos através das *visadas* e *apreensões*, ou a performance final que realiza ao transmitir o recado ao dono do armazém, são movidos por uma energia: a força de dois *destinadores* que serão analisados no próximo item.

O autor apresenta-nos também a proposta de Jean-Claude Coquet, que distingue dois tipos de *actante-fonte*: o *não-sujeito* e o *sujeito*:

O *não-sujeito* pode somente predicar, ele não tem iniciativa na medida em que só pode seguir percursos preestabelecidos, um número bem pequeno de programas impostos. Todavia ele é, em primeiro lugar, um corpo, um corpo que toma posição no campo do discurso e, por essa razão, é também o lugar das emoções e das paixões.

O sujeito pode, ao mesmo tempo, predicar e afirmar. Portanto, ele é capaz de julgar e, graças a isso, tem acesso às funções superiores da percepção, da cognição e da avaliação. Todas as iniciativas lhe são possíveis, já que ele pode sempre deliberar, decidir e inventar seus próprios percursos. (*Idem*, pp.166-167)

Se adotarmos a visão de Coquet, podemos pensar que a menina, por sua posição actancial, aproxima-se muito mais do *não-sujeito*. Segue apenas percursos pré-estabelecidos, como é o caso da tarefa para a qual a mãe lhe destina. Mas também é “o lugar das paixões e emoções” quando vivencia os episódios mágicos, destinada pelos valores da infância.

Para finalizar, Fontanille fala de um terceiro actante que deve ser previsto diante da *fonte* e do *alvo*: o *actante de controle*. Cita, como algumas de suas várias funções, a regulação, o filtro e o obstáculo.

Conclui, sobre o dispositivo *fonte, alvo e controle*: “Esse dispositivo mínimo baseia-se, afinal, no fato de que os atos perceptivos elementares apresentam duas propriedades de base: uma *direção (fonte/alvo)* e um *controle* dessa direção, que pode modificar sua orientação, desdobrá-la, interrompê-la, prolongá-la etc.” (*Idem*, p. 160)

2.4.2 A presença de um segundo destinador

Nesta etapa da análise já se torna possível confirmar a hipótese que levantamos anteriormente: a da presença de outro destinador, diferente, cuja atuação começa então a se delinear no episódio do cirquinho. Este destinador dota o actante menina de um querer participar e vivenciar episódios infantis. Embora não possamos determinar um ator específico que assuma este papel actancial (actante não-actorializado), vemos que tal destinador tem a ver com os conteúdos da infância, com os mistérios e fantasias relacionados a esses valores.

Porém, tal destinador apresenta-se *potencializado*, uma vez que não há a *realização* plena da protagonista em tal momento da narrativa. A menina quer participar do cirquinho (ou vivenciar o mesmo), está dotada deste querer, mas no momento não foi dotada do poder necessário à sua realização, ou seja, não tem competência para isso. Se tal destinador está *potencializado*, é sinal de que há outro destinador agindo na narrativa, *atualizado*: a mãe da menina, como já demonstramos. Neste caso, há uma inversão dos papéis actanciais, e no episódio em análise, que possui outro destinador, a mãe passa a ocupar o papel de anti-sujeito, uma vez que pela sua ação impede que o destinatário menina realize a ação para a qual foi destinada pelos conteúdos da infância.

Ora, para compreendermos melhor essa configuração dos modos de presença no conto, é necessário que compreendamos, antes, a sua estrutura narrativa. O texto é todo construído baseado em dois programas narrativos de base.

Temos, por um lado, o programa narrativo a que doravante chamaremos PN₁: a menina é destinada por sua mãe a levar um recado de desagravo ao Sr. Américo, proprietário do armazém. A menina cumpre, neste programa narrativo, a função actancial de *sujeito-destinatário*₁, sua mãe a de *sujeito-destinador*₁ da ação de levar o recado, que, por sua vez, constitui o *objeto-valor*₁. O PN₁ desenvolve-se durante toda a caminhada da menina, ocupando toda a narrativa, uma vez que a *performance* se dá ao final do conto.

Por outro lado, no decorrer de seu percurso (do PN₁), a menina vivencia situações completamente diferentes daquelas a que foi destinada, que prendem-lhe a atenção. Na verdade, fazem-lhe mais sentido, uma vez que veiculam valores adequados a sua *competência* de criança, diferentemente dos valores “adultos” do PN₁.

A menina não entende o conteúdo da mensagem que é portadora, muito menos o “peso” que ela tem. Por esse motivo, para e observa o mundo ao seu redor. É uma criança!

Desenha-se, assim, o PN₂: a menina, *sujeito-destinatário*₂, é destinada por um actante não-actorializado, representante dos valores infantis, a que chamaremos *sujeito-destinador*₂. O papel actancial de *objeto-valor*₂ é assumido pelos conteúdos infantis veiculados nos episódios vivenciados.

Evidenciada a estrutura narrativa, é possível compreender, com mais clareza, *os modos de presença* de cada um dos actantes que buscamos apresentar acima.

A menina actorializa dois papéis actanciais: *destinatário*₁ e *destinatário*₂. Nos momentos narrativos que lhe colocam em *presença* de valores relacionados à sexualidade, seu papel actancial de *destinatário*₁ está *atualizado*, enquanto o outro papel que sincretiza, o de *destinatário*₂, está *potencializado*. Haverá o momento de *realização* de ambos os papéis na

narrativa, ou seja, a realização das *performances* do PN₁ e do PN₂, que serão analisados oportunamente. Quando da *realização* do *destinatário*₁, o *destinatário*₂ apresentar-se-á *virtualizado*, e vice-versa.

O mesmo jogo ocorre com os *destinadores*. Quando a menina caminha em direção à realização da tarefa a que foi destinada pela mãe, vivenciando valores ligados à sexualidade, o *destinador*₁ está *atualizado*, enquanto o *destinador*₂ apresenta-se *potencializado*. Quando se desvia deste “caminho” e passa a vivenciar valores infantis, temos a *atualização* do *destinador*₂ e a consequente *potencialização* do *destinador*₁.

Se relacionarmos essa configuração dos *modos de presença* à *emissividade* e *remissividade* como abordadas no item anterior, adotando o *ponto de vista* do PN₁, veremos que o *destinador*₁ dota a menina de um *dever-fazer* que mantém a *continuação da continuação*, para com isso levá-la, enquanto *destinatário*₁, à realização de sua *performance*.

Quando outras “distrações” da rua, relacionadas à infância, prendem a atenção da menina, desviando-a de sua tarefa, há uma *parada da continuação*, instaurando o regime *remissivo*. Nessa *parada*, *atualiza-se* o outro programa narrativo (PN₂), relegando ao PN₁ a existência no modo *potencializado*. O episódio do cirquinho é representativo das *paradas* que põem em cena os valores infantis, ou seja, o PN₂. Os momentos de *parada*, como esse, estão presentes em toda a narrativa, intercalados aos episódios “controlados” pelo *destinador*₁. Se, ao contrário, adotarmos o *ponto de vista* do PN₂, essa configuração inverte-se.

Há *momentos de transição* entre a *atualização* de um ou outro programa narrativo que analisaremos em momento posterior.

Necessário falar, ainda, que cada um dos *destinadores* assume a função de *anti-destinador* em relação ao outro, uma vez que a todo o momento o impede de atualizar-se. No PN₁, o *destinador*₂ cumpre a função de *anti-destinador*, e vice-versa. O *destinatário*, actorializado pela menina que “serve” a dois destinadores, deverá estar atento no sentido de

abandonar os valores do percurso oposto (ou *anti-valores*) para que possa seguir seu percurso. Paulo E. Lopes, em sua obra já citada, ao analisar os textos das canções tropicalistas, apresenta-nos interessante metáfora que é elucidativa de tal aspecto: “É o que já registramos ao examinar *Alegria, alegria*: para realizar a sua ‘caminhada’, o sujeito é obrigado a *lançar fora os anti-valores, tal como faria um balonista com os contrapesos do balão, se quisesse ganhar altura.*” (Lopes, 1999, p.187, Grifo nosso)

As configurações que detalhamos estão previstas na modificação dos *modos de existência* no quadrado semiótico proposta por Fontanille & Zilberberg em *Tensão e significação* (2001, p. 58):

Baseando-nos no modelo supra, podemos afirmar que praticamente durante toda a narrativa o sujeito menina fica no tempo da espera, preparando-se para a *realização* à qual foi destinada pela mãe. A menina caminha para a *realização* de sua *performance* narrativa principal. Dizemos principal pois há, próximo ao desfecho da história e antes de tal *performance*, um momento em que o outro destinador, responsável pelos conteúdos da infância, chega a *atualizar-se*, levando a menina à *realização*, como demonstraremos mais adiante.

Fica evidente a existência de dois destinadores em jogo nesta narrativa. Um representando os valores do mundo adulto, que no conto fica claramente marcado pelos

conteúdos da sexualidade, e outro representando os valores do mundo infantil, da magia e da inocência.

Logo nos primeiros episódios do conto já se delineia uma oposição bem marcada entre o mundo ingênuo das crianças e a “malícia” existente no mundo dos adultos, esta compreendida como os conteúdos da “sexualidade”, cuja descoberta pelas crianças constitui um processo. Processo complexo e que se dá através da vivência e experimentação do ser humano, no caso uma criança, pelo seu relacionamento intersubjetivo. Esta vivência, como sabemos, é permeada e transpassada por valores sócio-culturais e afetivos, constituindo-se assim como experiência sensível. Veremos que é sobretudo um percurso de aquisição dos valores ligados à sexualidade que está em jogo no caminho percorrido pelo sujeito menina. Esta maneira gradativa como ela passa a relacionar-se com tais conteúdos, durante seu percurso, pode ser explicada sob o olhar das contribuições trazidas à semiótica pelos estudos da tensividade. Mancini (2009) mostra-nos que, para a semiótica tensiva,

O objeto é construído pela percepção do sujeito, e essa construção se dá em uma arena perceptiva, o “campo de presença”, que é o correlato tensivo da junção. É na arena que se estabelece a relação sujeito/objeto. O sujeito constrói o objeto com sua percepção, e, ao fazê-lo, constrói-se a si mesmo como sujeito daquela percepção. O objeto é aquilo que a percepção do sujeito constrói. (informação verbal)³

Acreditando então que a protagonista do conto vivencia momentos de construção perceptiva do objeto “sexualidade”, relacionado aos conteúdos do mundo adulto, devemos levar em conta que a maioria dos episódios presenciados por este actante durante sua caminhada configura-se em torno de tal conteúdo. No entanto, não podemos afirmar que o contato com tais conteúdos proporcionado à menina no decorrer de sua caminhada fazem-na compreendê-los. É justamente o contrário. A menina é colocada em *presença* dos conteúdos

³ Informação fornecida pela Prof^a. Dr^a. Renata Mancini em seu curso “Questões contemporâneas em semiótica: a tensividade e o acontecimento”, ministrado na USP – São Paulo em 2009, em aula do dia 25 de maio.

relacionados à sexualidade devido à tarefa imposta pela mãe. Porém, não os compreende, essa *presença* não lhe faz sentido. Por esse motivo, acaba vivenciando sensivelmente outros conteúdos dos episódios que presencia, relacionados ao seu universo infantil, pois a esses conteúdos ela pode atribuir sentido através do ato perceptivo.

Para ilustrar a presença dos valores relacionados à sexualidade, e a maneira como a menina os percebe, passamos a examinar a construção narrativa e discursiva do episódio em análise.

2.4.3 Os valores ligados à sexualidade e sua oposição ao mundo infantil

No nível discursivo, essa questão se materializa pela discussão entre Zuza, rapazote que já tem mais de doze anos, e os outros meninos que preparavam o cirquinho, quando estes informam ao garoto maior que no evento não entrariam os maiores de doze anos, devido “àquilo” que havia acontecido no cirquinho anterior. O lexema “aquilo” materializa, no nível discursivo, algo do plano do não-dito ou, nesse caso, daquilo que não deve ser dito, ocorrido no cirquinho anterior e que, devido aos valores sócio-culturais e tabus da sociedade da época, era interditado às crianças. No entanto, quando analisamos a construção de sentidos nos textos, há certas pistas que nos permitem recuperar determinados elementos:

“A Nice não vai” intervém um dos meninos. “A mãe dela diz que da outra vez teve aquilo...”

“Aquilo o quê?” pergunta o Zuza, malandramente.

“Você sabe, ara!” (Nassar, 1997, p.12, Grifos Nossos)

Os braços livres, arma num instante o gesto: “Aqui que eu não entro nesse cirquinho” diz movimentando lentamente o braço teso da banana, pra cima e pra baixo, os olhos cheios de safadeza:

“Aqui que eu não entro, aqui, ó”. (*Idem*, p.13, Grifo Nosso)

Os lexemas como “aquilo”, “malandramente”, “safadeza”, bem como o episódio posterior do diálogo entre os sujeitos Zuza e D. Ismênia, provavelmente uma meretriz, permitem-nos compreender que se trata da materialização de temas ligados à

sexualidade. Dizemos ser provavelmente uma prostituta pelas indicações do texto quando da descrição de tal sujeito. A isotopia temática do erotismo das casas de prostituição constrói-se a partir das isotopias figurativas deste tipo de cenário, no caso a construção figurativa do ator dona Ismênia:

Debruçada sobre uma almofada de cetim azul, no parapeito de uma janela alta, dona Ismênia, robusta, cheia de pintura, (...) brincando com os olhos, o rosto colorido que nem bunda de mandril. (*Idem*, pp. 13-14)

Debruçando-se de novo na almofada, os seios leitosos, explosivos, quase espirrando pela canoa do decote, encabulam inda mais o rapazote (*Idem*, p.15)

Assim, podemos apreender o sentido materializado pelo lexema “aquilo”: trata-se de alguma cena ou algum fato ocorrido no cirquinho que mostrava ou tinha a ver com sexualidade, um gesto ou brincadeira maliciosa que, para os valores sócio-culturais da época, constituía uma manifestação de sexualidade, sendo, portanto, interditado às crianças.

Analisando agora o episódio do diálogo entre o rapazote e a dona de bordel, notamos que, embora no nível discursivo materialize também a temática da sexualidade, como na cena da discussão entre o actante Zuza e os outros meninos, este apresenta, no nível narrativo, uma configuração bem diferente, oposta à anterior.

No caso da discussão entre Zuza e os meninos, o que está em jogo é o confronto entre sujeitos que assumem papéis actanciais diferentes, modalizados pelo “saber”. O rapazote é aquele que sabe, que conhece algo sobre a sexualidade que as outras crianças desconhecem.

Na sequência, quando D. Ismênia o convida para vir à sua janela, pois queria conversar algo, a configuração narrativa se inverte:

“ Zuza, vem cá um pouquinho.” Debruçada sobre uma almofada de cetim azul, no parapeito de uma janela alta, dona Ismênia, robusta, cheia de pintura, desfrutando a primeira sombra que já tomba da sua casa, acena a

mão chamando o Zuza. [...] O Zuza sobe a calçada meio sem jeito e ergue os olhos pra janela. (*Idem*, pp. 13-14)

O sujeito que, diante dos outros sujeitos de sua mesma faixa etária é aquele que assume o papel de detentor do saber sobre a sexualidade, sendo, pois, o destinador de tais valores, transforma-se agora em um sujeito destinatário que se inicia no percurso da busca desses valores, diferenciando-se dos seus colegas do episódio anterior apenas por estar um passo à frente na trajetória do referido percurso.

Desse modo, podemos concluir que se trata de um sujeito que sincretiza papéis actanciais diferentes na narrativa. Esses papéis se diferenciam na medida em que mudam os sujeitos com os quais se relaciona, pois tais sujeitos possuem diferentes competências modais.

D. Ismênia, por sua vez, torna-se para o sujeito Zuza o destinador dos valores da sexualidade. Esta temática apresenta-se agora intensificada na narrativa. Marca-se, no discurso, a grande distância entre o nível de conhecimento sobre tais valores possuído por D. Ismênia e aquele possuído pelo menino.

Este, que provocava e seduzia seus destinatários pelo saber quando assumia o papel de destinador, sofre agora a provocação e até a intimidação pelo poder daquele sujeito que detém o conhecimento, D. Ismênia.

Quanto ao nível discursivo, essa isotopia temática da sexualidade fica bem marcada no episódio em análise, bem como o constrangimento do personagem Zuza ao ver seus saberes, sua malícia, confrontados com os amplos conhecimentos de D. Ismênia sobre o assunto:

“Me diz só mais uma coisa: quem te ensinou a dar banana daquele jeito?” pergunta a dona Ismênia carregando na malícia, se engasgando ao mesmo tempo com o novo acesso de riso. [...] “A banana que você dá é muito bem dada, Zuza...” acrescenta a dona Ismênia logo depois, alimentando fartamente a fogueira de riso. [...] O Zuza está ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu. (*Idem*, pp. 15-16)

Expressões como “meio sem jeito”, “encabulado”, “as faces formigando”, etc., referindo-se às reações do garoto, opõem-se a “brincando com os olhos”, “alongando mais o riso”, “afogando-se de gozo”, “carregando na malícia”, “alimentando fartamente a fogueira de riso”, “gritando no fim do gozo”, todas se referindo ao modo como o sujeito D. Ismênia fazia as perguntas ao rapazote, reiteram o abismo existente entre seu saber e o do menino. Aliás, trata-se do universo malicioso de uma prostituta, que detém profundos conhecimentos sobre a sexualidade.

Não podemos nos esquecer de que todos esses episódios são observados atentamente pelo sujeito menina, que *apreende* tais conteúdos enquanto *actante-fonte* do ato perceptivo, como já discutimos anteriormente. Assim, por não compreender os conteúdos relacionados à sexualidade, é com o seu olhar apreensivo e ao mesmo tempo assustado que vivencia tudo isso, bem como o narrador, no caso enunciador do conto, cujo olhar se confunde com o da menina.

Sendo esses percursos os primeiros a serem apresentados no texto, podemos compará-los à própria trajetória narrativa do actante menina, que inicialmente desconhece os valores ligados à sexualidade. São as próprias situações por ela vivenciadas ao longo de seu caminho que lhe fazem adquirir as competências necessárias para “descobrir” estes valores, embora não os compreenda. Neste sentido, reforçamos a importância das contribuições trazidas pela semiótica tensiva quando esta nos mostra que os objetos-valor não são adquiridos pelos sujeitos, e sim construídos por eles através de uma relação no “campo de presença” em que o sensível desempenha papel fundamental.

Em cada uma das pequenas “narrativas” presenciadas pela menina, os valores da infância vão se entrelaçando aos valores do mundo adulto, preparando este sujeito para enfrentar a ruptura que acontece no final da narrativa. Ruptura que leva a protagonista a entrar em contato com conteúdos ligados à sexualidade. Ou seja, durante a caminhada cotidiana da

protagonista, desacelerada e átona, alguns episódios constituem momentos de pico em que há uma pequena aceleração e tonificação. O destinador ligado aos valores infantis se *atualiza*. Porém, o destinador-sujeito relacionado aos valores da sexualidade não está ausente, e sim *potencializado*. Em seguida, *virtualiza-se*, pronto para se *atualizar* nos momentos em que a menina retoma a sua caminhada, rumo à *performance* à qual foi destinada por este actante destinador - a mãe.

Embora os limites deste trabalho não nos permitam analisar minuciosamente cada uma das experiências vividas pela menina, podemos afirmar que todas elas vêm reforçar a isotopia temática da sexualidade, materializando sempre o contraste entre estes valores e aqueles relacionados ao universo infantil.

Este sujeito, ao vivenciar sensivelmente cada uma dessas experiências, cumpre ao mesmo tempo um percurso narrativo de aquisição de competência. A todo o momento vê o seu mundo infantil ser confrontado, bater de frente, chocar-se com os valores da sexualidade e a malícia, seja naqueles momentos em que esta aparece mais forte e explícita, seja em outros nos quais aparece de forma mais sutil e “mascarada”.

2.5 Os momentos de transição entre PN₁ e PN₂

Considerando a existência, no conto, de dois percursos narrativos que se alternam, devemos prever a existência de períodos transitórios em que um programa narrativo é substituído por outro.

A narrativa em análise apresenta esses momentos em sua configuração. Coincidem com breves paradas em que a menina demonstra indecisão. Não sabe o que fazer, nem qual rumo tomar:

Respirando de boca aberta, já na esquina da rua principal, acompanha dali o caminhão velho que vem rodando, levantando uma poeira amarela, a carroçaria sacolejando, fazendo um barulhão dos diabos nessa hora pachorrenta em que tudo está quieto. O caminhão passa, mas a menina continua ali, o dedo enfiado no nariz, olhando indecisa pra cá e prá lá. (*Idem*, p. 18, Grifo nosso)

Embora a menina possua dois destinadores que controlam suas ações, nestes momentos fica perdida, como se não estivesse destinada, justamente porque são momentos de transição, de substituição de um programa narrativo por outro. No excerto transcrito, a menina havia acabado de presenciar a discussão entre Zuza e D. Ismênia, que integra os valores do PN₁. Após esse momento de indecisão (transição/substituição), passa a observar o Sr. Giovanni, um idoso cuja figura ela associa a do papai-noel, integrando, pois, os valores do PN₂.

A indecisão retratada (“olhando indecisa para cá e para lá”) é reforçada em todos os outros momentos transitórios da narrativa. Dá-nos a impressão de que a menina, possuindo dois destinadores, fica sem saber a qual deles “atender”. Ora, este sentido permite-nos retomar um pensamento popular materializado no ditado: “Cachorro que tem muitos donos passa fome...”

“Ainda na esquina, o dedo teimoso no nariz, a menina continua indecisa.”
(*Idem*, p. 19)

2.6 A realização do segundo destinador: o episódio do armazém

Pensando agora nos conteúdos da infância, podemos notar, como já afirmamos anteriormente, que o destinador-sujeito responsável por estes valores chega a *atualizar-se* em determinado momento da narrativa, levando o actante menina à *realização*. Isso ocorre em um

momento ligeiramente anterior à *performance* narrativa da protagonista enquanto *destinatário*₁.

A menina consegue entrar no armazém do Sr. Américo, que se encontrava fechado ao atendimento, e lá se encanta com alguns objetos, ficando de certa forma presa a eles por alguns instantes.

(...) a menina se volta de novo pro armazém, indo direto pra porta que tem uma fresta entre as folhas. Empurra timidamente uma das folhas de madeira, entra no armazém, mas fica parada na entrada, inibida pela súbita escuridão. [...] a luz dali tão-só filtrada pelas bandeiras de vidro no alto das portas. (*Idem*, p. 41, Grifos Nossos)

O armazém constitui uma cena perceptiva diante da qual se posiciona a menina enquanto *actante-fonte* de uma *visada* caracterizada por forte *intensidade*: fica parada, inibida pela súbita escuridão.

É marcante na narrativa a interrupção da *continuidade* cotidiana, um alongamento do tempo e fechamento do espaço marcados por uma aceleração tônica, o que, segundo C. Zilberberg, caracteriza a “surpresa”:

Mas quando o tempo emissivo está em operação, ou seja, é dominante, segue seu curso, o retorno do remissivo é vivido como surpresa, desordem e, evidentemente, como interrupção. (Zilberberg, 2006, p. 136)

No seu trajeto repleto de pequenas surpresas, a menina depara-se, agora, com uma “grande” surpresa, a maior de todas.

Primeiramente, deslumbra-se com a fartura do armazém: vê uma barrica de manjubas secas e um compartimento cheio de torrões de açúcar.

A menina avança alguns passos entre sacos de cereais expostos sobre caixotes de querosene e não vê ninguém. Arregala os olhos quando descobre a barrica de manjubas secas, sente a boca vazia e perdida ao vislumbrar um compartimento cheio de torrões de açúcar redondo. (Nassar, 1997, p.41)

Realiza-se ao “devorar” as manjubas e os torrões de açúcar com voracidade.

Afunda logo a mão na barrica em busca de manjubas, come muitas, sofregamente. Lambe o sal que lhe pica a pele ao redor da boca e estala a língua. Pega depois um torrão de açúcar redondo, em seguida outro, mais outro, os mais graúdos que repousam na superfície. A barriga estufa, a voracidade do começo desaparece e a menina, de espaço a espaço, sem vontade, continua lambendo o torrão enorme que tem na mão, enquanto passeia livre pelo armazém sem ninguém. (*Idem*, pp. 41-42)

Em seguida, é transportada pela lembrança que uma imagem lhe provoca.

Entra em cena a menina como um sujeito passional, exposto às magias dos objetos que contempla:

No sarrafo suspenso por dois cordões, lá no alto, estão presos, que nem três bandeiras quadradas, uma ao lado da outra, os panos que estampam as figuras de três santos. Nem Santo Antônio c’uma criança nos braços, nem São Pedro de barba bonita, segurando uma bruta chave do céu na mão direita, nenhum dos dois chega a mexer com ela. A menina não tira os olhos é da imagem de João Batista estampada na bandeira do meio, contempla com indisfarçável paixão o menino de cabelos encaracolados que aperta contra o peito um cordeiro de tenras patas soltas no ar, um cajado roçando seu ombro nu. Lambendo o torrão de açúcar, o menino se transfigura, transporta-se pras noites frias de junho, o pano com São João drapeja no alto de um mastro erguido no centro da quermesse, afogueado pelas chamas da lenha que queima embaixo. [...] A menina desce o olhar e o pirulito metálico lá nos fundos, depois do balcão, prende num isto sua atenção. Espiralado e colorido, o móbile ingênuo pende da ponta de um barbante, junto à entrada pra moradia interna, [...]. Sem nada que o acione aparentemente, a mão de uma criança, sopro ou brisa, o pirulito gira sem cessar. A menina se encanta, [...] (Nassar, 1997, pp. 42-43, Grifos Nossos)

Ressalte-se que o fato de a menina encantar-se com a estampa de São João, o único ainda criança entre os santos “juninos”, e também com um móbile infantil, colorido e espiralado, aliados à percepção sensível que tem de todas as figuras infantis presentes no episódio, são evidências de que o destinador *realizado* neste momento é aquele dos valores da infância.

Ora, lendo os excertos destacados, não há dúvidas de que estamos diante da *realização* da menina enquanto *sujeito-destinatário*₂. Deslumbra-se com a fartura do

armazém, come sofregamente manjubas e torrões de açúcar, e deixa-se enlevar pela imagem de São João Batista, que lhe transporta para as noites frias de junho.

Situações como esta são analisadas pela semiótica como momentos epifânicos.

De acordo com Tatit (2002), em seu artigo “A verdade extraordinária”:

Ao pinçar relatos epifânicos de obras de seu agrado e comentá-los detalhadamente na primeira parte, intitulada “La fracture”, do volume *De l'imperfection*, Greimas introduziu no mundo semiótico uma noção de estética particular, associada ao irrompimento de uma ocorrência extraordinária que, como tal, retiraria o sujeito de seu cotidiano e o deixaria exposto e vulnerável aos encantos do objeto. Mais do que isso, o semioticista depreendeu, nesses relatos, uma certa transferência das propriedades ativas do sujeito para o âmbito do objeto, de maneira que, durante o breve espaço de tempo da ocorrência, as funções actanciais tornam-se oscilantes e o sujeito chega a figurar como “presa” do magnetismo exercido pelo objeto. (pp. 1-2)

Podemos ver que se trata de uma ocorrência exatamente como esta, descrita no trecho em destaque, o caso em análise. Fica evidente no excerto do conto supra transcrito a caracterização desta epifania quando o narrador afirma que “a menina contempla com indisfarçável paixão” a estampa do menino de cabelos encaracolados (São João Batista). O termo “paixão” sendo utilizado no sentido de passividade do sujeito diante do objeto. Como se vê na descrição de Tatit que reproduzimos, tal ocorrência “retiraria o sujeito de seu cotidiano e o deixaria exposto e vulnerável aos encantos do objeto [...]. As funções actanciais tornam-se oscilantes e o sujeito chega a figurar como “presa” do magnetismo exercido pelo objeto.”

2.7 A realização do destinador₁ da narrativa

Na sequência do episódio que acabamos de analisar, há a *performance* narrativa da menina enquanto *destinatário*₁, na qual entra em cena a sua mãe como destinadora dos conteúdos ligados ao mundo adulto e à sexualidade.

No final do conto, a menina finalmente cumpre o papel que lhe fora imposto pela mãe. Entra no armazém de seu Américo e lhe dá o recado.

A menina então fala de susto, uma cachoeira:

‘Minha mãe mandou dizer que o senhor estragou a vida dela, mas que o senhor vai ver agora como é bom ter um filho como o senhor tem, que o senhor vai ver só como é bom ter um filho como esse que o senhor tem, ter um filho como esse...’ (Nassar, 1997, p. 44)

Sua performance é modalizada como algo automático e mecânico, como se estivesse “programada” (e realmente está), reforçando a noção de *actante posicional*. Os termos “fala de susto” e “uma cachoeira” recuperam sentidos de automatismo, caracterizando a menina como uma repetidora de palavras, um “papagaio”.

Esses sentidos são recuperados, também, no momento posterior, em que a menina leva de volta à mãe as palavras do Sr. Américo. Aparece novamente a figura da cachoeira, aliada, agora, à noção de “vomitar”: “[...] a menina maior começa a vomitar: o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada.” (*Idem*, p. 45)

Com o recado dado pela menina ao Sr. Américo, instala-se no texto a noção narrativa de *vingança*, pressupondo a existência de um percurso narrativo anterior ao tempo do conto. A esse respeito, afirma L. Tatit:

Assim, uma noção como ‘vingança’, por exemplo, pressupõe a existência de um sujeito prejudicado por narrativas anteriores – cujos efeitos desastrosos (ao ver da vítima) teriam abalado suas crenças essenciais em seus semelhantes – que, agora, articula um programa narrativo de desagravo, com

etapas de execução bem definidas, tentando com isso reequilibrar as porções de prazer e sofrimento do seu mundo emocional. (Tatit *in* Fiorin, 2004, p. 190)

Cumpre-se, assim, o programa narrativo de desagravo arquitetado pelo *sujeito-destinador*₂: a mãe da menina, que se vê vingada do Sr. Américo.

Esse, por sua vez, enraivecido, sai gritando palavrões fortes para a menina, todos ligados ao sexo, expulsando-a do armazém: “(...) puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta daquela tua mãe...” (Nassar, 1997, p. 44).

Ao acabar a suspensão da narrativa e a menina cumprir o papel que lhe havia sido imposto, os valores da sexualidade, sempre presentes no conto, lhe são agora escancarados, o que contribui para ampliar ainda mais o seu pavor e susto, uma vez que não compreende os referidos valores, mas percebe, sensivelmente, o “peso” dos mesmos através da reação do Sr. Américo:

A menina dispara, cai-lhe o laço de fita enquanto corta o armazém, atrapalha-se na saída com o seu Américo que vem aos berros atrás, empunhando a garrafa com vela e tudo. Chega sem respiração em casa, branca, tremendo. (*Idem*, p. 44)

Há um desdobramento polêmico, os valores da *continuidade* e permanência invertem-se e o que passa a valer é a ruptura, a *parada*, de intensidade acelerada e tônica. Aquele andamento da *emissividade*, da aquisição de competências pelo sujeito menina, da espera, de repente desaba e ela, dotada da experiência adquirida ao longo de sua trajetória, parece que se introduz (ou é introduzida) no mundo da sexualidade.

É somente agora, neste momento do conto, que começamos a compreender como cada um dos pequenos acontecimentos da narrativa se amarra, se entrelaça ao antecipar a isotopia temática da sexualidade. Esta é o tema de apoio, o pano de fundo que dá suporte à ação principal da narrativa, realizada pelo actante menina.

Ao voltar para casa e contar o resultado do recado para a mãe, esta, ao invés de sancionar a *performance* realizada pela filha, retoma um outro esquema narrativo que estava oculto, diluído no conto. Este aparece sob a figura da “ofensa”. Embora não possamos precisar exatamente de que tipo de ofensa se trata, é possível recuperar o sentido de uma suposta relação de adultério cometida pela mãe da menina.

A menina conta o que pode, a história vem molhada, interrompida por tremendos soluços. Alucinada, a mãe começa a atirar o que encontra pela frente, moldes, régua, recortes e, com a violência do pé, manda longe a cadeira que tomba, enquanto as crianças, assustadíssimas, redobram o berreiro. Ferida na alma, ela levanta os braços pros céus e se põe a gritar que nem louca:

‘Ele me ofendeu mais uma vez, ele me ofendeu mais uma vez, aquele canalha, ele me ofendeu mais uma vez...’ (*Idem*, p. 45)

O sentido do adultério pode ser recuperado, também, pela palavra que a mãe da menina diz ao marido, xingando-o: o adjetivo “corno”, bem como pela reação dele, que a espanca: “‘Corno’ diz ela de repente, de um jeito puxado, rouco, entre dentes. O Zeca cigano endoidece, o couro sobe e desce mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher. Uma, duas vezes.” (*Idem*, p.47)

A menina, após assistir a todas estas cenas, entra no banheiro de sua casa e, utilizando um espelhinho, consegue ver sua genitália. E é com os mesmos olhos de espanto que ela a acaricia. Ao cumprir uma tarefa para a qual é destinada pela mãe - que quer vingar-se de um anti-sujeito por uma ação de um percurso narrativo anterior ao tempo do conto - a menina acaba por cumprir outra tarefa, ao entrar em contato, por meio de uma vivência sensível, com os conteúdos relacionados à sexualidade, embora não tenha, ainda, o amadurecimento necessário para compreendê-los. Eis aí o motivo para o espanto.

No banheiro, a menina se levanta da privada, os olhos pregados no espelho de barbear do pai, guarnecido com moldura barata, como as de quadro de santo. Puxa o caixote, sobe em cima, desengancha o espelho da parede, deitando-o em seguida no chão de cimento. Acocora-se sobre o espelho

como se sentasse num penico, a calcinha numa das mãos, e vê, sem compreender, o seu sexo emoldurado. Acaricia-o demoradamente com a ponta do dedo, os olhos sempre cheios de espanto. (*Idem*, p.49, Grifos nossos)

Depois desse momento acelerado e tônico, a narrativa começa, naturalmente, a desacelerar-se, dando início ao tempo da reflexão, da análise e da compreensão. Sobre esta configuração final das narrativas, afirma C. Zilberberg:

Daí, talvez, o fim paradoxal das narrativas, que se abre para um tempo mitigado, esvaziado, vazio de valores remissivos: não há mais espera! não há mais surpresa a esperar! como se os valores remissivos triunfassem no exato instante em que sucumbem! Estaríamos tocando no segredo de todo final? (Zilberberg, 2006, p. 146)

Ao final, a menina volta para o espaço predominante do conto, a rua, para brincar com as vizinhas. “Deixa a casa e vai pra rua, brincar com as crianças da vizinha da frente” (p. 49). Temos, então, uma *parada da parada* e o retorno da narrativa aos valores do cotidiano. Uma *continuação da continuação*, permeada, entre outros, pelos valores da infância.

2.8 Outro olhar sobre a *presença sensível*: a proposta teórica de Eric Landowski

Vimos, até o presente momento, abordando nosso corpus sob um olhar semiótico que incorpora as contribuições atuais trazidas à teoria, no que diz respeito à introdução da presença sensível no campo perceptivo.

Pretendemos, com este item, esboçar uma submissão de nosso corpus ao olhar da proposta teórica de Eric Landowski, no interior da vertente semiótica conhecida como sociosemiótica. Tal vertente constitui outro modo de abordar a incorporação do sensível no âmbito analítico.

Longe de pretendemos realizar uma análise completa de nosso *corpus* sob esse viés, apresentaremos aqui o resultado de algumas primeiras “impressões” de análise, ou melhor, indicaremos possíveis caminhos de análise de certos episódios do conto que nos parecem possíveis serem descritos e explicados pelo referido instrumental teórico, caminhos esses que podem revelar-se frutíferos para nossa compreensão do texto.

2.8.1 Apresentação dos fundamentos teóricos

Antes de nos debruçarmos sobre o conto, teceremos uma breve apresentação teórica sobre a proposta de Eric Landowski. Para tanto, basearemos-nos, dentre outras, em sua obra *Passions sans nom*, de 2004.

Tem sido uma preocupação da semiótica contemporânea recuperar, na análise do sentido, a instância do sensível e não apenas a do inteligível. De acordo com Eric Landowski:

“(...) a passagem de uma semiótica das situações a uma semiótica da experiência sensível, tampouco constituiu uma ruptura de paradigma teórico (...). O único traço que marca a passagem de uma etapa a seguinte é a integração na problemática de uma dimensão dos fenômenos de significação até então negligenciada (...): a dimensão estésica” (Landowski, 2005, p.14)

Na introdução de sua obra *Passions sans nom* (2004), Landowski, ao demonstrar que para se fazer um “trabalho científico” o gesto fundamental por nós utilizado é um gesto de exclusão, uma vez que desde o princípio de uma pesquisa, para obtermos objetos claramente delimitados torna-se necessário descartar, suspender e excluir, questiona no entanto tal gesto, mostrando que podemos fazer de um modo diferente ao buscar e querer uma compreensão mais profunda e global de nossos objetos, mais próxima a eles e não à distância como previa o método.

Segundo Landowski, utilizar-se do gesto científico de exclusão significa “(...) renoncer d’entrée de jeu à traiter du réel sous la forme ou nous l’appréhendons et le vivons dans l’immédiateté de l’expérience, c’est-à-dire comme totalité.” (Landowski, 2004, p. 1)

Ao apostar na possibilidade de reintegrarmos no espaço das análises algumas dimensões de nossa relação com o mundo, tal semioticista afirma que:

“Ces dimensions perdues, ce sont avant tout celle de la *présence* immédiate des choses devant nous, avant l’apparition d’aucune forme d’articulation et de reconnaissance convenue, et celle de l’*éprouvé*, définissable quant à lui comme l’expérience d’un sens procédant directement de notre rencontre avec les qualités sensibles immanentes aux choses présentes.” (*Idem*, p. 2)

Nesta perspectiva, Landowski apresenta, ainda na introdução, o objetivo desta sua obra, que é propor conceitos de tipo interativo que permitam descrever semioticamente o modo como o componente sensível interfere na apreensão do sentido em ato. Define, ainda, a dimensão sensível – ou estética – da nossa relação com o mundo como sendo aquela que nos permite *experimenter* o sentido como presença.

Em prefácio de artigo publicado por Landowski, intitulado “Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa” (2005), Ana Claudia de Oliveira nos mostra que esta tem sido a tarefa teórica de Eric Landowski, através da elaboração de caminhos rastreados em *Da Imperfeição* – obra em que Greimas introduziu o conceito-chave de *estesia*, até então deixado de lado pela semiótica – como desenvolvimento da gramática narrativa e discursiva. Em seguida, resume a base do pensamento deste semioticista: “(...) a captura do sentido é tomada como dimensão vivida de nosso modo de provar o mundo, isto é, o Outro.” (Oliveira *in* Landowski, 2005, p.8)

Landowski acredita ser possível reintegrar na teoria semiótica o que chama de “dimensões perdidas da significação”.

Partindo deste princípio, ao desenvolver sua proposta de uma semiótica da experiência, do vivido, do cotidiano, ou seja, de uma sociossemiótica, Landowski demonstra que os actantes, independente de estarem conjuntos com outros objetos (ou sujeitos) ou disjuntos dos mesmos, interagem pela sua simples presença desde que um deles, ao menos, esteja em condições de experimentar esteticamente em si a maneira de ser do outro no mundo.

O semioticista comenta, então, as principais diferenças entre a *junção* e o regime de sentido que constitui a base de sua teoria, a *união*.

Segundo ele, quando analisamos uma narrativa com base no regime da *junção*, partimos de um princípio de redução, uma vez que supomos que os actantes sujeitos nunca podem agir diretamente uns sobre os outros a não ser por meio dos “objetos-valor”. Desse modo, em tal regime, parte-se da hipótese de que todas as modificações de estado que afetam os sujeitos dependem somente de sua conjunção ou disjunção dos objetos-valor, o que, para Landowski, somente se justifica quando se pensa num espaço de referência fechado e saturado.

Assim, a interação prevista pelo modelo juntivo não permite uma “comunicação” em profundidade entre as partes respeitando sua autonomia.

Já no regime da *união*, segundo Landowski, os objetos são tomados como *realidades materiais* capazes de fazer sentido de imediato, em função das qualidades sensíveis que os sujeitos podem descobrir neles. Salienta que os sujeitos também passam a ser redefinidos no que diz respeito ao seu estatuto e suas competências, uma vez que passam a ser considerados como dotados de algo essencial que lhes faltava no regime da *junção*: um *corpo* e *órgãos sensoriais*. Estes lhes permitirão ser mais *sensíveis*, ou seja, diretamente, sensualmente ou sensorialmente receptivos diante das qualidades dos “objetos” – pessoas e coisas – com as quais entrarão em contato.

Observa-se que, para Landowski, não existem somente interações mediatizadas pelos objetos (ou sujeitos), mas também aquelas não mediatizadas, da ordem do ser e não do ter. Integrando na análise as dimensões da presença, do sensível e do estésico, propõe a existência do regime da união (e não junção) baseado no “contágio” entre os sujeitos, em que o contato direto, isto é, a co-presença interativa dos actantes gera sentido e cria novos valores. Nas próprias palavras do semioticista:

“Essa problemática não pretende (...) constituir uma superação, nem mesmo uma alternativa em relação à semiótica narrativa clássica (...). Trata-se, em contrapartida, de construir, paralelamente a esse doravante adquirido, uma abordagem complementar. Ao lado da lógica da junção entre sujeitos e objetos (estratégias do fazer fazer), devemos prever uma problemática (...) da ordem do contato, do sentir e , em geral, daquilo que chamaremos de união. (...) enquanto é próprio do regime da junção fazer circular entre os sujeitos, objetos (...), o regime de união, no qual os actantes entram esteticamente em contato dinâmico, é sua co-presença interativa que será reconhecida como apta a fazer sentido, no ato, e a criar valores novos”. (Landowski, 2005, pp. 18-19)

Atente-se para o fato de Landowski estar a todo o momento salientando que seu objetivo não é o de desenvolver uma teoria que supere a semiótica narrativa clássica. Ao contrário, sua intenção é parar de colocar em oposição, na teoria, as dimensões *inteligível* e *sensível*, pois, para ele, essas duas dimensões são conjunta e indissociavelmente constitutivas de nosso objeto.

Para finalizarmos esta introdução, convém refletirmos um pouco sobre o seguinte questionamento de Landowski:

“(...) como analisar o devir das formas do sentido socialmente vivas sem ser sequer um pouco “sensível”, sem ter, antes mesmo de empreender a análise metódica, ao menos uma certa compreensão intuitiva, sem sentir do interior o que está em jogo “no que se passa” , e sem ser de algum modo, ao mesmo tempo, afetado?” (Landowski, 2005, p.53)

Concluímos que para Landowski a distinção entre os regimes de sentido e de interação que propõe para que compreendamos os sujeitos analisados, deve ser aplicada, também, aos sujeitos semioticistas.

2.8.2 O conto

Partindo para o nosso corpus, nota-se que ao lermos o conto, sentimos a sensação de estar vivenciando, juntamente com o actante menina, as inúmeras experiências cotidianas às quais se submete no percurso de seu caminho. Já demonstramos que as experiências vivenciadas pela menina do longo de sua caminhada não são menos importantes que sua performance narrativa final. Valoriza-se, na narrativa, a trajetória de um sujeito que está sempre a caminho. E é nesta trajetória que a menina vivencia suas experiências sensíveis. Esse sensível “significa”, daí a importância dos sentidos deste caminho, do percurso seguido em detrimento do ponto de chegada.

Ou seja, o conjunto de fatos e acontecimentos cotidianos, corriqueiros, vivenciados pelo sujeito menina durante sua caminhada pelas ruas da cidadezinha constitui-se, para esse sujeito, em experiências estéticas que são, em si, geradoras de sentido.

Como se pôde notar nas análises anteriores, o conto é composto por várias pequenas narrativas ou episódios que, em conjunto, vão dando forma ao percurso narrativo da menina, protagonista do conto. Nossos comentários neste item limitar-se-ão a dois destes episódios.

Antes de falarmos das cenas narrativas, é importante observar também que os intervalos entre elas são muito importantes para o processo de construção de sentidos. Entre uma e outra situação que a menina experimenta esteticamente, ou seja, nos momentos em que não há cenas ou sujeitos que a menina possa vivenciar, o narrador reforça sempre a sua indecisão em trechos como: “(...) olhando indecisa pra cá e pra lá”; “(...) a menina continua

indecisa”. “Dessa forma, constrói-se o efeito de sentido de uma menina que está sempre em busca de algo para vivenciar, seja um sujeito, uma cena ou um acontecimento.

Um sujeito que procura, que está em busca constante, “a caminho”, como se nota no próprio título do conto, pois se não encontra situações ou sujeitos com os quais possa se unir e experimentá-los sensivelmente, usando os conceitos de Landowski, sua vida não tem sentido. Aliás, como se poderá descobrir ao ler o final do conto, trata-se de uma menina que vive uma realidade extremamente difícil. O mundo da imaginação, da brincadeira e do lúdico, tão importante ao desenvolvimento de uma criança, lhe é roubado constantemente e cotidianamente pela realidade dura que vive e lhe chama para o mundo do “real”, bruto, violento e conflituoso. Note-se que a menina assiste ao pai espancar a mãe; às supostas relações de adultério de sua mãe, que lhe usa como porta-voz de recados hostis que envia a outra pessoa como vingança, etc.

É óbvio que um sujeito que vivencia cenas tão brutais e violentas como essas buscará alternativas de fuga de tais situações, ainda mais se tratando de uma criança. As alternativas, como sabemos, são encontradas diariamente pela menina: cenas cotidianas e triviais da rua comuns a uma cidadezinha interiorana que tal actante experimenta e vivencia esteticamente, deixando-se unir à elas. Explica-se, assim, o porquê da menina, nos intervalos, ficar indecisa: pois não sabe o que fazer quando não tem nenhuma situação diferente para experimentar. Então fica à espera, parada e indecisa aguardando o surgimento de uma situação como estas, uma vez que são somente elas que lhe completam enquanto sujeito, pois lhe dão um mundo diferente daquele que vive, permitindo-lhe a fantasia. Podemos concluir, assim, que este sujeito em trânsito está, no seu percurso, em busca de si mesmo.

Quanto a isso, um primeiro episódio a examinar é aquele em que a menina vê e segue outra menina, estudante primária, saindo de sua casa para ir à escola:

“As meias três-quartos, alvas, e as pregas da saia, em gomos perfeitos, encantam a menina suja e descalça, que também come com os olhos as tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria.” (Nassar, 1997, p. 19)

Nota-se, no episódio, a experimentação sensível entre dois sujeitos. Como nos afirma Landowski, basta a co-presença de dois actantes, sendo que um deles, ao menos, esteja em condições de experimentar esteticamente em si a maneira de ser do outro no mundo, para que haja a interação. Não é necessário que haja objetos-valor a serem trocados, desejados ou possuídos. Como podemos notar no excerto, não são os objetos, o uniforme, ou o cabelo da menina estudante que a protagonista deseja, mas a simples presença da outra já lhe “contagia” ou “contamina”.

Em um primeiro momento, a menina loira nem lhe dá atenção, aliás, ignora-a completamente, como se não lhe tivesse visto ou notado. Porém, vê-se em seguida que a presença da menina pobre também é “contagante” ou “contagiosa”, e que o desprezo da estudante é apenas um recurso que utiliza para humilhá-la. Ou seja, a menina loira nota sim a presença da outra, mas finge, no plano superficial da aparência, não vê-la. Essa presença também a contagia, pois se sente incomodada, buscando desvencilhar-se da menina pobre, como podemos notar:

“Sem ter se voltado nem uma vez sequer, a menina de uniforme de repente pára e se vira para trás:
“Ó!” diz, e, abanando a mão espalmada, o polegar tocando a ponta do nariz, faz uma careta bisbilhoteira e mostra a língua, tão comprida e insuspeitada, pondo quase em pânico a menina de trás, que acaba ficando um bom tempo ali parada, vendo a menina de uniforme se distanciar toda empertigada, que nem fosse uma boneca de porcelana”. (*Idem*, p.19)

Os sentidos que se instalam são o desprezo e a indiferença experimentados sensivelmente pelo actante “menina”.

Em todos os episódios vivenciados pela protagonista, sua presença também contagia os outros actantes, embora pareça que estes sequer notem sua presença.

Reciprocamente, os sujeitos da narrativa também experimentam esteticamente em si a maneira de ser da menina no mundo. Um dos fatores que materializa essa mútua experimentação é o fato de que, sempre no final de cada episódio, algum dos actantes busca uma forma de estabelecer contato com ela: a estudante loira que lhe faz um gesto de desdém, o homem da barbearia que lhe manda embora para que não ouça conversas impróprias a uma criança, e a velha professora, quando a descobre espiando pela janela: “(...) seus olhos se chocam de repente com os olhos de aço da velha mestre-escola”. (*Idem*, p. 26)

O segundo episódio em exame é aquele em que a menina, encantada, espia pela janela a escolinha da Dona Eudóxia, a velha mestre-escola.

Importantíssimo analisar, nesta cena, uma notável e diferente forma de vivência mútua, de união e de contágio, experimentada pela menina. Ao observar, através da vidraça, uma aula sendo ministrada pela Dona Eudóxia em sua escolinha, a menina deixa-se contagiar, encantada pela gravura colorida que a professora expõe no suporte para que os alunos redijam uma narração. Trata-se do desenho de um sapateiro examinando a sola estragada do sapato de uma menina pobre que espera, descalça, ao lado. É com as paixões do encanto e do deslumbramento pelo colorido da gravura que a menina a observa, mas, em um segundo momento, é sobretudo com as paixões da piedade e da compaixão que ela experimenta o modo de ser da menina pobre da gravura no mundo.

Curiosíssimo observar também várias peculiaridades da maneira como se constroem, no episódio, os sentidos por meio da experimentação entre sujeitos. Primeiro porque se trata da união e do contágio do actante de uma narrativa de ficção (a menina protagonista do conto) com uma figura, uma ilustração, que dentro de tal história também representa o plano da ficção. Não se trata, pois, da experimentação entre dois sujeitos “de carne e osso” de uma narrativa, e sim entre um actante (sujeito) e uma pintura ou ilustração de determinada situação. Cabe nesse ponto salientar que tal tipo de relação é prevista por E.

Landowski no arcabouço de sua proposta teórica, pois, para este semiótico, a experimentação e o contágio também ocorrem entre sujeitos e “objetos” que não os objetos-valor como compreendidos pela semiótica tradicional, e sim no seu sentido de dicionário.

Segundo, porque a piedade e a compaixão são despertadas na menina justamente porque ela experimenta a maneira de ser no mundo da menina pobre da gravura. Instaure-se na narrativa um jogo de perspectivas, pois é sua própria condição miserável que a protagonista enxerga naquela gravura.

Mais instigante ainda é pensar que além da menina estar experimentando sensivelmente a própria condição em que vive, porém de fora, de longe e ficcionalmente, ou seja, através de outro *ponto de vista*, ela fica imaginando também, no plano da fantasia, como cada um de nós experimentará esse modo de ser. Pensa nos alunos da escolinha, se estes também se condoerão com a situação da menina da gravura ao comporem a narração solicitada pela professora.

Transcrevemos aqui o trecho, a título de ilustração de nossa análise e para tornar mais “sensível” o que estamos pretendendo demonstrar:

“A menina se encanta é com a gravura colorida no suporte: um sapateiro examina uma sola estragada na sua mesa de trabalho, enquanto uma menina pobre e descalça espera ao lado. Que pena, pela cara do sapateiro, o sapato não tem mais concerto... Que historia será que cada um vai contar?” (*Idem*, p. 25)

Para finalizar nossa discussão, resta-nos dizer que também há uma interação, uma experimentação estética entre nós, enquanto actantes-leitores do conto e a personagem “menina”, e tal interação, como sabemos, é geradora de novos sentidos e valores. Como afirmamos anteriormente, caminhamos juntamente com a menina. Somos por ela contagiados, a ela unidos, por ela convocados a experimentar sensivelmente suas próprias experiências, sentindo-nos como se estivéssemos em sua pele.

2.9 Considerações

Demonstramos a existência de dois destinadores na narrativa: um responsável pelos valores da sexualidade, representante do mundo adulto, figurativizado no conto pelo ator “mãe” da menina; outro responsável pelos valores infantis, figurativizado no conto pelos episódios ingênuos, infantis e mágicos vivenciados pela menina. São estes destinadores os responsáveis por determinar o jogo estruturante da narrativa entre os valores *emissivos* e *remissivos*, jogo este que lhe garante a progressão. A continuidade da narrativa mantida por um dever-fazer imposto à menina por um de seus destinadores, a mãe, é quebrada quando da irrupção, na narrativa, de episódios infantis que ativam o destinador responsável por estes valores. Este destinador, em relação ao primeiro, cumpre o papel de um anti-destinador, da mesma forma como o primeiro funciona, para este, como um oponente. Da *atualização* e *realização* de um ou outro destinador dependem os movimentos de *parada* ou *continuidade* da narrativa. Eis sua dinâmica, arquitetada pelo sujeito enunciador do conto.

A menina posiciona-se na narrativa como um *actante-fonte* dos atos perceptivos de *visada* e *apreensão*. É um *actante posicional*, uma vez que não desempenha ações por si própria, mas ocupa lugares movida pela força de seus dois destinadores.

Cremos que a aplicação de alguns dos instrumentos teóricos da semiótica, sobretudo as contribuições dos estudos da tensividade, na análise da construção do percurso do sujeito menina no conto “Menina a caminho”, de Raduan Nassar, mostrou-se muito frutífera, uma vez que nos ajudou a desvendar as articulações profundas dos seus sentidos, como pretendemos demonstrar.

3 AS ISOTOPIAS FIGURATIVAS E TEMÁTICAS

3.1 Considerações iniciais

Até o presente momento, procuramos evidenciar em nossas análises a existência bem marcada, no discurso do texto em análise, de dois valores contrastantes. Trata-se dos valores ligados à sexualidade, que em nosso trabalho chamamos de valores do mundo adulto, e os valores relacionados à infância, ao mundo da inocência, da magia e do lúdico. O estudo que empreendemos neste capítulo objetiva a análise da construção das isotopias temáticas no conto a partir das isotopias figurativas, relacionadas, portanto, à temática do erotismo e da sexualidade e àquela dos valores infantis.

A trajetória do actante menina narrada no conto é permeada por situações cotidianas que, de certa forma, desviam o foco deste sujeito da ação principal para a qual foi destinada pela sua mãe. A narração de todos esses momentos vivenciados pela menina caracteriza-se por um rico trabalho com figuras realizado pelo narrador e arquitetado, não por acaso, pelo enunciador do conto.

Na trama do discurso, as figuras apresentam-se relacionadas ora ao mundo infantil, ora à sexualidade. Constroem-se, desse modo, isotopias temáticas e figurativas que funcionam como uma espécie de ponto de ancoragem, de pano de fundo sobre o qual se apóia todo o desenvolvimento das ações narradas. Podemos dizer que tais isotopias, sendo responsáveis também pela construção da coesão sintagmática do discurso e garantindo sua coerência semântica, de certa forma antecipam ao leitor a própria axiologia em jogo na ação principal da narrativa, que só se dá a conhecer ao final do conto.

Embora na materialidade textual os temas e figuras, que pertencem ao nível mais concreto do percurso gerativo, apareçam completamente entrelaçados aos fatos narrativos, a separação desses níveis para fins analíticos é de fundamental importância para a compreensão do processo de construção de sentidos dos textos. A esse respeito, afirma Tatit que: “[...] embora se encontrem completamente imbricados na superfície do texto, os níveis narrativo e discursivo podem e devem ser particularizados com toda a nitidez pela atividade analítica.” (Tatit *in* Fiorin, 2004, p. 193)

No entanto, a análise das figuras e temas muitas vezes exigirá a retomada de elementos narrativos, uma vez que as pistas semânticas para chegarmos aos temas que recobrem as figuras podem ser fornecidas, também, pela análise deste nível do percurso gerativo. Há, portanto, um vínculo entre as estruturas semântico-discursivas e as estruturas narrativas.

Abordaremos as figuras e temas presentes em diversos momentos narrativos. Trata-se de episódios centrais da narrativa, cuja escolha para análise deveu-se não apenas por serem representativos das isotopias que embasam todo o universo de sentido do texto, ou seja, os núcleos isotopantes, mas também por apresentarem a hierarquia e dinâmica entre elas, arquitetada pelo enunciador. Poder-se-á notar, por meio de tal abordagem, a alternância entre figuras que nos remetem ora ao mundo da sexualidade, ora ao mundo infantil.

3.2 A infância e o erotismo nos episódios iniciais do conto

O conto principia por uma espécie de introdução, na qual se faz a caracterização da protagonista. Evidencia-se, dessa forma, a ancoragem actorial já no início da narrativa com a instalação, no discurso, do ator “menina”, ou seja, um ator focalizado em terceira pessoa: ela. Nessa figurativização pode-se notar, com clareza, a presença de elementos infantis, ou seja, figuras que nos remetem à temática da infância. Tais figuras consistem nos próprios elementos descritivos da menina:

Vindo de casa, a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua (...). O vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos, cobre seu corpo magro feito um tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado, a blusa do vestido é de algodão acetinado, um fundo preto e brilhante, berrando em cima uma estampa enorme em cores vivas, tão grande que sobre o peito liso da menina não aparece mais que o pedaço de uma folha tropical. Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amontoados. Uma delas, toda esfiapada, é presa por dois grampos se engolindo; já quase desfeita, as mechas da outra estão mal apanhadas no alto por um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa. Lambendo, enquanto anda, os fios colados à roda amarela e gosmenta ao redor da boca, a menina esquece um momento outras distrações da rua ao se aproximar da pequena agitação diante da máquina de beneficiar arroz (...). (Nassar, 1997, pp. 9-10)

As figuras descritivas do ator menina são todas típicas do universo infantil. Note-se que se trata de uma criança pobre e simples. A menina está descalça, o seu vestido é feito de retalhos e está desbotado. O cabelo está sujo, mal arrumado, e o laço de fita que prende a trança já quase desfeita é sujo e amarrotado. Todos esses elementos, que nos causam impressões sensoriais de ordem visual, reportam-nos ao mundo sensível apresentado pelo texto, e contribuem para a manutenção de seu “vigor discursivo”, apropriando-nos do termo empregado por Tatit (2004, p. 195), uma vez que nos remete visualmente ao mundo “fora do texto”.

A ancoragem figurativa do ator no primeiro parágrafo do texto evidencia, de antemão, seu caráter literário. Sabemos que os textos literários são figurativos por excelência: tramam sua literariedade, também, através de um trabalho muito bem elaborado com as figuras do nível discursivo, que resulta, entre outros efeitos de sentido, na mimese.

Para Bertrand (2003, p. 154), “ao lermos um texto literário, entramos imediatamente na figuratividade”. É o que ocorre com o conto em análise: em seu primeiro parágrafo já nos deparamos com figuras que nos reportam à “nossas experiências perceptivas mais concretas”. Bertrand afirma, ainda, que:

[...] o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*. (*Idem*, p.154)

A figuratividade presente na actorialização da menina leva-nos a criar sentidos relacionados a uma criança mal cuidada pela mãe, a uma mãe desleixada que não se preocupa com o asseio de sua filha. Tal possibilidade de leitura é sustentada, também, pela visão do narrador, que se deixa entrever na discursividade. Temos, portanto, um narrador que não se limita a apresentar e descrever figuras para que o leitor as “experimente” através da percepção. Ele mesmo apresenta a própria leitura perceptiva que faz das figuras que descreve: “Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amontoados.” (Nassar, 1997, p. 10)

As figuras sensoriais citadas, de ordem visual (a vestimenta da menina, seu cabelo, o laço, etc.) integram uma isotopia figurativa que leva o narrador, e também o leitor, a interpretá-la como representante do tema do desmazelo. Chega-se, assim, a isotopia temática da infância negligenciada (ou descuidada).

Tatit apresenta-nos o conceito de isotopia de maneira muito clara e produtiva para a concretização de análises:

A isotopia é um processo de construção do sentido na dimensão sintagmática do texto oriundo de uma espécie de controle que os sememas das palavras empregadas exercem uns sobre os outros. [...] cada uma dessas palavras cede boa (ou a maior) parte de seus sentidos parciais em favor de uma categoria mais ampla situada num lugar (*topos*) onde todas convergem para o mesmo (*iso-*) sentido. Daí o conceito de isotopia. (Tatit, 2004, pp. 194-195)

Assim sendo, os sememas de outras figuras também cederão seus sentidos em favor dessa grande categoria (isotopia) que apresentamos. É o caso, por exemplo, das figuras de ordem visual (“um laço encardido que cai feito flor murcha sobre a testa”) e tátil / gustativa (“Lambendo [...] os fios colados à roda amarela e gosmenta ao redor da boca”), que embora remetam, em um primeiro momento, à temática da sujeira e falta de asseio, estão também a serviço da isotopia temática da infância negligenciada.

Há, ainda, outra possibilidade de leitura temática: a descrição da menina pode nos levar a pensar, também, na caracterização típica de uma criança que gosta de brincar e de se divertir, de brincar na rua, andar descalça, brincar na terra, com barro, etc., o que é muito comum nas pequenas cidades do interior. A análise do nível narrativo valida tal leitura: a maneira como ela reage às situações presenciadas ao longo de sua caminhada são típicas de uma criança que gosta e participa desses tipos de brincadeiras. Outro elemento importantíssimo da figuratividade que nos remete ao mesmo campo semântico e, consequentemente, à mesma isotopia temática é “a roda amarela e gosmenta ao redor da boca”, prova de que a menina havia chupado manga, o que condiz com os hábitos de crianças do interior, já comentados, uma vez que integra esse rol de brincadeiras o ato de subir em árvores frutíferas, apanhar seus frutos e saboreá-los ali mesmo.

Essa linha de leitura isotópica não inviabiliza, porém, a primeira (a do desmazelo da mãe). Ao contrário, as duas hipóteses se coadunam, uma vez que o próprio desenrolar da narrativa mostrará serem ambas possíveis.

Além disso, a teoria semiótica já demonstrou a existência de uma hierarquia entre as isotopias de leitura. Várias possibilidades de leitura convivem em um mesmo texto: há que se identificar entre elas, portanto, um núcleo isotopante que rege as outras isotopias, de nível inferior. De acordo com Bertrand (2003, pp. 205-206),

[...] o desenvolvimento semântico do discurso é assegurado pelas isotopias. Esse conceito designa a iteração de um elemento semântico produtor de um efeito de permanência das significações ao longo dos enunciados. [...] a isotopia não tem por horizonte a palavra, e sim o discurso. Dessa maneira, ela pode dizer respeito ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias dos atores, do tempo, do espaço), à tematização desse universo (isotopias abstratas e axiológicas), e principalmente à hierarquia entre as isotopias de leitura (pela identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior).

3.2.1 Infância negligenciada

O núcleo isotopante ao qual chegamos através da análise é o da infância negligenciada. As outras tantas possibilidades isotópicas de leituras temáticas são por esta regidas.

Quanto à espacialização, esta é figurativizada pela rua, espaço aberto cujos sentidos colaboram para a construção semântica da isotopia temática da negligência materna: uma criança muito nova, andando sozinha pela rua, está sujeita a experiências muitas vezes impróprias para sua idade. Ressalte-se, também, com relação à aspectualização, a duratividade materializada no discurso do conto pelos lexemas verbais no gerúndio: “vindo”, “andando” e “lambendo”. O ator menina está em pleno percurso de caminhada. Quando do início do texto, a menina já estava a caminho, pois havia saído de sua casa em um tempo anterior ao da narrativa. O aspecto durativo é dominante no texto: o conto narra o próprio “caminhar” da

menina. Esta aspectualização está discursivizada, também, no título do conto: *Menina a caminho*.

O episódio seguinte a esta introdução é aquele a que chamamos, em outro momento de nosso trabalho, de “episódio do cirquinho”. Para procedermos à análise de seu nível discursivo, neste capítulo de nosso trabalho faremos o seu desmembramento em três partes: a contemplação pela menina do cirquinho “imaginário”; a conversa entre Dona Ismênia e o rapazote Zuza; e o assombro da menina ao ver o órgão genital do cavalo. Tal divisão justifica-se apenas por questões analíticas. Direcionaremos nosso olhar às figurativizações e tematizações construídas nesse instante narrativo. Há, em cada um dos momentos citados, diferentes isotopias em jogo. Consideramos, portanto, ser analiticamente mais viável seu desmembramento, o que nos possibilitará demonstrar, também, a dinâmica entre as referidas isotopias.

No primeiro instante narrativo temos a contemplação, pela menina, de um futuro cirquinho a cujos preparativos ela assiste na rua:

(...) três meninos estão saindo pela porta grande do armazém, puxando cada um deles um saco de palha. [...] A menina se encanta acompanhando assim clandestinamente aquela disputa, sente um entusiasmo gostoso escondido atrás da discussão. [...] “O cirquinho é hoje, na casa do Dinho” grita um deles se agachando pra encontrar os olhos da menina por baixo da barriga do cavalo. A menina vislumbra um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, os casacas-de-ferro, os meninos-trapezistas, e seus olhos piscam de fantasias. (Nassar, 1997, pp. 10-11)

Segue-se a aspectualidade durativa, a ideia de processo marcada textualmente pelos lexemas verbais no gerúndio: “estão saindo”, “puxando”, “acompanhando”, “agachando”, etc. A espacialização mantém-se a mesma: a rua.

Nota-se o predomínio de figuras relacionadas ao universo infantil: a preparação de um cirquinho, forma de diversão muito comum nas pequenas cidades. As crianças se

reuniam e organizavam a realização do evento na casa de algum deles. Consistia em apresentações de pequenas peças teatrais, declamação de poesias, apresentações musicais, malabarismos, mágicas, apresentação de crianças fantasiadas, etc. As próprias crianças participantes eram, também, os atores. Faziam o picadeiro no quintal da casa com palha de arroz e acendiam tochas ou velas, que serviam de iluminação. Cobrava-se, para a entrada, um determinado número de palitos de fósforos, combinado de antemão. Delineia-se uma isotopia figurativa relacionada aos objetos lúdicos do circo. Podemos recuperar, dessa forma, uma temática “genuinamente” infantil, na qual entram em jogo as magias da infância, a ingenuidade pueril.

Ora, poderíamos pensar que estamos diante de um novo núcleo isotopante? Neste caso, não. Quando abordamos, anteriormente, a existência de uma hierarquia de isotopias, pensamos justamente na possibilidade de várias isotopias de nível inferior colaborarem para a construção de um núcleo isotopante. Dessa forma, a isotopia temática da infância negligenciada pode muito bem reger esta outra isotopia, relacionada às magias do mundo infantil. Pode-se inclusive supor que uma das privações a que a menina é submetida devido à negligência materna é a privação desse mundo mágico e lúdico. Há, portanto, uma dinâmica entre as duas linhas semânticas de leitura.

Sobre tal questão, a teoria semiótica pode nos esclarecer muito através de seu “arsenal” teórico. Neste caso específico, com o conceito de recção semântica, que D. Bertrand define da seguinte forma: “A recção opera, então, sobre os traços e núcleos isotopantes que comandam, após si, o desenrolar coerente da interpretação.” (2003, p.192). Há uma relação de força entre as isotopias, por meio da qual o núcleo isotopante, mais forte, direcionará a leitura das demais. Para esclarecer esta relação, Bertrand traz, ainda, a definição do efeito de recção semântica feita por Brandt:

O efeito da recção semântica é, segundo Brandt, o de regular ‘as relações de força entre os lexemas atualizados, um dos quais, o mais ‘forte’, atualiza seus classemas e os faz valer junto aos demais, menos ‘fortes’ [...]. Assim é que o mais ‘forte’ manifesta seu ‘sentido próprio’, enquanto os outros, se não possuírem em si mesmos esses classemas, manifestam apenas ‘sentido figurado’. (*Idem*, p.193)

O conceito de recção semântica instrumenta-nos, pois, em nosso trabalho com os resultados da análise. Na construção do sentido do conto estão em jogo opositivo dois grandes núcleos isotopantes: a temática da infância e a temática da sexualidade. Cada uma delas regerá outras tantas linhas de leitura que aparecem no decorrer do discurso. As isotopias de nível inferior, por sua vez, colaborarão para a construção das duas grandes isotopias mencionadas, atribuindo a estas características mais específicas: a temática da infância receberá indícios semânticos de uma infância negligenciada, como já demonstramos; a sexualidade, por sua vez, será apreendida pela percepção sensível da menina como algo fragmentado, que não se dá a conhecer por inteiro, e, portanto, apreendida disforicamente, como veremos nas análises seguintes.

Analisando as figuras relacionadas ao cirquinho, estas são “imaginadas” pela menina que, acompanhando com um “entusiasmo gostoso” a discussão entre os meninos, que preparavam o evento carregando sacos de palha, é convidada para o evento. Os elementos lúdicos exercem sobre as crianças grande fascínio. Com a menina, sujeito do conto analisado, não é diferente. As figura mágicas do cirquinho, apenas imaginadas por ela, bastam para fasciná-la, levando-a ao mundo da fantasia: um fundo escuro de quintal, um grande círculo fofo de palha de arroz, velas acesas na ponta de estacas, casacas-de-ferro, meninos-trapezistas. Não há dúvidas de que as figuras deste episódio colocam em cena a temática da infância.

Convém observar que a menina não está vendo o cirquinho, mas imaginando-o. Devemos analisar aqui a percepção sensível que o sujeito menina tem das figuras que

imagina. A teoria semiótica, em seus desenvolvimentos recentes, passou a integrar a estesia, enquanto evento sensorial da percepção, no campo conceitual da figuratividade. Dessa forma, a figuratividade “já não vai se referir somente às relações semânticas tramadas no texto, mas também ao evento sensorial da percepção – a estesia – que o discurso encena, configura e questiona.” (*Idem*, p. 231)

Ao fazer uma leitura dos verbetes “exteroceptividade”, “interoceptividade”, e “proprioceptividade” do *Dicionário de semiótica*, de Greimas & Courtés, Bertrand elabora uma explanação da transferência conceitual e metodológica operada pela teoria semiótica quando integra, em seu quadro conceitual, tais categorias provenientes da psicologia da percepção.

A semiótica integrou há um bom tempo as categorias, provenientes da psicologia da percepção, de exteroceptividade (o mundo exterior), interoceptividade (o mundo interior) e proprioceptividade (a interface entre ambas: a ressonância sensível). Sua transferência e homogeneização no interior da teoria do sentido é clara: o conceito de figuratividade, indicando a transcodificação das figuras da expressão do mundo natural em figuras do conteúdo das línguas naturais, foi introduzido, substituindo as propriedades exteroceptivas; para as categorias que não permitem semelhante transcodificação, o conceito de abstração substituiu o de interoceptividade. E, por fim, o conceito de timia (=reação sensível do sujeito corporal em seu meio, cf. *ciclotimia*), com sua dupla polaridade euforia/disforia, veio dar conta, na qualidade de classema, da incorporação do sensível, substituindo então a proprioceptividade. (*Idem*, p. 259)

A semiótica, ao apropriar-se desses conceitos, opta por substituir, no interior de seu quadro conceitual, a exteroceptividade pelo conceito de figuratividade; a interoceptividade pelo conceito de abstração (pensando-se na gradualidade do figurativo, que vai do icônico ao abstrato) e a proprioceptividade pelo conceito de timia, através da incorporação do sensível.

A menina, embora não esteja propriamente observando o cirquinho “em ato”, realiza, através da imaginação, uma percepção sensível das figuras que o compõe. Este ato perceptivo pode ser recuperado através do semema materializado pelo lexema verbal

“vislumbrar” em “A menina vislumbra um fundo escuro de quintal [...]”. O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa⁴ apresenta como uma das acepções possíveis para o verbo vislumbrar o lexema verbal “*entrever*”. Este, por sua vez, materializa sentidos como “*sentir ao longe ou antes de ver; pressentir, prever*”. É de maneira eufórica que a menina apreende as qualidades do cirquinho, sentindo-as antecipadamente, ou melhor, pressentindo-as. Fica caracterizada, assim, a apreensão estética que a menina tem do referido evento.

Há, ainda, outro semema que recupera o evento da percepção sensível, materializado pelo lexema “fantasias” (em “seus olhos piscam de fantasias”). Se recorrermos uma vez mais ao Dicionário Houaiss, constataremos a existência da seguinte acepção, sob a rubrica “Psicologia”: “*atividade representativa com certo grau de criação, cujos conteúdos são determinados por ideias súbitas e por lembranças modificadas ou enfraquecidas de objetos, acontecimentos e situações, inclusive sua significação emocional*”. Ora, esta acepção remete-nos claramente ao ato de percepção: há sujeitos e objetos envolvidos (“lembranças de objetos”), mediados pelo sensível (“significação emocional”), como indica Bertrand, retomando as ideias de M. Merleau-Ponty:

O ato de percepção, como demonstra M. Merleau-Ponty, realiza um movimento de constituição recíproca, e por vezes frágil, entre o sujeito e o objeto da visão, da audição, do olfato, etc. Sujeito e objeto, por esse ato, solidarizam-se e soldam-se, confiantes na realidade e verdade do mundo sensível, ou então, pelo contrário, desprendem-se e dessolidarizam-se, como demonstram as ilusões da sensibilidade ou as alucinações. Numerosos são os textos literários que nos fazem, por assim dizer, ‘remontar’ a esse ato de advento em que se delineiam, à beira do indizível, as formas antepredicativas do sentido, e se instauram as condições da confiança preliminar do sujeito em seu ‘estar-no-mundo’. (Bertrand, 2003, pp. 236-237)

Portanto, é na esfera da criatividade (“atividade representativa com certo grau de criação...”) e da lembrança (“conteúdos determinados por lembranças de objetos...”) que a menina realiza sua percepção das figuras sensoriais que compõe o cirquinho: as de ordem

⁴ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0 - 2009

visual (“um fundo escuro de quintal”, “velas acesas”, “os casacas-de-ferro” e “os meninos-trapezistas”) e de ordem tátil (“círculo fofo de palha”). Empenha, nesta percepção, o sensível: a euforia. “O afeto é indissociável da percepção em si mesma.”, afirma-nos, ainda, Bertrand (*Idem*, p.248)

3.2.2 Sexualidade

O episódio seguinte trará à tona outro núcleo isotopante ao qual já nos referimos: o da sexualidade.

Dona Ismênia, uma suposta prostituta, ao ver o rapazote Zuza “dar uma banana” [*“gesto ofensivo que consiste em dobrar o braço com a mão fechada, segurando ou não o cotovelo com a outra mão”*⁵] a um dos meninos que preparava o cirquinho, devido a uma discussão, chama-o para vir até sua janela. Faz-lhe, então, diversas perguntas maliciosas e insinuates relacionadas ao gesto realizado. O menino, aliás, um adolescente (“rapazote”), por ser mais velho que as outras crianças, compreende melhor certas malícias, e por isso fica completamente constrangido com as insinuações de Dona Ismênia.

O Zuza sobe a calçada meio sem jeito e ergue os olhos pra janela. [...] “Tou” responde encabulado. [...] Debruçando-se de novo na almofada, os seios leitosos, explosivos, quase espirrando pela canoa do decote, encabulam inda mais o rapazote. [...] O Zuza ri também, sem saber por que, as faces formigando, [...]. O Zuza está ardendo de vermelhidão, as orelhas num fogaréu. (Nassar, 1997, pp. 14-16, Grifos Nossos)

A ancoragem actorial neste episódio se faz de maneira diferente à da menina. Esta foi apresentada pelo narrador através de suas aparências físicas. Já os atores Zuza e D. Ismênia, embora sejam também caracterizados através de figuras de ordem visual, terão sua configuração principal baseada nas ações. O que está em jogo na construção actorial de ambos é a habilidade discursiva que possuem ao tentar construir sentidos por meio de um diálogo.

No excerto selecionado, o narrador demonstra o enorme constrangimento do

⁵ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0 - 2009

garoto através dos semas materializados em “meio sem jeito”, “encabulado”, “faces formigando”, “ardendo de vermelhidão” e “orelhas num fogaréu”. Figurativiza o ator discursivo D. Ismênia através de elementos sensoriais de ordem visual e também por meio de suas atitudes: “seios explosivos”, “quase espirrando pela canoa do decote”, etc. Instala, pois, no discurso, a presença da temática do erotismo. Esta integra, no conjunto dinâmico das isotopias do conto, o núcleo isotopante da sexualidade. Atente-se para o significado do próprio gesto de “dar a banana”, que por si só já constitui uma figura que nos remete à temática da sexualidade.

O investimento figurativo do ator Dona Ismênia, que nos leva a recuperar, através de sua análise, a temática do erotismo, instiga-nos a supor que se trata de uma meretriz:

Debruçada sobre uma almofada de cetim azul, no parapeito de uma janela alta, dona Ismênia, robusta, cheia de pintura, desfrutando a primeira sombra que já tomba da sua casa, acena a mão chamando o Zuza. [...] diz a dona Ismênia brincando com os olhos, o rosto colorido que nem bunda de mandril. [...] os seios leitosos, explosivos, quase espirrando pela canoa do decote [...]. dona Ismênia, afogando-se de gozo, se sacode tanto na janela, [...] “(...) quem te ensinou a dar banana daquele jeito?” pergunta a dona Ismênia carregando na malícia, se engasgando ao mesmo tempo com o novo acesso de riso. [...] Sacudindo-se de novo na janela, fazendo tremer os seios de gelatina, ela até lacrimeja de tanto rir, gritando no fim do gozo com o beliscão que mais uma vez lhe aplicam na coxa. (*Idem*, pp. 13-16, Grifos Nossos)

A temática da sexualidade, à qual chegamos por meio da análise das figuras, leva-nos a concluir que Dona Ismênia assume, na narrativa, o papel actancial de prostituta. Elementos figurativos de ordem visual como “robusta”, “cheia de pintura”, “o rosto colorido” etc., reforçam o exagero da maquiagem, mostrando que não se trata de pintura facial comum, mas muito carregada e colorida. Tal exagero é figurativizado, ainda, por uma comparação: “o rosto colorido que nem bunda de mandril”. Mandril é uma espécie de macaco africano cujas nádegas apresentam coloração forte e “multicores”. Sabemos que a comparação é uma figura

retórica muito empregada em textos literários. Na discursividade textual, instauram um duplo sentido, colocando em cena dois planos de significação simultâneos. Por este seu caráter, são chamadas pela teoria de semiótica de “conectores de isotopias”:

As figuras de retórica – metáfora, comparação e metonímia (...) – estão baseadas, como se sabe, no duplo sentido. Instalam a coexistência tensa e eventualmente competitiva de dois ou vários planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação. Podem, portanto, ser compreendidas como conectores de isotopias, que introduzam uma isotopia inicial (por exemplo, o comparado) no campo de atração de uma segunda isotopia (por exemplo, o comparante), abrindo essa significação inicial para um novo universo de sentido, e instalando assim duas leituras coexistentes e parcialmente concorrentes de uma mesma significação. (Bertrand, 2003, p. 189)

Ora, o estabelecimento no texto deste conector de isotopia (a comparação da maquiagem às nádegas do mandril) ratifica nossa hipótese sobre o papel actancial desempenhado por dona Ismênia. O sentido trazido pela figura das nádegas do mandril, de colorido muito forte, concorrem com a ideia de uma maquiagem discreta e adequada para aquela hora do dia, potencializando a ideia de exagero na pintura do rosto. Observar que a temporalização, através da figura da “primeira sombra que já tomba da sua casa”, ao mesmo tempo de ordem visual e tátil – uma vez que se pode sentir o seu “frescor” - situa a ação no período matutino.

Como afirmamos nas considerações iniciais deste capítulo, a análise do plano discursivo muitas vezes exige que o reintegremos ao nível narrativo, desfazendo a separação inicial exigida também pelo gesto analítico, para compreendermos certos efeitos de sentido. Neste sentido, não apenas as descrições figurativas de dona Ismênia devem ser analisadas para a definição de seu papel actancial de meretriz, mas também a sua própria maneira de ser narrativizada no texto. Não há em momento algum no plano do enunciado referência direta ao tipo de atividade desenvolvido por ela. É necessário, portanto, buscar outras pistas como as que explicitamos. Importantíssimo observar, por exemplo, as seguintes expressões e

enunciados que refletem as características do ator em questão: “brincando com os olhos”, “afogando-se de gozo”, “pergunta a dona Ismênia carregando na malícia”, “fazendo tremer os seios de gelatina, ela até lacrimeja de tanto rir, gritando no fim do gozo com o beliscão que mais uma vez lhe aplicam na coxa”. Tais elementos trazem à tona, claramente, uma isotopia temática da malícia, regida, portanto, pelo núcleo isotopante da sexualidade.

Podemos pensar, nesta etapa da análise, na relação existente entre os dois grandes núcleos isotopantes que regem toda a construção de sentidos no texto: a infância e a sexualidade. A menina assume, na narrativa, uma posição de observadora dos episódios narrados. Enquanto sujeito da percepção, observa atentamente a cena do diálogo entre dona Ismênia e o rapazote.

Empregando neste ato perceptivo sua sensibilidade, seu afeto, percebe o constrangimento do menino Zuza. Sabe, portanto, que há algo de estranho na conversa entre o rapazote e dona Ismênia, porém não consegue identificar “o quê”. Embora queira interpretar o que está acontecendo (sujeito do querer), não possui competência para realizar tal performance, caracterizando-se, assim, como um sujeito que quer, mas não “pode” pois não “sabe” fazê-lo. Isso se dá justamente porque não domina os conhecimentos relacionados à sexualidade, mas somente aqueles relacionados ao universo infantil. Os temas subjacentes às figuras presentes no diálogo em análise são apreendidos pela menina como algo fragmentado, que ela compreende e ao mesmo tempo não compreende. Compreende a materialidade dos enunciados, mas não compreende os sentidos maliciosos recuperados somente através da enunciação. Portanto, a apreensão sensível de tais figuras e temas pela menina é disforizante.

O episódio seguinte reforça nossa tese da falta de competência da menina para interpretar os temas relacionados à sexualidade / malícia. Trata-se do momento em que, estando agachada ao lado de um cavalo para observar os meninos que preparam o cirquinho, assombra-se não apenas com o órgão genital do cavalo quando este vai urinar, mas sobretudo

com a fala de alguns trabalhadores que estavam por perto. Estes, zombando do assombro da menina, dirigem-lhe a palavra utilizando termos ambíguos e maliciosos, que contribuem para potencializar a sua falta de compreensão e percepção fragmentada das figuras e temas:

Só quando o cavalo distancia as patas traseiras é que a menina repara, escondido no alto entre as pernas, e se mostrando cada vez mais volumoso, no seu sexo de piche. Ela desmancha rápido a postura, se joga pra trás, os bracinhos esticados, as palmas das mãos se plantando na terra. [...] O susto nos olhos dela aumenta com a gargalhada dos carregadores, [...] “Num brinca co’a boneca do cavalo, menina” debocha um deles acenando o chapéu em forma de cuia e engrossando com isso a gargalhada dos dois outros. “Num brinca co’essa boneca que tem feitiço nela.” (Nassar, 1997, pp. 17-18)

O órgão genital do cavalo é outra figurativização do tema sexualidade. Os carregadores que estavam próximos, observando a cena, por serem atores que assumem os papéis actanciais de representantes do mundo adulto, souberam interpretar esta figura justamente relacionando-a ao referido tema. O contrário ocorre com a menina que, pelo motivo já exposto de falta de competência, fica sem compreender o sentido do discurso do carregador. Aliás, é justamente porque perceberam a inocência e falta de compreensão da menina diante da cena que procedem à zombaria.

O jogo isotópico que sustenta o plano discursivo do conto é baseado na co-presença, na arena perceptiva da menina, dos dois núcleos isotopantes analisados: por um lado, os conteúdos infantis por ela apreendidos euforicamente; por outro, a percepção fragmentada e disfórica da sexualidade.

Nos episódios seguintes, a narrativa abordará, criando um efeito de sentido de contraste, figuras e temas relacionados ao mundo infantil. O primeiro deles consiste em uma cena curta, mas que se repete várias vezes no percurso da menina. Trata-se do actante Sr. Giovanni, um idoso, descendente de italianos, que de tempos em tempos é observado pela

menina, justamente porque ele caminha pelas ruas da cidade aparentemente sem rumo, falando sozinho, como se procurasse um menino:

“Dov’è il bambino?”

O seu Giovanni arrasta as alpargatas na outra calçada, parece um papai-noel que perdeu a roupa vermelha, sempre com aquela cara triste de dor de cabeça. Anda sem parar, o olhar solto, o coração apertado. Nas suas andanças, passa o dia falando sozinho, como se procurasse um menino. “Quel malandrino...” (*Idem*, pp. 18-19)

A figura do Sr. Giovanni remete à temática da infância. A interpretação pueril que a menina faz do referido personagem leva-a a comparar o idoso a um papai-noel, porém sem a roupa vermelha. Isto é prova de que os valores em jogo neste momento da narrativa são relacionados à inocência e à magia que povoam o imaginário infantil. A presença da comparação como conector de isotopias é novamente articulada pelo enunciador.

A presença da roupa vermelha, uma das características primordiais que individualiza o papai-noel, não é necessária para que a menina compare o idoso a tal personagem infantil, uma vez que se trata de uma apreensão perceptiva na qual ela emprega, portanto, o afeto. A leitura feita pela menina está relacionada a outros valores que sua sensibilidade de observadora atenta lhe atribui: a cara triste, o olhar solto, o coração apertado. Aliado às figuras de ordem visual (“cara triste” e “olhar solto”), o “coração apertado” é algo que a menina não pode ver, ouvir ou tatear, mas sentir: evidência do investimento afetivo.

Como já afirmamos, a aparição do Sr. Giovanni é recorrente entre um episódio e outro da narrativa. Aparições rápidas em que esse sujeito desempenha sempre a mesma performance narrativa. Esse dado induz-nos a pensar no efeito de sentido engendrado pelo enunciador do conto ao inserir tal actante em seu texto. Embora tal aspecto pertença ao nível narrativo do conto, este momento de nosso trabalho, em que estudamos a construção das figuras e temas no texto, já nos provoca a pensar sobre o assunto.

Poderíamos traçar uma espécie de analogia narrativa entre a menina e o Sr. Giovanni? Este caminha sem rumo, sem um objetivo aparente, da mesma forma como a menina, que embora esteja destinada à realização de determinada ação (fato que só se dá a conhecer ao leitor ao final da narrativa), na maior parte do tempo demonstra-se indecisa, confusa, sem saber qual rumo tomar.

Conforme demonstrado em outro momento de nosso trabalho, a indecisão se justifica pelo conflito vivido pela menina quando procura conviver com dois valores diferentes, que exigem diferentes competências e maturidades para sua devida interpretação. O primeiro, o recado que a mãe lhe incumbe de levar ao Sr. Américo, fortemente impregnado de sentidos maliciosos, cujas figuras e temas a menina apreende de modo fragmentado. O segundo, representado pelos pequenos episódios cotidianos que no decorrer desta caminhada prendem-lhe a atenção por serem relacionados à magia e aos jogos lúdicos do mundo infantil, é apreendido euforicamente pela menina. Assim sendo, os episódios pueris acabam por desfocalizar a menina da ação para o qual havia sido destinada, deixando-a muitas vezes, entre estes dois caminhos, sem nenhum.

São inúmeros os momentos em que o enunciador registra, na materialidade discursiva, esta indecisão e falta de “norte”. A título de exemplificação, transcrevemos dois deles: “O caminhão passa, mas a menina continua ali, o dedo enfiado no nariz, olhando indecisa pra cá e prá lá.” (*Idem*, p. 18, Grifo Nosso); “Ainda na esquina, o dedo teimoso no nariz, a menina continua indecisa.” (*Idem*, p.19, Grifo Nosso)

No que tange à caracterização da menina e do sr. Giovanni e à relação comparativa entre ambos, podemos, uma vez mais, recorrer ao desenvolvimento das ações narrativas. É muito clara a analogia entre o perfil da menina e a do idoso italiano. O sentido de “desnorteada” atribuído pelo enunciador à menina é muito semelhante àquele que atribui ao Sr. Giovanni em trechos como: “Anda sem parar, o olhar solto, [...]”. Ressalte-se que os

sentidos dicionarizados para o adjetivo “desnortado” são justamente: “1. [...] que perdeu a direção do norte, o rumo; desencaminhado. 2. que ou aquele que se tornou confuso, inseguro, desorientado [...]”⁶. Este sentido coaduna, pois, com a nossa proposta de leitura, o que faz com que o semema materializado em “desnortado” seja adequado para qualificar tanto a ação do actante Sr. Giovanni quanto a da menina em diversos momentos da narrativa. Fica comprovada, desta forma, a hipótese analógica entre os dois actantes. O carinho com que a menina observa o idoso, de certa forma com uma espécie de compaixão, permite-nos afirmar que ela vê, na situação dele, uma espécie de espelho de sua própria situação. Daí a sua identificação.

Esclareça-se, ainda, que os momentos de indecisão da menina coincidem exatamente com os intervalos entre os episódios por ela presenciados. Analisemos por partes: é destinada por sua mãe à realização de uma tarefa cujo sentido não compreende. Eis o grande problema. Podemos dizer que a tarefa não tem sentido para ela. Se não há sentido, não há direção, não há rumo, não há norte, não há um objetivo a ser cumprido e muito menos um caminho a percorrer, do ponto de vista do actante menina.

São totalmente justificáveis seus momentos de indecisão. Sai às ruas destinada pela mãe. Esta destinação, porém, só tem validade para o próprio destinador, uma vez que a menina, não compreendendo o sentido da tarefa, está, pois, sem norte, sem objetivo. Estando sem um rumo significativo, passa a observar outras ações, dentre as quais algumas lhe fazem muito sentido por integrarem seu universo infantil. Nos intervalos entre estes episódios significativos, é esperado que fique indecisa, desorientada.

A situação presenciada pela menina após sua primeira percepção do Sr. Giovanni vem construída, também, com predomínio das figuras relacionadas à temática da infância. Há, porém, uma diferença. O enunciador arquiteta um contraste entre duas infâncias:

⁶ Houaiss, *Opus cit.*, 2009.

a da menina protagonista, pobre, suja, descalça e mal cuidada e a de outra menina que ela observa, uma estudante indo para a escola, bem arrumada, limpa, perfumada, com calçado nos pés e as tranças no cabelo bem feitas e amarradas.

Poucos passos à sua direita, uma menina de saia azul e blusa branca sai de casa ajeitando a bolsa escolar e a lancheira a tiracolo, recendendo limpeza da cabeça aos pés. Assim que a menina de uniforme passa, o andar pequeno e altivo, a primeira deixa a esquina, seguindo-a de alguns passos atrás. As meias três-quartos, alvas, e as pregas da saia, em gomos perfeitos, encantam a menina suja e descalça, que come também com os olhos as tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria. [...] acaba ficando um bom tempo ali parada, vendo a menina de uniforme se distanciar toda empertigada, que nem fosse uma boneca de porcelana. (Nassar, 1997, p.19)

Nota-se no excerto em exame a presença de figuras que remetem à isotopia temática da infância. Nada mais simbólico para representar esse período da vida que a figura de uma criança estudante primária uniformizada, com bolsa e lancheira. É mais que simbólico, é icônico, uma vez que os traços reunidos são suficientes para “permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural” (Greimas, *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, p. 25, *apud* Bertrand, 2003, p. 210)

Importante notar, uma vez mais, o uso da comparação como elemento de descrição figurativa, instaurando no discurso um conector isotópico. A menina estudante é comparada a uma boneca de porcelana. Tão bem vestida, arrumada e asseada é a menina que faz o narrador recuperar sentidos relacionados à figura da boneca.

Com relação à focalização, confundem-se, no trecho, o ponto de vista da menina e o do narrador. Os dois apreendem perceptivamente a figura da estudante, de modo que os afetos empregados por ambos neste ato perceptivo apresentam-se como que “fundidos”.

A estudante seria o “modelo” de menina? É assim como a outra a enxerga. Evidencia-se um modo eufórico de apreensão. O contraste figurativo entre os dois sujeitos é

grande. A menina pobre, suja e descalça se encanta com a vestimenta da outra: as meias muito brancas, as pregas da saia perfeitamente assentadas, as tranças curtas e douradas no cabelo que chegam a ser comparadas à biscoitos de padaria. Trama-se, no discurso, uma isotopia do asseio e da limpeza, construída por figuras que são percebidas sensorialmente por meio da visão (“meias alvas”, “pregas da saia em gomos perfeitos”) e também através da sensação de mistura entre visão e paladar provocadas pela comparação das tranças da estudante com biscoitos de padaria (“come com os olhos as tranças curtas, douradas, dois biscoitos de padaria”).

A menina pobre identifica-se com a condição do Sr. Giovanni. Exatamente o contrário ocorre com a percepção que tem da estudante: nesta ela enxerga exatamente tudo aquilo que não tem. Dessa forma, fica estabelecido o contraste marcante entre as duas actantes. Embora sejam as duas representantes dos valores pueris, acabam por distinguir-se mais do que a menina pobre se distingue do velho italiano. Esta impressão de análise cai por terra, porém, quando observamos que os aspectos comparados são diferentes e que os três personagens se assemelham na “essência”, e diferem somente na superficialidade da aparência.

O Sr. Giovanni é completamente diferente da menina na aparência figurativa, pois é um idoso e ela uma criança. Entretanto, assemelham-se na “essência”, uma vez que a ambos lhes falta um sentido na caminhada, um norte. Da mesma forma a menina estudante é completamente diferente da menina pobre na aparência (vestimenta, calçado, cabelo, asseio). Porém, a essência das duas é a mesma: ambas são crianças.

Há um significativo momento narrativo que prova tal igualdade de condições e que aos olhos do leitor desatento pode passar despercebido. A menina, protagonista do conto, observa da janela a aula de dona Eudóxia, uma professora idosa, onde se encontra a estudante que há pouco observara. Uma das crianças solta gases, e a professora, quando descobre a

responsável pelo mau-cheiro, castiga-a com a palmatória. Para enorme surpresa e espanto da menina que observa, a autora era justamente aquela a quem há pouco admirara pelo asseio e perfume:

A Beca [ajudante da professora] se enfia por trás da fileira da frente, se abaixa e cheira de pertinho o traseiro de cada aluno, um por um. Na fileira seguinte, porém, interrompe a tarefa logo na segunda carteira. De pé então, o dedo espetado pra baixo, ela aponta seguidamente pra nuca de uma menina, justo a que tem tranças curtas e douradas, dois biscoitos de padaria. Sem acreditar, a menina assiste através da vidraça aos três bolos em cada mão como castigo. A dona Eudóxia atira a régua num canto enquanto a menina dos biscoitos chora.” (*Idem*, p. 26, Grifos e comentário elucidativo entre colchetes nossos)

Justifica-se a tese da igualdade de condições entre as duas meninas. Ora, é de se reforçar a engenhosidade do enunciador ao criar essas minúcias de sentido. Atores do discurso com figurativizações completamente contrastantes assemelhando-se em níveis mais profundos do sentido. Há, pois, no texto, uma forte crítica social embasada na oposição entre ser / parecer, essência / aparência: a sociedade, com seu olhar muitas vezes raso, deixa de avaliar a essência dos sujeitos para valorizar sua aparência.

Note-se que não apenas os temas, mas também as figuras podem funcionar como argumentação crítica. Na teoria semiótica, tal função é denominada “raciocínio (ou pensamento) figurativo”:

[...] pode-se fazer compreender algo pela argumentação dedutiva de um raciocínio abstrato, persuadindo assim o leitor, mas, por outro lado, fazer ver também é fazer crer! (...) Fala-se, então, em “pensamento figurativo”, em “raciocínio figurativo”, e evoca-se a “profundidade” do figurativo, embora este se situe na superfície das estruturas discursivas, dentro do percurso gerativo da semiótica. (Bertrand, 2003, p. 155)

Compreender tais “riquezas” engendradas na narrativa, as filigranas do sentido, é descobrir a maestria do enunciador ao criar um texto ficcional de tamanha literariedade. Eis

o papel da semiótica. Desvendar, por meio de instrumental próprio, as minúcias do processo de construção de sentidos.

3.3 A barbearia: uma amostra de tipos sociais

Em determinado momento de sua caminhada, a menina para diante de uma barbearia, atraída pela agitada discussão que lá ocorria. As figuras deste episódio são todas ligadas às isotopias da sexualidade. Aliás, nada mais simbólico para figurativizar um espaço onde há conversas ligadas ao tema da sexualidade do que uma barbearia, local frequentado exclusivamente por homens adultos, cujas conversas são, em grande parte, maliciosas. Seguindo o percurso da leitura analítica que temos desenvolvido até o presente momento, não é difícil supor que a menina ouve tais conversas sem compreender por completo seus conteúdos.

As figuras que a menina ali apreende perceptivamente integram o núcleo isotopante da sexualidade, acrescentado à temática nuances de malícia:

[...] só muito depois é que a menina se dá conta da roda de homens dentro da barbearia ao lado, conversando animadamente a meia-voz [...] A loira pelada da folhinha na parede só tem uma estola sobre os ombros, caindo toda peluda por cima dos braços abertos e deixando bem à vista os mamilos do peito. [...] “Ninguém perde por esperar” diz o homem fofo. [...] o Galego é um filho-da-puta; o Alfeo da pensão é um filho-da-puta; o Zé-Elias é um filho-da-puta, todo mundo sabe o que ele apronta quando apita um jogo, [...] (Nassar, 1997, pp. 20-21, Grifos Nossos)

Tais figuras apresentam-se ao leitor através do ponto de vista da menina, enquanto sujeito da percepção. São de diversas ordens: auditiva (homens conversando animadamente a meia-voz; os palavrões, como filho da puta, etc.) e visual (a loira pelada da folhinha na parede).

O assunto discutido pelos homens é o caso do filho do Sr. Américo, o mesmo da conversa entre Zuza e dona Ismênia. Não é possível recuperar por meio da narrativa o que aconteceu. Porém, em cada um dos episódios o narrador vai deixando algumas pistas sobre o caso que o leitor só conseguirá recuperar no final da narrativa. Há uma espécie de gradação temática: o assunto, no decorrer da narrativa, vai se tornando cada vez mais aberto ao conhecimento do leitor. O que era apenas uma informação nebulosa na conversa entre Zuza e dona Ismênia, na barbearia torna-se algo mais concreto.

Importante observar a figurativização actorial dos personagens da barbearia, pois temos uma espécie de pequena amostra representativa dos “tipos sociais”. A actorialização chega ao leitor filtrada pelos afetos e pela sensibilidade empregados pela menina no ato perceptivo. O barbeiro tem cabelo de cantor de tango, dente de ouro e é fofoqueiro.

[...] o barbeiro, que tem uma cabeleira de cantor de tango e um dente de ouro mordendo sempre o beijo de baixo, está com o braço esticado pra fora da roda, empunhando a navalha ainda aberta, um montinho de espuma de sabão na ponta. (*Idem*, p. 20)

O homem que é comparado a um fantasma pela menina fala muito grosso e a todo o momento repete que o filho do Américo merece uma surra.

Outro sujeito ali então parece um fantasma, em cima da roupa tem um lençol branco cheinho de pêlos cortados. [...] O fantasma tem uma voz forte de meter medo: “Uma tunda!” diz ele. “É disso que o filho dele precisa” diz a cada brecha que se abre na falação. (*Idem*, pp. 20-21)

O homem gordo denigre a imagem de muitas pessoas da cidade e é o responsável por espalhar a história do filho do Américo.

As mãos gordas do homem fofo pedem silêncio no ar: “Quem não é filho-da-puta entre os caras que passam o dia na sapataria do Filó? Na verdade, não tem ninguém, ninguém nesta cidade – ou não importa em que outra cidade – que não seja um filho-da-puta. E vocês nem precisam me lembrar o que eu já

sei, sei mais do que ninguém que eu também sou um filho-da-puta, mas tudo isso não me impede de dizer que ele, o Américo, este sim é um filho-da-puta, e que ele não perdeu nem um pouco por esperar.” (*Idem*, pp. 21-22)

Um baixinho, ao contrário dos outros clientes da barbearia, que estão discutindo a origem e veracidade dos boatos, altera-se, condenando o filho do Américo ao debochar de sua sexualidade: segura seu órgão sexual através do pano da calça e sacode-o, ao mesmo tempo em que se refere ao filho do Américo através do lexema “flor”.

E um sujeito baixinho, o tempo todo agitado, mas alheio à engrossada do barbeiro, desce a mão até o sexo e, apanhando-o como a uma bola através do pano da calça, diz sacudindo-o: “Aqui que a flor do filho dele se safa. Aqui!” (*Idem*, p. 23, Grifo Nosso)

A presença do sema materializado em “flor” leva-nos a criar sentidos relacionados a um comportamento afeminado. Este tema é significativo não apenas para a caracterização discursiva do ator “filho do Américo”, mas também desempenha papel fundamental na organização narrativa do conto, uma vez que tal fato (o Américo saber sobre a suposta homossexualidade do filho) é elemento chave para que compreendamos o desfecho da narrativa e a relação entre a “caminhada” da menina e a ação para a qual fora destinada.

Dessa forma, o aparecimento do sema flor nesse ponto da narrativa, aliado à temática das perguntas maliciosas de dona Ismênia ao Zuza sobre o filho do Américo, no episódio anterior, juntos funcionam como “pistas” discursivas indispensáveis à compreensão do desfecho e que, por serem apresentadas de forma muito “leve” e “sutil” pelo enunciador, podem passar despercebidas pelo enunciatário do conto.

Pensando, pois, na tematização dos “tipos sociais” figurativizados pelos atores desse episódio, podemos concluir que a barbearia do conto, em geral, é a figurativização espacial do típico ambiente de fofoca, uma vez que as barbearias são reconhecidas, pela cultura popular, como portadoras de tal fama.

Devemos encarar o espaço da barbearia como sendo, no texto em análise, uma figura que tematiza a “fofoca” e as intrigas muito comuns em pequenas cidades, e que por seu alto poder de difamação é capaz de gerar situações extremamente embaraçosas e complicadas como as narradas neste conto. Deparamo-nos uma vez mais com forte crítica social engendrada pelo enunciador através do raciocínio figurativo.

Com relação à configuração discursiva do ator “homem fofo” da barbearia, convém notar também que este é representativo da covardia e da falsidade criticadas no texto. Quando a discussão se intensifica e todos ficam extremamente irritados com ele porque os havia chamado de “filhos da puta”, usa o pretexto de mandar a menina embora, como se estivesse protegendo a criança, apenas para se livrar da situação embaraçosa. Não estava nem um pouco preocupado com a menina, que estivera ali o tempo todo, ouvindo tudo, sem que ninguém a tivesse notado até o momento.

“Essa não, seu moço, essa não. Deixa de lado o Américo e a história do filho dele que você anda espalhando por aí, e vamos tirar esse negócio de filho-da-puta a limpo antes que eu faça a merda feder mais co’as coisas que o Américo sempre disse de você” diz o barbeiro armando um pequeno tumulto. As bochechas sombrias do homem fofo ganham um súbito lustro com o suor que começa a porejar. [...] O homem fofo leva o lenço pra enxugar o rosto como se levasse uma esponja nervosa de pó-de-arroz. [...] “Minha mãe é uma santa!” insiste o barbeiro desbaratando mais a roda cada vez que levanta exaltado o braço com a navalha na mão. “Minha mãe é uma santa!” [...] o homem fofo, batendo ainda o chumaço do lenço na testa, sai por um instante do apuro c’um bom pretexto: “Vai embora, menina” diz ele protegendo uma criança. (*Idem*, pp. 22-23)

Registre-se o efeito de ironia gerado pela interferência do narrador quando afirma “[...] diz ele protegendo uma criança.”

3.4 Os cachorros acasalados

A cena seguinte choca a menina por revelar a brutalidade do ser humano. Embora os atores que figurem em tal cena sejam crianças, as atitudes destas abalam a menina, pois se distanciam da inocência do mundo infantil, por ela bem conhecido, ao baterem em um cachorro e uma cadela acasalados e, em seguida, atirarem neles água quente. A percepção sensível da menina sobre a cena observada é afetada pelo compadecimento (“A menina se afasta condoída...”):

Logo na esquina, ela pára e estica os olhos pra rua que corta a principal: não muito longe, um bando de garotos, armados com cabos de vassoura, ataca aos gritos um cachorro e uma cadela acasalados, grudados um no outro feito linguça. Movendo-se em direções contrárias, os bichos mal conseguem sair do lugar, deixando-se espancar, até que um dos meninos despeja em cima uma vasilha de água quente. O cachorro e a cadela se largam ganindo, cada qual disparando pr’um lado. [...] A menina se afasta condoída, [...] (*Idem*, pp. 23-24)

Ao lado da brutalidade da ação dos meninos, que desperta na menina a comiseração pelo sofrimento dos cachorros, há também, neste trecho, a presença de figuras ligadas à sexualidade, cuja compreensão, pela menina, não é integral: o próprio ato do acasalamento dos animais. Está, portanto, diante de uma temática apreendida de modo fragmentado.

3.5 A escolinha de Dona Eudóxia, a velha mestre-escola

Neste episódio, desenvolve-se um trabalho com figuras que compõe o núcleo isotopante relacionado aos valores da infância. Trata-se do momento em que a menina observa, ou melhor, “contempla” através da vidraça uma aula na escolinha de dona Eudóxia, uma velha mestre-escola particular.

[...] torna a parar alguns passos depois, de frente pra escolinha da dona Eudóxia. Espia timidamente pelo vidro de uma das janelas: estão todos quietos na sala de aula. Parálítica, a velha mestre-escola está sempre naquela cadeirona do canto, ao lado da lousa, os chinelões de lã descansando no assoalho, os pés sobre o banquinho cobertos pela surrada manta xadrez que lhe protege também as pernas. Mas segura firme o livro que folheia devagar, como se escolhesse a lição. Cada aluno tem um livro aberto em cima da carteira, e toda vez que a dona Eudóxia vira uma página, as crianças juntas, logo em seguida, viram uma página também. (*Idem*, pp. 24-25)

A menina se encanta com a escola, apreende-a euforicamente justamente pela presença, nela, de figuras relacionadas ao universo infantil. A professora sentada em uma cadeira ao lado da lousa, segurando um livro. Os alunos sentados em suas carteiras, cada um, também, com um livro aberto. Porém, o que mais prende a atenção da menina é uma gravura colorida exposta em um suporte para que as crianças a tomassem como base para a composição de um texto. Na estampa, um sapateiro examina em sua bancada de trabalho uma sola de sapato estragada, enquanto uma menina pobre e descalça espera ao lado. A menina (a que está observando) condói-se com a situação representada na gravura, pois, pela expressão facial do sapateiro, percebe que o calçado não tem conserto.

A menina se encanta é com a gravura colorida no suporte: um sapateiro examina uma sola estragada na sua mesa de trabalho, enquanto uma menina pobre e descalça espera ao lado. Que pena, pela cara do sapateiro, o sapato não tem mesmo conserto... Que história será que cada um vai contar? (*Idem*, p. 25)

Nota-se o investimento da sensibilidade da menina na percepção das figuras presentes na gravura. Como já demonstrado, isto ocorre em todas as cenas narrativas. Aliás, os episódios nos são apresentados através do “olhar” da menina, que na maioria das vezes confunde-se com o do narrador. Podemos afirmar que o encantamento experimentado por ela ao observar a gravura do sapateiro equipara-se àquele sentido quando da visão da estudante uniformizada indo para a escola.

Há, porém, diferenças com relação às figuras e temas em jogo nos episódios citados. Ao observar a aluna uniformizada, limpa, bem arrumada, com as meias branquinhas e a saia perfeitamente engomada, a menina encanta-se justamente com aquilo que não possui, pois, como já demonstramos anteriormente ao analisar sua actorialização, concluímos tratar-se de uma criança pobre, mal vestida, suja e mal cuidada (isotopia temática da infância negligenciada). A menina admira na outra justamente o diferente, o desconhecido que lhe falta.

As figuras e temas constituintes da gravura da escola são exatamente o oposto. A menina vê, como que refletida na gravura, sua própria condição pobre e miserável. Podemos, portanto, falar em afeição e compaixão como afetos investidos na apreensão perceptiva da estampa.

3.6 O bar-sorveteria: o diálogo entre isotopias

Este episódio é muito representativo do jogo de valores que constitui o eixo central da narrativa. Nele, nota-se o diálogo entre as duas isotopias dominantes na narrativa: a relacionada aos valores do mundo adulto e aquela representante da infância.

Ao contrário dos outros episódios do conto, nos quais predomina uma ou outra isotopia, este trabalhará com as duas, funcionando, pois, como uma espécie de maquete da própria estrutura discursiva da narrativa. A análise realizada em outros momentos deste trabalho revelou que o jogo de valores conflitantes constitui a base de um dos efeitos de sentido centrais do texto: a caminhada do sujeito menina, narrativizada pelo enunciador do conto, simboliza o próprio processo de aquisição, pelas crianças, dos valores relacionados à sexualidade, processo fragmentado, como o é, também, no conto.

A fragmentação é abordada, na narrativa, a partir da alternância das isotopias. O processo é fragmentado por pressupor dois valores: um deles típico da infância, já dominado pelas crianças, e o outro diferente, o da sexualidade. Este, envolto por tabus e valores sociais que o tornam velado, é apresentado de maneira muito obscura, incompleta e fragmentada às crianças. A menina do conto não consegue compreender os conteúdos e temas eróticos relacionados às figuras que percebe sensivelmente durante seu percurso narrativo, justamente porque os interpreta à partir dos conteúdos que conhece, ou seja, as figuras e temas pueris.

Passando ao episódio em análise, nota-se que os valores infantis abrem a cena discursiva.

A menina, assustada por ter sido descoberta pela mestre-escola espiando sua aula, chega ao bar da esquina. É recebida por Isaías, funcionário que estava fazendo sorvete, com uma fala totalmente engraçada e cativante para a menina, recheada de temas pueris. Aliás, Isaías é a única pessoa, das que estão no bar, que nota a “insignificante” presença da menina. Fica estabelecido, desde já, um contrato entre tais actantes.

“Ei, molenguinha, tropicando que nem barata tonta?” diz o mulatinho Isaías, atrás do balcão de sorvete. A menina se levanta, oscila um pouco explorando o raspão leve do braço, mas ninguém dá por ela além do rapazote que tem as mãos agarradas numa pá longa de pau enquanto bate o sorvete na caldeira que gira. (*Idem*, p. 27)

Da mesma forma como nos outros episódios, a menina nota que há algo de estranho na conversa que mantém o dono do bar com outros dois homens numa mesa ao lado. Pode-se notar, pela descrição da maneira como conversam, que o conteúdo é malicioso, e pode-se também supor, desde já, que está relacionado à temática do filho do Sr. Américo, o que se comprova na sequência da leitura.

Na mesa do canto, do lado de fora do balcão de vidro, o dono do bar está numa conversinha muito entretida com dois sujeitos e nuns risinhos estridentes que nem guinchos de rato, enquanto vão bebericando o cafezinho. (*Idem*, p. 27)

A menina estabelece relação de sentido com o sujeito Isaías, pois este se dirige a ela utilizando figuras e temas adequados à sua idade aos quais ela pode, portanto, atribuir sentido: conteúdos infantis. Já a conversa dos homens da mesa, por ancorar-se na isotopia temática da malícia e sexualidade, é algo que a compreensão da menina não alcança. Estabelece-se, assim, um jogo de alternância entre os dois núcleos isotopantes, gerado pelas diferentes maneiras como a menina os apreende e interpreta.

Esta lógica explica também a atuação narrativa de Isaías. Este é um jovem, portanto, diferentemente da menina, já domina conteúdos ligados à sexualidade, embora não completamente como os adultos. Está, pois, numa fase de transição. Como a menina, fica de fora da conversa. Compreende, porém, tais conteúdos e está o tempo todo atento, procurando descobrir mais detalhes sobre o ocorrido: “Os olhos do Isaías, miúdos e inteligentes, se voltam pra mesa do canto e a menina tem a impressão de que suas orelhas, redondas e grandes, cada vez aumentam mais de tamanho.” (*Idem*, p. 27)

A menina, por sua vez, não compreendendo nem o sentido da conversa nem o motivo da curiosidade de Isaías, enquanto este se entretém procurando ouvir detalhes da discussão, procura no bar algo que lhe possa fazer sentido. Encontra, então, inúmeras figuras infantis com as quais se distrai e se encanta.

A menina lança um olhar comprido pras brevidades, queijadinhas e bombocados, e se demora nos cavalinhos de bolacha salpicados de confeitos coloridos e amontoados no chão do balcão de vidro. Se aproxima depois da máquina de sorvete, põe as mãos c’um gosto retraído na superfície fria de mármore, e percorre os olhos pelas tampas amassadas que fecham as bocas dos seis recipientes. Se ergue na ponta dos pés, espreita antes a atenção do Isaías espichada ainda pra mesa lá do canto, e mergulha em seguida os olhos gulosos dentro da caldeira que gira, a pá correndo ali num mesmo ritmo contra a parede interna, revolvendo de alto a baixo uma pastosa massa cor-

de-rosa. A menina lambe ainda os lábios de vontade quando se vira pra porta com a barulheira que se aproxima. (*Idem*, pp. 27-28)

O trecho destacado evidencia toda a sensibilidade empregada pela menina em sua percepção eufórica das inúmeras figuras que encontra na sorveteria. A isotopia figurativa relacionada aos temas infantis é enriquecida com várias novas figuras, todas elas constituídas por alimentos, doces e guloseimas que são os prediletos de qualquer criança, constituindo-se, para elas, como verdadeiro “sonho de consumo”, sobretudo para a menina da narrativa, cuja condição não permite que tenha acesso com facilidade a tais guloseimas. Entrelaçam-se figuras sensoriais de ordem visual (“brevidades”, “queijadinhos”, “bombocados”, “cavalinhos de bolacha salpicados de confeitos coloridos” e “sorvete”), tátil (“superfície fria de mármore”, “uma pastosa massa cor-de-rosa”) e gustativa (“mergulha os olhos gulosos dentro da caldeira”).

O desejo da menina materializa-se em expressões como “a menina lança um olhar comprido”, “mergulha os olhos gulosos dentro da caldeira” e “lambe os lábios de vontade”.

Ambos os atores, a menina e o Isaías, distraem-se. Porém, cada um busca figuras e temas diferentes para distrair-se, adequados a seus níveis de compreensão: a menina, doces e guloseimas; Isaías, a conversa na mesa ao lado.

A temática da sexualidade, figurativizada no conto pelo caso do filho do Américo, começa a intensificar-se a esta altura do episódio. Um grupo de rapazes entra no bar trazendo o Zé das Palhas, um vendedor de palhas para cigarro que tem o hábito de fazer discursos contra o governo:

Três rapazolas turbulentos entram no bar trazendo o Zé-das-palhas, que vive fazendo discursos contra o governo. [...] “O seu Zé vai fazer um discurso de lasciar, cadê o rádio?” diz o rapazola de topete alto. “Um discurso sobre o filho do Américo, com sal e pimenta, né, seu Zé?” (*Idem*, p. 28)

Os rapazes, que já tem idade suficiente para compreender os temas maliciosos e, inclusive, produzi-los, estão envoltos na temática do filho do Américo. Dotados da malícia necessária para a propagação de boatos “maldosos”, encomendam com o Zé das Palhas um discurso de difamação do filho do Américo e o levam até o bar para que o profira, pois há, no estabelecimento, um aparelho de rádio, e o Sr. Zé acredita que tais aparelhos levam também a fala do ouvinte de volta à emissora.

Muito significativa é a figurativização presente na construção actorial do “rapazola de topete alto”. Este é o que se sobressai entre os outros rapazes do grupo, um espécie de líder que toma a frente na organização do evento do discurso do Zé das Palhas. O topete alto pode ser lido tanto como uma figura descritiva de uma característica física de tal ator, ou seja, a maneira como usa cabelo, mas também é forte indício de descrição de sua personalidade, o que se comprova pela análise de todos os semas usados para caracterizá-lo. Na linguagem popular, uma pessoa de topete alto é aquela arrogante, atrevida.

Encostada na sorveteira, a menina se atrapalha, não sabe se olha pro Isaías, ou pro galinho de topete alto, com a crista caindo um pouco sobre a testa, e a camisa meio aberta pondo à mostra as peninhas novas do peito. O galinho tem uma munhequeira larga de couro preto no pulso direito, pra que será que serve? (*Idem*, pp. 28-29)

Acrescentem-se ainda, à figura do topete, outros elementos figurativos atribuídos a este ator pela percepção sensível da menina, que o vê como um galinho, com a crista caindo sobre a testa e as peninhas novas do peito aparecendo pela abertura da camisa. Estas figuras enriquecem ainda mais a isotopia temática da arrogância e atrevimento atribuídos ao rapaz, uma vez que a tradição popular compara ao galo “de briga” não apenas a pessoa briguenta, mas também o convencido, arrogante e esnobe: “Pode falar, seu Zé’ diz o galinho exigindo ao mesmo tempo silêncio do galinheiro.” (*Idem*, p. 29, Grifo nosso)

De todo o alvoroço armado no bar com a chegada dos rapazes, a menina absorve muito pouco, ou seja, apenas aquilo que os seus valores pueris lhe permitem alcançar. Os outros conteúdos, relacionados à malícia que permeia a história do filho do Américo, são por ela observados, porém não compreendidos. A menina sente, porém, pelo tom das conversas, que há algo de estranho nelas, porém não tem os conhecimentos necessários para compreender do que se trata. Interpreta a partir de sua inocência e ingenuidade. Desta forma, o único elemento que lhe desperta a curiosidade é o fato engraçado de o Zé das Palhas acreditar que o aparelho de rádio também serve para levar de volta a voz do ouvinte à emissora: “Coitado do seu Zé, ele pensa que o rádio que toca-e-fala serve também pra levar de volta a voz da gente. No fim, todo mundo dá risada.” (*Idem*, p. 28)

Já os atores adultos presentes na cena são apresentados como típicas pessoas que sentem prazer em ouvir e divulgar boatos maldosos. Destaca-se, dentre estes, o proprietário do bar.

Na mesa do canto, o cochicho vai pro beleléu co'arrastção das cadeiras, mas o dono do bar, que fechou a cara no começo, está todo animadinho agora com os comentários que estão fazendo. Leva então o Zé-das-palhas pra trás do balcão de vidro e ajeita a cadeira, prometendo comprar do orador mil-réis de palha pro cigarrinho, se ele misturar malagueta da boa na sua fala. (*Idem*, p. 29, Grifos Nossos)

É clara a crítica do narrador ao caráter do dono do bar quando descreve suas atitudes. Afirma que no começo estava bravo com a agitação gerada pelos rapazes, mas que depois ficou “animadinho” quando descobriu que o assunto era o filho do Américo. Chega a levá-lo até o rádio, inclusive prometendo-lhe comprar grande quantidade de palha se ele fizer um discurso bem “apimentado”.

A decepção é grande, porém, e o alvoroço aumenta quando o Zé das Palhas profere o seu discurso:

Não se ouve um pio, até que o seu Zé sapeca a voz rachada no rádio, como se falasse num microfone, martelando ao mesmo tempo o dedo no ar, como se passasse um pito: “Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado: não aguenta mais apertar o cinto, na aguenta mais passar com farinha de mandioca, não aguenta mais o senhor mandar as pessoas pra cadeia; o xadrez já tá apinhado, seu Getúlio, tá assim de bêbado, assim, ó, de pau-d’água.” [...] “Doutor Getúlio Vargas, o povo brasileiro tá cansado, cansado, cansado...” (*Idem*, pp. 29-30)

Embora possa parecer, por sua aparência figurativa, que o ator Zé das Palhas seja uma pessoa sem instruções, um inocente que segue o que os outros pedem que faça, o discurso que profere demonstra exatamente o contrário. Em nenhum momento de sua fala cita o filho do Américo.

Tal fato revela que o actante é uma pessoa que não gosta de fofocas nem difamações. Ao contrário, o seu discurso versa sobre uma temática muito importante: o delicado momento político-social então vivido no país.

A atitude do Zé das Palhas é nobre. Reside aqui uma forte crítica social arquitetada pelo enunciador do conto: trata-se da única pessoa verdadeiramente “nobre” entre os participantes desta cena perceptiva. Muitas pessoas são nobres apenas no plano superficial das aparências, mas não o são na essência.

Prova da alienação político-social do povo brasileiro, neste texto severamente criticada, é o enunciado do “rapaz de topete” em que, nervoso com o Zé das Palhas por não haver falado sobre o filho do Américo, afirma que pouco lhe importa o presidente Getúlio Vargas. Ou seja, o que lhe importa no momento é a fofoca sobre o filho do Sr. Américo:

“Pára-pára-pára” berra o galinho calando o galinheiro e o Zé-das –palhas c’uma só bicada. “Não é hora dessa xaropada, seu Zé, a gente combinou outro discurso pelo copinho de fernete. Ora, o Getúlio, que importância tem isso agora?” (*Idem*, p. 30)

Um trabalhador braçal que passava pelo local, diferentemente dos homens ali reunidos, demonstra uma preocupação com o tema político abordado na fala de Zé das Palhas.

Discorda deste e defende o presidente Getúlio Vargas:

“Getúlio é nosso pai”, diz uma voz de trovão lá da porta. [...] Grande, c’um bruta muque quase arrebetando a manga do macacão, o homem da porta repete de frente pro galinheiro desenxabido: “Getúlio é nosso pai!” [...] “De onde veio esse cara?” pergunta tentando encobrir sua paspalhice c’uns ares de surpresa. (*Idem*, pp. 31-32)

A crítica ao proprietário do bar é intensificada no discurso, e suas atitudes são classificadas, textualmente, como a de um paspalho, que, de acordo com o dicionário, é o indivíduo que não tem préstimo, que é inútil ⁷. Seria, de acordo com a crítica do narrador, um sujeito inútil para a sociedade, pois só se preocupa com coisas fúteis e improdutivas, como por exemplo, a fofoca: “O dono do bar capricha no silêncio, faz que deixa a coisa passar e se senta, voltando pros cochichos.” (*Idem*, p. 32, Grifo Nosso)

Entra no bar uma senhora idosa, dona Engrácia, para comprar um litro de cachaça. Não é seu costume comprar neste bar, pois é freguesa no armazém do Sr. Américo, mas como no exato instante está fechado é obrigada a comprar ali. Não fica claro no texto se é por este motivo que tanto o proprietário do bar como o funcionário Isaías lhe tratam de uma forma um tanto quanto desrespeitosa e debochada. A velha, muito séria e sisuda, responde com aspereza às provocações.

[...] assim que entra, a barra da saia fustigando a perna da menina, espia a massa dentro da caldeira c’um trejeito azedo na boca, e pergunta do que que é aquele sorvete. O rapazote retira a pá, aproveitando pra dar uma limpada no rosto com a manga da camisa: “De uva passa, vovó”. Sua cara fica mais colorida quando mostra os dentes sorridente, piscando ao mesmo tempo o olho com malícia: “Tá fervendo o chão por aí, num tá mesmo, vovó?” [...] “A coisa tá de queimar o pé da gente, só se fala nisso... mas também não é todo dia que é dia de pão quente, né vovó?” “Acaba co’essa conversa maluca que eu não sou de prosa.” (*Idem*, pp. 32-33)

⁷ Houaiss, *Opus cit.*, 2009

No fragmento em análise, todas as indagações que faz o Isaías à dona Engrácia relacionam-se ao caso do filho do Américo. Ele o faz procurando sondar as reações da velha diante do fato, buscando, assim, colher novos dados. A senhora, porém, não gosta de fofocas e deixa isto bem claro, literalmente: “eu não sou de prosa”.

O dono do bar intervém, passando a atendê-la. Porém, nota-se que suas intenções são as mesmas do funcionário Isaías. A velha, de uma vez por todas, deixa claro que não quer saber de histórias. Tal fato nos permite supor que o estabelecimento em questão, e seu proprietário, são conhecidos na cidade por esta característica, ou seja, uma figurativização da fofoca. É como se dona Engrácia, por ser conhecedora desta fama, e pela necessidade de ter que entrar neste local, já entrasse no bar preparada, munida de recursos (verbais, no caso) para enfrentar este “problema”.

O dono do bar acorre rápido, pondo-se atrás do balcão: “A senhora pediu uma garrafa de pinga, dona Engrácia?” “Eu já disse o que quero.” “O armazém do seu Américo está fechado, deve de ser por isso que a senhora veio comprar aqui, na é mesmo?” “O seu Américo nunca fechou o armazém.” “Mas hoje ele fechou, todo mundo sabe, não faz uma hora.” “Não quero ouvir histórias, estou com pressa [...]” (*Idem*, pp. 33-34)

A menina, até o presente momento do episódio de dona Engrácia, manteve-se “sem voz”, uma vez que apenas observou a discussão sem compreender a temática relacionada ao universo malicioso.

Entretanto, baseada em seu universo infantil de sentidos, o dado que se lhe apresenta para que o interprete a partir de seus valores está relacionado às figuras que descrevem a aparência física e a maneira de ser da idosa, ou seja, sua actorialização.

A menina fica assuntando no perfil dessa face tosca, os olhos fundos, o nariz de osso, a pele seca e enrugada que recobre uma cara de bruxa. A velha pega a garrafa, aperta-a com mãos e braços contra o peito chupado, afasta-se de

mansinho, desce a soleira praguejando baixinho. A menina sai logo atrás, segue a dona Engrácia um pedaço, vagarando o passo quando a velha, num andar corrido, corta a rua como se voasse numa vassoura, sumindo num assopro na dobra lá da esquina. (Idem, pp. 34-35, Grifos Nossos)

Ora, a figura da velha é interpretada a partir da sensibilidade da menina, que a relaciona a um tema que faz parte de seu universo de sentidos. A pele seca e enrugada, a magreza do corpo, bem como o “mau humor” demonstrado ao responder às perguntas do Isaías e do proprietário do bar, fazem-na, rapidamente, recuperar a figura da bruxa, tão comum nas narrativas que povoam o imaginário infantil: “a velha, num andar corrido, corta a rua como se voasse numa vassoura, sumindo num assopro”.

3.7 A selaria do Tio Nilo e os conteúdos pueris

Seguindo a tendência desta narrativa de trabalhar com o contraste de valores, o episódio do bar, que acabamos de analisar, tão fortemente impregnado de figuras e valores típicos do universo dos adultos, é sucedido pelo episódio da selaria do tio Nilo. As figuras aí presentes e os temas aos quais elas remetem são todos relacionados à ingenuidade, totalmente distante, portanto, da malícia até então presenciada pela menina.

Do interior da pequena oficina de duas portas, o seu Tio-Nilo, olhando por cima dos óculos, está medindo a menina, assim surpreendida seguindo a velha. Ela se acanha, abaixa os olhos, mas se aproxima. Levanta os braços, agarra as malhas de arame acima da cabeça, e abandona o corpo franzino contra o alambrado que barra uma das portas: que cheiro de couro mais gostoso na selaria do seu Tio-Nilo! (*Idem*, p.35)

O fragmento revela-nos um ator, o tio Nilo, que diferentemente de todos os outros com os quais a menina “se relaciona” no decorrer de seu percurso narrativo, dispensa-lhe atenção. Uma atenção verdadeira, desprovida de qualquer interesse, pois observa a menina

com a alegria e leveza de quem observa as ações de crianças pelo simples fato de se encantar com elas, com sua ingenuidade.

A menina, por sua vez, responde à atenção recebida. No princípio, quando nota que o seleiro a observa, fica um pouco tímida, mas rapidamente esquece o acanhamento e se aproxima da oficina: “Ela se acanha, abaixa os olhos, mas se aproxima.” Fica estabelecido, assim, um contrato narrativo entre ambos. A menina se encanta também com a selaria, fazendo-nos supor que as figuras e temas aí presentes serão por ela interpretados e vivenciados: “que cheiro de couro mais gostoso na selaria do seu Tio-Nilo”.

As figuras presentes na oficina são fortemente atraentes ao mundo infantil, deixando, portanto, a menina encantada. As primeiras destas são o pássaro preto, que vive solto na selaria, e um macaco empalhado.

A menina logo procura pelo passo-preto que não se encontra no poleiro: coisa estranha... ele não fica em gaiola, nunca foge, vive solto na oficina. Pois não é que ele está todo encolhidinho justamente no pau seco do macaco sem-vergonha. O macaco está do mesmo jeito, se esticando enquanto trepa no lenho pregado na parede dos fundos, acima da porta. Guarda, apesar de empalhado, a desenvoltura de um movimento ousado, a cara virada pros que passam na rua. Olhos espertos, o rabo comprido acabando quase em caracol, o macaco convencido parece que está sempre subindo, mas nunca sai do lugar. (*Idem*, pp. 35-36)

Importante observar que os conteúdos da selaria do tio Nilo são tão lúdicos e mágicos para a menina que ela inclusive atribui vida ao macaco empalhado que o artesão possui na parede de sua oficina, referindo-se a ele como o “macaco sem-vergonha”, com os “olhos espertos” e “o macaco convencido”.

Em seguida, a menina passa a admirar os produtos confeccionados pelo artesão, e se encanta com a beleza dos enfeites das peças: “A menina depois se perde admirando selas, arreios e bainhas, trabalhos lindos enfeitados com franjas e metais.” (*Idem*, p. 36)

A partir desse momento, tem-se a construção figurativa do ator tio Nilo. A descrição, embora feita pelo narrador, apresenta a visão que a menina tem do artesão, impregnada, portanto, de sua sensibilidade. Já demonstramos, em outro momento de nosso trabalho, que os olhares do narrador e da menina confundem-se na narrativa em estudo.

Uma vez mais o uso do contraste é utilizado para a materialização de profundas críticas sociais. A oficina do tio Nilo é a figurativização, no conto, de tema oposto ao da barbearia e do bar dos episódios anteriores. Aliás, completamente o oposto. A descrição do artesão é feita de modo a evidenciar exatamente o contraste, com uma crítica feroz à conduta dos outros personagens envolvidos em fofocas e difamações.

Mas vez e outra espia de soslaio o velho seleiro: meio sentado na banquetta alta atrás do balcão, a muleta descansando contra a prateleira às suas costas, o seu Tio-Nilo trabalha sisudo uma sola abaulada, vai cortando o couro cru com a faca sem cabo, mas de gume tão afiado, até parece que ele retalha uma casca grandona de laranja. Solitário, ninguém cochicha na sua oficina. O seu Tio-Nilo recolhe criterioso os recortes, ajunta os retalhos pr'um uso possível, deixa os óculos de lado, apanha a muleta e se desloca. Alto, magro, a barba branca e rala, o coto da perna esquerda está corretamente vestido e embrulhado com a sobra do pano da calça. Volta logo pra banquetta trazendo outra sola. Faz tudo sozinho, a semana inteira trabalhando na mesa do balcão, ou costurando naquela máquina esquisita [...] (*Idem*, p. 36, Grifos Nossos)

O tio Nilo não aceita cochichos em sua oficina, o contrário do barbeiro e do proprietário do bar. Por isso, prefere a solidão a ter que tolerar a conversa das pessoas. É apresentado, pois, como um homem sisudo, porém de bom coração. Prova de que não tolera fofocas é o fato de ali não haver “chegado” a história do filho do Américo. Em todos os lugares da cidade por onde a menina passou o assunto era o filho do Américo. Mas não ali, na oficina do tio Nilo. Nem poderia chegar tal assunto, uma vez que durante toda a semana trabalha solitário, sem ninguém ao lado para conversar. Até mesmo porque não tolera conversas fúteis. O contato que estabelece com a menina dá-se apenas no nível sensível, o

sorriso, o olhar, nada mais. Porém, tal contato é o suficiente para a percepção sensível de ambos.

Os contatos verbais que tio Nilo realiza acontecem aos sábados, quando seus fregueses, os peões-boiadeiros, vêm até a oficina para comprar selas e apetrechos de montaria.

[...] no sábado que é quando chegam os peões-boiadeiros, tez queimada, lenços coloridos no pescoço, gente rude, delicada. Vão deixando os cavalos com as rédeas amarradas nas argolas da guia, um ao lado do outro, assim arrumados que nem nas batalhas santas das romarias. Aos poucos esses homens do campo se apertam ali na selaria, rascando esporas no chão, selecionando peças com adornos, além de apetrechos triviais de montaria, proseando sobretudo a vida dura e ouvindo com respeito a palavra curta do artesão severo. (*Idem*, pp. 36-37, Grifo Nosso)

O assunto predominante em sua oficina, aos sábados, são as dificuldades da vida, ou seja, a “vida dura”, tema muito mais nobre para discussão do que a vida alheia, como nos outros estabelecimentos. Importantíssimo também ressaltar do excerto é que o “pouco” que fala o tio Nilo (“palavra curta”) é recebido com muito respeito pelos peões. Isto é um indicativo de que o seleiro tem muita experiência, conhecimento e prestígio, pois, caso contrário, não seria respeitado. Suas falas são úteis e produtivas, servindo como conselho aos peões.

Pensando-se na seriedade de tal actante, pode-se imaginar a alegria e satisfação sentidas pela menina devido à atenção que tio Nilo lhe dedica. Podemos afirmar que o seleiro é o único sujeito de toda a narrativa que dedica atenção à menina, uma atenção sincera e embasada nos conteúdos próprios à sua idade. A menina recebe como um presente o sorriso que, ao final deste episódio, o tio Nilo lhe oferece. O sorriso é verdadeiro (“franco”). O tio Nilo revela-se, na essência, muito mais criança do que outras crianças da narrativa, como os meninos que bateram e atiraram água quente nos cachorros acasalados, por exemplo.

Desviando-se da tarefa, de novo ele espeta o queixo no peito, entorta as sobrancelhas e franze a testa, enquanto seus olhos pulam um instante por

cima dos aros redondos, esboçando um sorriso franco pra menina. Ela nem acredita, seu coraçãozinho dança! Cheia de leveza, a menina abandona a tela de arame [...] (*Idem*, p. 37, Grifos Nossos)

A alegria e satisfação da menina são materializadas, no discurso do conto, em um de seus momentos mais belos e poéticos. A descrição desta alegria é construída através da figura poética da personificação: “Ela nem acredita, seu coraçãozinho dança!”. O sentido materializado relaciona-se à leveza de espírito, até então não vivenciada pela menina em nenhum dos episódios. Após o recebimento do sorriso que o tio Nilo lhe oferece, é com muita leveza que a menina deixa sua oficina. O próprio lexema “leveza” é utilizado pelo enunciador, potencializado pelo quantificador “cheia”, ou seja, plena: “Cheia de leveza, a menina abandona a tela de arame”.

O enlevo da menina é tão intenso que ao deixar a oficina, equilibrando-se na guia da calçada, ela abre os braços como um pássaro abre suas asas. Não há figura mais apropriada para remeter-nos à temática da paz de espírito experimentada pela menina do que esta. Não há prova mais cabal da euforia com que a menina apreende perceptivamente figuras e temas ingênuos e infantis materializados neste episódio:

[...] anda uns passos de costas, se apruma na calçada, esfrega antes um pouco de guspe no raspão do braço, e em seguida abre as asas em equilíbrio, cuidando de não pisar fora do fio da guia. Enquanto se afasta, suas pernas vão se cruzando como as de uma bailarina magricela e suja debaixo de um solão quente e vermelho. (*Idem*, pp. 37-38)

O narrador recupera, através da imagem da menina, a figura de uma bailarina, que retoma a temática da leveza.

Neste universo discursivo, as cenas que seguem dão continuidade à isotopia temática da infância. A menina se entretém observando o tecido azul da sombrinha de uma moça que passa ao longe, e também cobiça o colorido de alguns tecidos que vê expostos na vitrine de uma loja.

[...] seus olhos estão pregados é na sombrinha azul que passa ao longe, girando devagar, como um aceno suave, nas mãos de uma moça faceira. [...] Sem perder de vista a moça lá longe, cobiça o pano florido de uma loja de fazendas [...] (*Idem*, p. 38)

Há o retorno, neste episódio, do Sr. Giovanni. Já afirmamos, em momento anterior de nosso trabalho, que a figura deste idoso italiano desperta na menina uma espécie de compaixão. A menina identifica-se com este ator. Tal hipótese é uma vez mais confirmada com a nova aparição do actante.

[...] cruzando alguns passos depois com o ancião que deve mesmo de estar c'uma dor de cabeça eterna, de tão triste. “Dov'è Il bambino?” O seu Giovanni está outra vez resmungando. Mal se suspeita nele uma vida generosa no passado, pois se deu como poucos ao povoado, desde o começo. Caduco, anda agora perdido na sua cidade, o olhar solto, falando sozinho, como se procurasse um menino. “Quel malandrino...” (*Idem*, pp. 38-39)

O narrador acrescenta informações que justificam a piedade investida pela menina em sua percepção do idoso. O italiano foi uma das pessoas que mais colaborou para a consolidação da cidade, nos seus primórdios. E agora está acometido de uma esclerose (“caduco”).

Finalizando o episódio, os sentimentos de piedade e compaixão da menina são intensificados em uma cena marcadamente pueril. Porém, trata-se de uma temática triste e fúnebre: a morte de um bebê, a que a tradição popular costuma chamar de anjinho.

Ainda em equilíbrio no meio-fio, a menina desce as asas quando observa melhor o cavalo que se aproxima, vindo na rua em sentido contrário. Em passo lento, um camponês cavalga solitário em direção à igreja e ao cemitério. A mão esquerda governa as rédeas, a direita prende o pequeno caixão branco, guarnecido com galão prateado, que traz debaixo do braço. “Um anjinho” balbucia a menina fazendo o sinal-da-cruz. (*Idem*, p. 39)

A tristeza e o respeito predominam em sua percepção da figura do “anjinho”, que tematiza a morte. A menina compreende o sentido da cena que observa, e munida de valores cristãos aos quais já está habituada, confirma esta compreensão, persignando-se.

3.8 Considerações

A análise desenvolvida neste capítulo demonstrou-nos, por meio da aplicação de ferramentas teóricas próprias da teoria semiótica do discurso, a predominância discursiva de duas isotopias figurativas que são responsáveis, por sua vez, pela construção de dois núcleos isotopantes: a temática da infância e a da sexualidade.

O enunciador do texto analisado, com muita maestria e habilidade, constrói um jogo de alternância entre os dois referidos temas que constitui a “espinha dorsal” da narrativa.

Tais temas e valores são dados a conhecer ao sujeito menina. É justamente a maneira como ela os apreende perceptivamente que constitui tal jogo: os temas infantis são apreendidos de maneira eufórica, uma vez que integram um universo de sentidos conhecido e valorizado pela menina. O contrário ocorre com o tema da sexualidade: por desconhecer tal universo, seus conteúdos não chegam a ser compreendidos. Sendo, portanto, apreendidos de maneira incompleta, são disfóricos.

O enunciador, com seu texto enunciado em forma de narrativa ficcional, arquiteta sentidos relacionados à maneira precária e fragmentada como as crianças são apresentadas aos temas ligados à sexualidade. É justamente isso que acreditamos ter demonstrado com este capítulo.

4 A RELAÇÃO ENTRE ENUNCIADOR/ENUNCIATÁRIO: O PERCURSO DO ENUNCIADOR

4.1 Considerações iniciais

Com o intuito de recriar, na estrutura de nosso trabalho, o impacto causado no leitor pelo conto, optamos por apresentar nossa análise dividida em três partes, que consistem nos três capítulos desta dissertação. Primeiramente, abordamos as questões relacionadas ao nível narrativo do texto estudado, analisando o percurso do sujeito menina. Em seguida, apresentamos os resultados da análise de seu nível discursivo, evidenciando as figuras e temas presentes. Neste capítulo, analisaremos os aspectos relacionados à enunciação.

Os resultados obtidos até o momento revelam-nos a menina como um sujeito afetado por valores que não compreende, relacionados à sexualidade. O percurso narrativo desse sujeito reforça o impacto que recebe quando, na cena perceptiva, é colocado em presença dos referidos conteúdos, a despeito da vivência dos valores infantis, tão significativos para uma criança. O texto “joga” com esses valores, alternando-os no decorrer

da narrativa: cada cena presenciada pela menina baseia-se ora nas axiologias da sexualidade, ora no universo dos valores infantis.

O leitor do conto, ao proceder a sua leitura, vivencia uma primeira sensação de fragmentação da narrativa. Uma menina que caminha pelas ruas de uma cidadezinha observa vários episódios que, em princípio, não apresentam nenhuma ligação narrativa. Os episódios parecem soltos, independentes, cada um deles colocando em cena um ou outro dos valores mencionados.

Somente depois de ler todo o conto é que o leitor começa a perceber a relação que há entre eles. Vê, então, que os episódios se costuram, se amarram, e que, de certa forma, até antecipam fatos relacionados ao desfecho da narrativa. Reencontra, assim, muitas pistas diluídas, como que “perdidas” ao longo de cada episódio, e o texto começa a significar-lhe de um modo diferente, mais rico e “completo”. A fragmentação antes sentida converte-se em coesão.

Ora, poderíamos pensar que tal efeito de sentido seria apenas uma coincidência ou algo ocasional? Acreditamos que não.

É importantíssimo não perder de vista o fato de estarmos lidando com um texto literário, gênero discursivo arquitetado pelo enunciador para “criar” e recriar a “realidade”, engendrando, com isso, complexos efeitos de sentido que oferecem ao enunciatário a possibilidade de criação de novos e múltiplos pontos de vista sobre o mundo. Essas novas maneiras de ver e entender o mundo constroem-se, pois, na relação enunciador/enunciatário.

O texto literário particulariza-se, dentre muitas outras características, por ter seu enunciado trabalhado e retrabalhado, pensado e forjado para gerar os efeitos de sentido supra mencionados.

A professora Diana L. P. de Barros, ao abordar os sistemas semi-simbólicos como casos em que a relação entre expressão e conteúdo não é convencional ou imotivada,

mas que a expressão concretiza sensorialmente os temas do conteúdo, instaurando um “novo saber” sobre o mundo, apresenta-nos tais sistemas como sendo uma das características do texto literário. Por este motivo, afirma, ainda, poderem ser chamados de sistemas poéticos.

Os sistemas semi-simbólicos podem ser denominados poéticos e ocorrem no texto literário, na pintura, no desenho, na dança, no quadrinho ou no filme, que procuram obter os efeitos acima mencionados de recriação da realidade, de adoção de um ponto de vista novo na visão e no entendimento do mundo. (Barros, 1999, p. 82)

Podemos apropriar-nos das ideias apresentadas por Barros como um ponto de partida para a análise da configuração enunciativa de nosso corpus literário. Acreditamos que o sujeito enunciador do conto projeta um narrador que apresenta a história da menina de modo fragmentado, composta, à primeira vista, de episódios desconectados.

Tanto a análise do plano narrativo do texto quanto a de suas estruturas discursivas demonstraram-nos a produção de sentidos relacionados à fragmentação: a menina é um actante fragmentado, dividido entre os conteúdos relacionados ao universo infantil e à sexualidade. O modo pelo qual esse sujeito entra em contato com os conteúdos relacionados à sexualidade é também fragmentado, uma vez que não os compreende. O enunciador constrói, assim, sentidos relacionados ao impacto causado nas crianças quando entram em contato com os sistemas de valores que circulam no mundo adulto.

Buscaremos compreender a maneira como o enunciador organiza o seu texto enunciado para gerar esses efeitos de sentido.

A teoria semiótica demonstra-nos que podemos recuperar a enunciação através da análise interna do texto, sobretudo de suas estruturas discursivas, que revelam pistas através das projeções da sintaxe do discurso, dos procedimentos de argumentação e das escolhas dos temas e figuras, sustentadas por formações ideológicas. Ainda de acordo com Diana L. P. e Barros:

A análise interna do texto [...] mostra que as escolhas feitas e os efeitos de sentido obtidos não são obra do acaso, mas decorrem da direção imprimida ao texto pela enunciação. Ressalta-se o caráter manipulador do discurso, revela-se sua inserção ideológica e afasta-se qualquer ideia de neutralidade ou de imparcialidade do texto. (*Idem*, p. 83)

A semiótica coloca-nos diante do fazer manipulador do enunciador. Enunciador e enunciatário, enquanto desdobramentos do sujeito da enunciação, desempenham a função actancial de destinador e destinatário do objeto-discurso. O enunciador, cumprindo a função de destinador-manipulador dos valores do discurso, leva o enunciatário (destinatário) a crer e a fazer. Tanto o fazer persuasivo do enunciador quanto o fazer interpretativo do enunciatário realizam-se no e pelo discurso-enunciado. (Barros, 2002, pp. 92-93)

A análise dos aspectos enunciativos através das pistas no texto permitir-nos-á, portanto, compreender a configuração do fazer manipulador do enunciador do conto e os valores discursivos em que se baseia tal fazer.

Pensar nos sistemas de valores que embasam a enunciação é algo de extrema importância nos textos literários. Para abordarmos esse aspecto, retomamos a discussão realizada por D. Bertrand (2003) sobre as características do texto literário.

Partindo da afirmação de Proust em *Contre Saint-Beuve*: “Os belos livros são escritos numa espécie de língua estrangeira”, Bertrand afirma que o escritor é aquele que cria possibilidades inéditas na língua, até então despercebidas. Chega, então, à questão dos valores. Culturalmente, a literatura é um “imenso reservatório da memória coletiva, canteiro em que ela se elabora com os materiais de que dispõe, arquivo em que ela se fixa e se institui como referência cultural.” (Bertrand, 2003, p. 25)

A literatura funciona, pois, como um modo de transmissão dos conteúdos míticos e axiológicos, das maneiras de ser e de fazer de uma comunidade. No caso de nosso corpus, como já afirmamos anteriormente, o enunciador arquiteta seu discurso-enunciado baseado nos valores relacionados ao impacto experimentado pelas crianças quando essas

entram em contato com os conteúdos do mundo adulto, sobretudo aqueles relacionados à sexualidade.

Ora, retomemos aqui as ideias apresentadas por Bertrand. É provável que o enunciador do conto esteja ancorando seu discurso nos valores de “sua” comunidade, transmitindo, assim, as maneiras de ser e de fazer desta. Como as crianças descobrem ou entram em contato com os valores da sexualidade? É algo pontual, apresentado às crianças de uma só vez, e a partir disso elas passam a dominar completamente esses conteúdos? Não. Os valores sociais veiculados pelo conto apresentam-nos um modo de ser e de fazer em que a criança vai sendo colocada em presença dos referidos valores em um processo gradual, pouco a pouco e de forma muito precária, fragmentada. A criança percebe a presença, mas não a compreende, ou compreende apenas parcialmente, precariamente.

Bertrand afirma, ainda, que:

(...) nela [na literatura] se depositam e se transformam tanto os modelos da ação (a narrativa) e da representação (“realismo”, por exemplo) quanto os modelos das liturgias passionais (como os do amor cortês). Ela propõe – ou impõe, contra sua própria vontade – formas de organização discursiva do sentido e dos valores, interpretadas como hierarquias e exclusões (o “bom” e o mau gosto...). (*Idem*, p.25, Grifos nossos)

Em seguida, apresenta as quatro dimensões do texto privilegiadas pelo método semiótico, que não são exclusivas do texto literário, mas que nele se articulam de maneira específica: “É talvez pela sua composição que se define em parte o uso literário da língua: a dimensão narrativa, a dimensão passional, a dimensão figurativa e a dimensão enunciativa.” (*Idem*, p.27). É a dimensão enunciativa do conto *Menina a caminho* que buscamos compreender neste capítulo de nosso trabalho.

4.2 A enunciação

Antes de empreendermos as análises propriamente ditas, convém retomarmos a definição de enunciação para a teoria semiótica. Para isso, recorremos ao verbete “Enunciação” do *Dicionário de Semiótica*, de A. J. Greimas e J. Courtés (2008).

Segundo o verbete, conforme os pressupostos epistemológicos, a enunciação se define de duas maneiras diferentes: como estrutura não-linguística (referencial) e como uma instância linguística.

Enquanto estrutura não-linguística, fala-se de “situação de comunicação”, de contexto de produção dos enunciados que tal situação pode atualizar. Já no caso da enunciação enquanto instância linguística, considera-se o enunciado como o produto resultante da enunciação e esta aparece como uma instância de mediação que coloca em enunciado-discurso as virtualidades da língua.

A primeira acepção aproxima o conceito de enunciação ao de ato de linguagem, considerado em sua singularidade. Já na segunda

[...] a enunciação é concebida como um componente autônomo da teoria da linguagem, como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a performance (linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso. (Greimas & Courtés, 2008, p.166)

Os autores afirmam que é esta segunda definição a adotada pela semiótica, pois permite integrar a instância da enunciação na concepção de conjunto, não sendo contraditória em relação à teoria semiótica proposta. Afirmam também que deve-se à Benveniste a primeira formulação de enunciação como instância da “colocação em discurso” da língua saussuriana:

“entre a língua, concebida geralmente como uma paradigmática, e a fala – já interpretada por Hjelmslev como uma sintagmática e tornada agora mais precisa quanto ao seu estatuto de discurso –, seria necessário, com efeito, prever estruturas de mediação, imaginar também como o sistema social que

é a língua pode ser assumido por uma instância individual, sem com isso se dispersar numa infinidade de falas particulares [...]. (*Idem*, p.166)

Ao conceber-se, pois, a enunciação como uma instância de mediação produtora do discurso, deve-se questionar sobre o que é mediado. Os autores apresentam a maneira como a teoria semiótica encara a mediação:

Mas nós convidados a levar em conta as diferentes instâncias que, dispostas em camadas de profundidade, constituem o percurso gerativo global, nós consideramos que o espaço das virtualidades semióticas, cuja atualização cabe à enunciação, é o lugar de residência das estruturas sêmio-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a competência semiótica do sujeito da enunciação. (*Idem*, p. 167)

Greimas & Courtés abordam a necessidade de se considerar, também, o conceito de intencionalidade, que a teoria semiótica compreende como “(...) uma ‘visada do mundo’, como uma relação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que constrói a si próprio.” (*Idem*, p. 168) A enunciação é entendida, portanto, como um enunciado que tem como função-predicado a intencionalidade, e como objeto o enunciado-discurso.

Por fim, os autores do dicionário observam que, enquanto ato, a enunciação tem por efeito produzir a semiose, na qual o ato de significar se depara com as coerções da substância da expressão, que obrigam o uso dos procedimentos de textualização.

Não se pode confundir a enunciação propriamente dita, “cujo modo de existência é ser o pressuposto lógico do enunciado”, com a enunciação enunciada, que é o seu simulacro, que recria, no discurso, o fazer enunciativo.

4.3 Operações enunciativas

Voltemos agora o olhar para nosso *corpus* de análise. Como explicitamos, a teoria semiótica considera a enunciação como pressuposta no discurso-enunciado, podendo ser recuperada através das marcas deixadas nele pela instância enunciativa. Ao enunciar, o sujeito projeta no enunciado as categorias de pessoa, espaço e tempo diferentes daquela da enunciação, configurando, assim, um simulacro.

São duas as operações enunciativas em jogo: a *embreagem* e a *debreagem*. Através da *debreagem*, o enunciador projeta no enunciado um *não-eu*, um *não-aqui* e um *não-agora* separados do /eu-aqui-agora/ que fundamentam o ato da enunciação. Cria-se, assim, um efeito de sentido de objetividade através do universo do “ele”, do “lá” e do “então”.

Após essa primeira operação de *debreagem*, o enunciador pode “retornar à enunciação”, instalando o discurso em primeira pessoa. Realiza, assim, a operação da *embreagem*, gerando um efeito de sentido de subjetividade.

Nosso discurso-objeto de análise é literário. Sobre a configuração das duas operações enunciativas nesse gênero discursivo, Bertrand afirma que:

As grandes categorias de gênero se distinguem, assim, conforme privilegiam, em seu modo de enunciação, a *embreagem* ou a *debreagem*. O teatro, a exemplo do diálogo, é regido pelo discurso embreado, assim como o monólogo lírico da poesia, enquanto o romance e a maior parte dos gêneros narrativos (conto, relato, novela, etc.) se classificam, na maioria das obras, como um discurso debreado. Em todos os casos, as estratégias de enunciação implicam um jogo com o dispositivo das encenações possíveis da fala. É isso que justifica o emprego do conceito de *narrador*, definido pela relação enunciativa que esse “centro do discurso” estabelece com os enunciados narrativos, em substituição ao conceito de *autor*, que provoca uma confusão com a realidade extratextual. (Bertrand, 2003, p.93)

O conto *Menina a caminho* enquadra-se nas observações feitas por Bertrand sobre o gênero narrativo. O enunciador do conto, implícito e pressuposto, opera uma *debreagem* de primeiro grau ao projetar, no enunciado, um narrador para “contar a história”.

A leitura integral do texto mostra um narrador que mantém todo o tempo o foco narrativo em terceira pessoa. Permitimo-nos a transcrição de alguns excertos de momentos diferentes do conto para ilustrar tal aspecto.

[...] a menina caminha sem pressa, andando descalça no meio da rua, às vezes se desviando ágil pra espantar as galinhas que bicam a grama crescida entre as pedras da sarjeta. O vestido caseiro, costurado provavelmente com dois retalhos, cobre seu corpo magro feito um tubo; a saia é de um pano grosso e desbotado, a blusa do vestido é de algodão acetinado, um fundo preto e brilhante, berrando em cima uma estampa enorme em cores vivas, tão grande que sobre o peito liso da menina não aparece mais que o pedaço de uma folha tropical. (Nassar, 1997, pp. 9-10)

Descalços, sem camisa, os corpos arcados, os meninos arrastam os sacos, que puxam por um dos cantos como se os puxassem pela orelha. (*Idem*, p.11)

O falatório do homem fofo é indistinto e miúdo no centro da roda, ninguém se mexe enquanto ele fala, e o barbeiro, [...], está com o braço esticado pra fora da roda, empunhando a navalha ainda aberta, um montinho de espuma de sabão na ponta. (*Idem*, p.20)

Sentado num caixote, as pernas afastadas, os cotovelos fincados nos joelhos, a cabeça apertada entre as mãos, o seu Américo tem os olhos fixos na chama de uma vela que serpenteia ligeiramente com a queda próxima do torrão. (*Idem*, p. 43)

O Zeca Cigano endoidece, o couro sobe e desce mais violento, vergastando inclusive o rosto da mulher. (*Idem*, p.47)

Essa primeira operação de debreagem não é, porém, a única. No conto, constrói-se um jogo de debreagens e embreagens característico do gênero narrativo e responsável também, em última análise, por gerar os efeitos de sentido de realidade ou referente.

De acordo com J. L. Fiorin, em sua obra *As astúcias da enunciação*,

É preciso considerar [...] o problema da debreagem interna, frequente no discurso literário [...]. Trata-se do fato de que um actante já debreado, seja ele da enunciação ou do enunciado, se torna instância enunciativa, que opera, portanto, uma segunda debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. É assim, por exemplo, que se constitui um diálogo: com debreagens internas, em que há mais de uma instância de tomada da palavra. Essas instâncias subordinam-se umas às outras: o *eu* que fala em discurso direto é dominado por um *eu* narrador que, por sua vez, depende de um *eu*

pressuposto pelo enunciado. Em virtude dessa cadeia de subordinação diz-se que o discurso direto é uma *debreagem* de segundo grau. (Fiorin, 2008, pp. 45-46)

Operando uma *debreagem* de segundo grau, o enunciador instala no discurso interlocutores e interlocutários que, por sua vez, assumem o discurso através do ato enunciativo do diálogo:

[...] três meninos estão saindo pela porta grande do armazém, puxando cada um deles um saco de palha.
 “O Quinzinho só levou dois sacos até agora” resmunga um dos meninos.
 “Mas ele vai emprestar a farda de quando era escoteiro-mascote” diz um segundo.
 “E daí? A Lena-minha-irmã vai emprestar duas fantasias, de baiana e havaiana, e eu já levei seis sacos, são sete com este...” (*Idem*, p.10)

Observe-se que é o narrador, enquanto sujeito delegado do enunciador, debreado em primeiro grau, que dá voz aos interlocutores, debreados em segundo grau. O jogo enunciativo não pára por aí: os interlocutores (ou personagens), por sua vez, tomam a voz do discurso, operando uma *embreagem* que podemos chamar de *interna*, uma vez que foi delegada pelo narrador: “A Lena-minha-irmã vai emprestar duas fantasias...”

Sobre este jogo das operações enunciativas, Bertrand esclarece que:

O discurso, em sua realização romanesca e fictícia, e também cotidiana e funcional, alterna constantemente as *debreagens* e as *embreagens*, variando seus registros e seus modos de sucessão: o enunciador instala, por exemplo, uma personagem, que ele coloca num universo ao mesmo tempo espacial, temporal e actorial (*debreagem*), ele a faz falar (*embreagem interna*), introduz em seu discurso outras personagens (*debreagem de segundo grau*), que por sua vez podem tomar a palavra (*embreagem de segundo grau*), etc. (Bertrand, 2003, p. 94)

Como já dissemos acima, a operação de tomada do discurso pelos personagens é chamada de *embreagem interna* justamente porque está contida numa *debreagem* inicial já operada pelo enunciador quando este projetou, no discurso, o narrador. Aliás, o excerto transcrito evidencia o diálogo apoiado sobre a voz do narrador, que, por sua vez, introduz a

fala dos personagens (“três meninos estão saindo pela porta grande do armazém...”) De acordo com Bertrand,

De fato, o diálogo se apóia sobre [...] a narração que, fornecendo-lhe seus recursos semânticos, constitui seu referente interno. Esse dispositivo garante a coesão do conjunto e engendra essa forma de credibilidade particular para o leitor que se chama “ilusão referencial”. (Bertrand, 2003, p.96)

Todas essas articulações operadas pelo enunciador são responsáveis, também, por garantir a coesão do conjunto enunciativo. Forjam o efeito de sentido de realidade, de ilusão referencial, que é também uma das preocupações e propostas do texto literário, para que possa criar novas maneiras de enxergar e compreender o mundo. Fiorin apresenta a configuração enunciativa do diálogo como *enunciação reportada*, e acrescenta que:

[A enunciação reportada] “corresponde a um simulacro – no interior do discurso – da relação de comunicação entre enunciador e enunciatário” (Courtés, 1989, p. 49). [...] A enunciação reportada cria diferentes efeitos de sentido, como objetividade, subjetividade ou realidade [...] (Fiorin, 2008, p. 40).

Os referidos efeitos de sentido (de realidade e de ilusão referencial) possibilitam o estabelecimento do contrato veridictório entre enunciador e enunciatário, em que se dá o equilíbrio entre o “fazer crer” de um e o “crer verdadeiro” de outro.

O problema não é, pois, o “verdadeiro” em si mesmo, em sua hipotética realidade, mas o balanço incerto entre o “fazer crer” de um lado e o “crer verdadeiro” de outro. Aqui se situa a problemática da veridicção: ‘O discurso é esse espaço frágil em que se inserem e se lêem a verdade e a falsidade, a mentira e o segredo; [...] equilíbrio mais estável ou menos, proveniente de um acordo implícito entre os dois actantes da estrutura da comunicação. É esse entendimento tácito que é designado pelo nome de contrato de veridicção.’⁸ (Bertrand, 2003, p. 99)

Ora, o enunciador do conto em análise busca, através do estabelecimento de um contrato de veridicção, fazer com que seu destinatário-leitor creia na realidade da história

⁸ Greimas, A. J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983. p. 105, *apud* Bertrand, 2003, p.99.

narrada. Ao crer na “realidade” dos fatos, o enunciatário, por sua vez, está contribuindo com o enunciador na construção de sentidos que despertem o olhar e a sensibilidade de ambos para o impacto vivenciado pelas crianças quando são colocadas na presença de valores que circulam no mundo adulto. Sobre essa questão, Fiorin apresenta-nos um comentário esclarecedor em *As astúcias da enunciação*: “O texto constrói um tipo de leitor chamado a participar de seus valores. Assim, ele intervém indiretamente como filtro e produtor do texto.” (Fiorin, 2008, p. 64)

4.4 Os sentidos relacionados ao conflito de valores

Ao mencionarmos o projeto que o enunciador do conto leva a cabo ao estabelecer um contrato fiduciário com o enunciatário, somos levados a pensar no conceito semiótico de *intencionalidade*. A enunciação possui objetivos, é guiada por uma determinada “visão de mundo”: “Já que a enunciação é considerada como um ato entre outros, porque como todo ato é orientada, voltada para um objetivo e uma ‘visão de mundo’, ela pode ser considerada como um enunciado cuja função é a ‘intencionalidade’”. (Bertrand, 2003, p. 96). A “visão de mundo” veiculada pelo enunciador de *Menina a caminho* pretende disforizar o impacto causado nas crianças pelos temas da sexualidade quando essas ainda não possuem competência para compreendê-los. O discurso-enunciado é manipulado de forma a recriar esse impacto e, com isso, acaba por revelar, também, a *intencionalidade* que preside a narrativa.

Reproduziremos trechos do conto que ilustram tal impacto. Os excertos funcionam como amostra de muitos outros momentos que também recriam os sentidos mencionados.

Momento marcante do texto, em que o narrador projetado pelo enunciador coloca diante dos olhos do enunciatário o choque, o conflito entre os valores infantis e aqueles relacionados à sexualidade, é o episódio do armazém do Sr. Américo:

A menina desce o olhar e o pirulito metálico lá nos fundos, depois do balcão, prende num isto sua atenção. Espiralado e colorido, o móbile ingênuo pende da ponta de um barbante, junto à entrada pra moradia interna, [...]. Sem nada que o acione aparentemente, a mão de uma criança, sopro ou brisa, o pirulito gira sem cessar. A menina se encanta, não hesita, vai até o fundo, contorna o balcão, [...] (Nassar, 1997, p. 43)

Nessa cena narrativa presenciamos sentidos relacionados exclusivamente aos valores pueris e mostrados na maneira eufórica como a menina os apreende, justamente porque tais valores fazem parte de seu universo de sentido; e também presenciamos, de maneira impactante, como o é também para o narrador e para a menina, conteúdos relacionados à sexualidade:

[...] mas os dedos afrouxam: o torrão na altura da boca se desprende, cai e se espatifa no chão, espirrando sobre os sapatos do seu Américo. [...] “Puxa daqui, puxa já daqui, sua cadelinha encardida, já agora senão te enfio essa garrafa com fogo e tudo na bocetinha, e também na puta da tua mãe, e na puta daquela tua mãe...” (*Idem*, pp.43-44)

O impacto e a fragmentação do sujeito menina, materializados no discurso, salta aos olhos do enunciatário. O conflito entre os valores é marcado no enunciado pela conjunção adversativa “mas”, que explicita a cisão brusca entre os dois universos axiológicos. Ora, essa “direção” é imprimida no texto pelo sujeito da enunciação. Revela-se, assim, a “intencionalidade” do ato enunciativo. São justamente os valores descritos após a conjunção “mas”, ou seja, os da sexualidade, que são adversos, disfóricos, gerando um forte impacto na menina. É essa maneira brusca, violenta, de apresentar os referidos valores às crianças que é criticada pelo enunciador-destinador do conto.

A força deste choque “emocional” sofrido pela menina é descrito logo em seguida. O abalo é tão grande que chega a ser somatizado:

A menina dispara, cai-lhe o laço de fita enquanto corta o armazém, atrapalha-se na saída com o seu Américo que vem aos berros atrás, empunhando a garrafa com vela e tudo. Chega sem respiração em casa, branca, tremendo [...] e começa a vomitar: o feijão do almoço, manga, pedaços de manjuba, açúcar redondo. Bota o estômago pra fora e cai finalmente num berreiro tão desesperado que põe a mãe descontrolada. (*Idem*, pp. 44-45)

Cria-se um efeito de sentido que nos faz confundir o ponto de vista do narrador com o da menina. O enunciador projeta um narrador que também sofre com os impactos vividos pela actante, e ao mesmo tempo, pelo seu modo de narrar, leva-nos a assumir, enquanto enunciatários / leitores, o papel actancial da menina: sentimo-nos também impactados, agredidos pelos conflitos que ela vivencia na narrativa.

Segundo Bertrand,

Compreendemos [...] que a análise do sujeito enunciator, apreendido como um actante-sujeito cujo objeto é o “enunciado-discurso”, pode ser submetida às mesmas regras que regem, no interior do enunciado, a realização do próprio discurso. A enunciação poderá então ser interpretada em diferentes níveis, e principalmente no das estruturas narrativas e modais (...), a partir dos enunciados que são o único meio de reconhecer os lugares móveis e instáveis, exibidos ou ocultados, que os sujeitos da comunicação ocupam no jogo de suas respectivas estratégias. (Bertrand, 2003, p. 97)

Se pensarmos, portanto, no jogo de estratégias entre enunciator e enunciatário tramados nos enunciados, podemos interpretá-lo também, como afirma Bertrand, a partir das estruturas narrativas do percurso gerativo de sentido.

Aplicando este princípio à análise do conto *Menina a caminho*, sobretudo com relação ao jogo de valores, como temos proposto, pode-se dizer que o enunciator assume o papel de destinador do discurso-objeto “conto”, enquanto seus leitores cumprem a função de destinatário dos valores e sentidos construídos através desse objeto: o impacto “negativo”

(disfórico) causado nas crianças pelos conteúdos e valores do mundo adulto, mais especificamente, a sexualidade.

4.5 Os percursos argumentativos

Embora o narrador instaurado na narrativa seja um narrador observador, ou seja, em terceira pessoa, a análise de seus enunciados mostra-nos, muitas vezes, momentos de intromissão em que deixa transparecer seus pensamentos e opiniões, ou seja, seu ponto de vista sobre os fatos que narra. De acordo com José Luiz Fiorin, “a máscara narrativa sob a qual o autor se esconde apresenta fendas sob as quais ele se mostra. Assim, borram-se as nítidas distinções de níveis enunciativos.” (Fiorin, 2008, p. 68) Vejamos um exemplo que ilustra tal aspecto:

“Deve dormir e acordar, dia após dia, com as mesmas tranças, uns restos amarrotados” (Nassar, 1997, p.10, Grifo nosso)

O lexema verbal “deve” instala no discurso sentidos relacionados à hipótese, à suposição. Ora, o narrador não se limita a descrever as características físicas da menina, mas interpreta o seu modo de ser e veicula, no discurso, essa sua interpretação ao enunciatário.

Nota-se, assim, uma espécie de *embreagem* “mascarada”, oculta, em que o enunciado não é embreado através da simulação do *eu*, *aqui* e *agora* da enunciação, mas que, a despeito disso, deixa entrever uma subjetividade. Tal configuração enunciativa é prevista por Fiorin:

Como distinguimos a enunciação enunciada da enunciação reportada, entendendo que a primeira contém os elementos apreciativos que remetem à instância da enunciação e apenas a segunda é um simulacro da enunciação, consideramos que, mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma *debreagem* actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é

o responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um eu. (Fiorin, 2008, p. 65, Grifo nosso)

Ao analisar o narrador implícito em *O missionário*, de Inglês de Sousa, Fiorin conclui que “todas as apreciações moralizantes do texto são de responsabilidade de uma instância inscrita no discurso, mas que não diz *eu*. (Fiorin, 2008, p. 66)

Quando analisamos os percursos temáticos do conto, no capítulo “As isotopias figurativas e temáticas”, item “A infância e o erotismo nos episódios iniciais do conto”, falamos sobre o conceito de argumentação figurativa e demonstramos a presença, no texto, dessa forma de argumentar. Sabemos que a argumentação embasa-se nas operações enunciativas, constituindo, assim, percursos argumentativos. Bertrand afirma que “A eficácia persuasiva do discurso se baseia pois, sobretudo, [...], na estruturação das operações enunciativas que subtendem os percursos argumentativos.” (Bertrand, 2003, p. 95)

O discurso do narrador, como demonstramos, não se limita a apresentar os fatos criando uma ilusão de objetividade, mas deixa transparecer, também, subjetividades. Deparamo-nos no decorrer da leitura com percursos argumentativos em que o enunciador do conto, através do narrador debruado, persuade-nos a aceitar seus valores.

Momento ilustrativo de percurso argumentativo desenvolvido pelo enunciador é aquele em que constrói uma crítica feroz à fofoca, tão presente em pequenas cidades interioranas, e que por esse motivo o faz veicular em seu discurso-enunciado sentidos negativos, disfóricos relacionados a ela. O excerto selecionado consiste na descrição do personagem Tio-Nilo, um seleiro que encanta a menina com sua simpatia e com a atenção que lhe dedica:

[...] vez e outra espia de soslaio o velho seleiro: meio sentado na banquetta alta atrás do balcão, a muleta descansando contra a prateleira às suas costas, o seu Tio-Nilo trabalha sisudo uma sola abaulada, [...]. Solitário, ninguém cochicha na sua oficina. [...] Faz tudo sozinho, a semana inteira trabalhando na mesa do balcão, ou costurando naquela máquina esquisita, menos no

sábado que é quando chegam os peões-boiadeiros, tez queimada, lenços coloridos no pescoço, gente rude, delicada. [...] Aos poucos esses homens do campo se apertam ali na selaria, rascando esporas no chão, selecionando peças com adornos, além de apetrechos triviais de montaria, proseando sobretudo a vida dura e ouvindo com respeito a palavra curta do artesão severo. (Nassar, 1997, pp. 36-37, Grifos nossos)

O enunciador, delegando voz ao narrador, constrói a descrição do seleiro como um sujeito sábio, pensativo, muito respeitado pelos seus clientes que, além de comprarem seus produtos, vão à oficina para ouvir suas palavras sábias e seus conselhos. O Tio-Nilo “trabalha sisudo”. Se recorrermos ao *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, encontraremos, para o verbete do adjetivo “sisudo”, as seguintes acepções: “1. *Que ou aquele que tem siso (diz-se de ou indivíduo). 1.1. Que ou o que é prudente, sensato, moderado.*”⁹ Para o substantivo “siso” encontramos: “*boa capacidade de avaliação, bom senso; juízo, tino.*”¹⁰

Ora, é justamente assim que a figura do Tio-Nilo é construída pelo enunciador: um sujeito com boa capacidade de avaliação, bom senso, prudente e sensato. “Solitário, ninguém cochicha na sua oficina”. A descrição basta para evidenciar a argumentação do narrador, a serviço do enunciador, que valoriza euforicamente o modo de ser do actante Tio-Nilo ao mesmo tempo em que critica como valores disfóricos atitudes diferentes dessa, como os cochichos e as fofocas.

Porém, a argumentação crítica não para por aí. O enunciador textualiza os valores opostos aos actorializados pelo personagem Tio-Nilo justamente para construir um *percurso argumentativo* que garanta a eficácia persuasiva de seu discurso. Ele faz o enunciatário “ver” a diferença entre os valores eufóricos que defende e aqueles disfóricos que condena. Utiliza, para isso, o recurso da comparação. Uma leitura desatenta pode deixar passar despercebido tal recurso argumentativo. Porém, a análise evidencia-nos uma relação

⁹ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0 - 2009

¹⁰ *Idem*.

comparativa entre as características do Tio-Nilo e de seu comércio e aquelas do proprietário do bar-sorveteria e também do barbeiro da cidade.

Na barbearia:

“Ninguém perde por esperar” diz o homem fofo. “Ninguém, foi o que eu disse, eu sempre disse isso, foi isso o que eu já disse uma vez: o Galego é um filho-da-puta; o Alfeo da pensão é um filho-da-puta; o Zé-Elias é um filho-da-puta, todo mundo sabe o que ele apronta quando apita um jogo; o Nenê, o Garcia, o Tônico-da-luz, o João Minervino, o Nelão da barbearia, você mesmo, Nelão, o Nelão da barbearia, eu disse, afiado como a navalha que usa, o Nelão também é um filho-da-puta...” (Nassar, 1997, p.21, Grifos nossos)

E no bar-sorveteria:

Na mesa do canto, do lado de fora do balcão de vidro, o dono do bar está numa conversinha muito entretida com dois sujeitos e nuns risinhos estridentes [...]. Os olhos do Isaías, miúdos e inteligentes, se voltam pra mesa do canto e a menina tem a impressão de que suas orelhas, redondas e grandes, cada vez aumentam mais de tamanho. (*Idem*, p.27, Grifos nossos)

Na mesa do canto, o cochicho vai pro beleléu co’arrastação das cadeiras, mas o dono do bar, que fechou a cara no começo, está todo animadinho agora com os comentários que estão fazendo. (*Idem*, p. 29, Grifos nossos)

Com os excertos transcritos, fica mais claro enxergar como se delineia o percurso argumentativo. O contraste entre os sujeitos “barbeiro” / “proprietário do bar” e o Tio-Nilo saltam agora aos olhos. Em seus comércios predominam a fofoca, os cochichos e as ofensas. Exatamente o contrário dos valores predominantes na oficina do seleiro. Note-se que o freguês da barbearia acusa o barbeiro de ser “afiado como a navalha que usa”. Recorrendo, uma vez mais, ao *Dicionário Houaiss*, encontramos como sentidos para o adjetivo afiado os seguintes: “*que age com ou tem perspicácia; penetrante, agudo*”¹¹, que combinam com a valorização negativa que o cliente lhe faz. É recorrente, no senso comum, dizermos de uma pessoa fofoqueira que ela tem “a língua afiada”.

¹¹ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0 - 2009

Os clientes que frequentam os estabelecimentos também se opõem: na barbearia, o homem que está sendo atendido faz fofocas maldosas, além de ofender várias pessoas da cidade, inclusive o barbeiro, chamando-os de filhos-da-puta. Já os fregueses da selaria do Tio-Nilo são homens “rudes”, uma vez que trabalham na dura lida do campo; porém “delicados” no comportamento e no caráter, como se pode observar no excerto transcrito, em que o narrador utiliza exatamente estes semas.

De acordo com D. Bertrand, “No discurso argumentativo [...] o ponto de vista designa a expressão de um juízo, de uma opinião, de uma tomada de posição.” (Bertrand, 2003, p. 117). Embora não estejamos diante de um texto majoritariamente argumentativo, os percursos argumentativos nele construídos colaboram, enquanto pistas, para recuperarmos a *tomada de posição* do sujeito da enunciação.

4.6 Considerações

Para concluir, é preciso dizer que o contraste de valores que demonstramos com a argumentação do narrador sobre o Tio-Nilo e os sujeitos que a ele se opõe relacionam-se diretamente aos dois “grandes” universos axiológicos que organizam o discurso enquanto um todo.

No bar e a na barbearia, os sentidos veiculados pelos enunciados dos interlocutores ali presentes (os personagens dos diálogos) relacionam-se todos aos conteúdos da sexualidade, retomando, muitas vezes, o assunto da suposta homossexualidade do filho do Sr. Américo. Na selaria do Tio-Nilo, ao contrário, não há fofocas, e todos os conteúdos que a menina ali presencia e apreende são relacionados aos valores ingênuos da infância. Fazem parte, portanto, dos valores que constituem a “intencionalidade” que dirige o discurso-enunciado do conto *Menina a caminho*: compartilhar com o enunciatário o impacto e a fragmentação que os conteúdos do mundo adulto como a sexualidade podem causar nas crianças.

5 CONCLUSÃO

Através das análises que desenvolvemos neste trabalho, buscamos compreender aspectos relevantes mobilizados pelo enunciador do conto “Menina a caminho” no processo de construção de sentidos de seu discurso-enunciado.

Para a realização de tal tarefa, utilizamos como ferramenta de análise a teoria semiótica de linha francesa, cujo arcabouço teórico é de uma solidez suficiente para ajudar-nos e esclarecer-nos na dura lida de desvendar os processos de geração de sentido em suas profundezas.

Temos consciência de que muitos outros aspectos e processos da construção de sentidos do texto poderiam ter sido analisados, aliás, trata-se de um texto literário, cuja linguagem é plurissignificativa por natureza, oferecendo-nos inúmeros detalhes, minúcias e riquezas de interpretação que na maioria das vezes não podemos apreender na totalidade, e que está, portanto, aberto a inúmeras outras análises e interpretações.

Nosso objetivo não foi, portanto, o de realizar uma análise exaustiva de cada um dos aspectos e níveis envolvidos na produção de sentidos do referido *corpus*. Cada capítulo de nosso trabalho foi construído como um “núcleo de problematização” de questões

que se mostraram relevantes no decorrer das análises, e que, por esse motivo, levaram-nos a dedicar-lhes maior atenção.

Primeiramente, abordamos questões relativas à narratividade do texto. Procuramos compreender o percurso narrativo seguido pelo actante menina, que levou-nos a caracterizá-lo como um trajeto de surpresas.

A despeito do que talvez possa apreender o leitor em uma leitura desatenta, apenas para fruição, a análise realizada evidenciou-nos a existência de dois percursos narrativos cumpridos pela menina.

Pudemos demonstrar que no primeiro desses percursos, em que a menina tem como sujeito destinador sua mãe, os valores em jogo são relacionados à sexualidade. Já no segundo, o destinador, embora não-actorializado, é representado pelos conteúdos da infância.

Analizamos também o fazer missivo na estrutura narrativa do conto, e pudemos compreender a sua relação com os dois percursos mencionados acima, relação essa arquitetada com maestria pelo enunciador.

Os valores *emissivos*, representados por uma *continuação da continuação*, são mantidos pela competência deôntica da menina, determinada pelo destinador do primeiro percurso narrativo (a mãe). O *dever-fazer* impõe uma necessidade de *continuidade* do percurso, uma vez que ela deve cumprir sua performance levando o recado da mãe ao Sr. Américo. Por outro lado, os valores *remissivos* emergem na narrativa quando a menina interrompe seu percurso para vivenciar os valores a que é destinada pelo segundo destinador: a infância.

A análise desse nível permitiu-nos concluir, ainda, que a menina posiciona-se na narrativa como um *actante-fonte* dos atos perceptivos de *visada* e *apreensão*. É um *actante posicional*, uma vez que não desempenha ações por si própria, mas ocupa lugares movida pela força de seus dois destinadores.

No segundo capítulo, concentramos nossa atenção no nível discursivo. Pudemos compreender a predominância discursiva de duas isotopias figurativas que são responsáveis, por sua vez, pela construção de dois núcleos isotopantes: a temática da infância e a da sexualidade, que se relacionam aos dois percursos narrativos que analisamos no primeiro capítulo.

O enunciador do texto analisado constrói magistralmente um jogo de alternância entre os dois referidos temas que constitui o lastro da narrativa. Tal jogo é constituído pela diferentes maneiras como a menina apreende perceptivamente os dois temas: os conteúdos infantis são apreendidos de maneira eufórica, uma vez que integram um universo de sentidos conhecido e valorizado pela menina. O contrário ocorre com o tema da sexualidade: por desconhecer tal universo, seus conteúdos não chegam a ser compreendidos. Sendo, portanto, apreendidos de maneira incompleta, são disfóricos.

Por fim, no último capítulo refletimos sobre questões relacionadas à enunciação. Compreendemos que o enunciador, com seu texto enunciado em forma de narrativa ficcional, arquitetou sentidos relacionados à maneira precária e fragmentada como as crianças são apresentadas aos temas ligados à sexualidade.

Todos esses resultados, aqui resumidamente comentados, permitem-nos concluir, com a finalização de nosso trabalho, que demos “um passo à frente” na compreensão do texto estudado. Tudo isso só foi possível graças ao arsenal teórico e metodológico da teoria semiótica que, devido à solidez e consistência de seus princípios e métodos, mostrou-se extremamente adequada e produtiva para a compreensão dos sentidos em profundidade. Permitiu-nos compreender ricos processos de construção de sentidos materializados em um texto literário.

6 REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4ª. ed. São Paulo : Editora Ática, 1999. (Série Fundamentos 72)
- _____. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. 3ª. ed. São Paulo : Humanitas / FFLCH / USP, 2002.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica literária*. Bauru, SP : EDUSC, 2003.
- Cadernos de Literatura Brasileira*: Raduan Nassar, n. 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, setembro de 1996 (3ª reimpressão, novembro de 2001).
- COURI, Norma. Europa descobre palavra fértil de Raduan Nassar, Nassar prefere falar de sua terra a escrever. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14/03/1998.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 3.0, 2009.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2008.
- _____. *Elementos de Análise do Discurso*. 13ª. ed. rev. amp. e at. São Paulo : Editora Contexto, 2005.
- _____. (org). *Introdução à Linguística I - objetos teóricos*. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Introdução à Linguística II – princípios de análise*. 4ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. *Linguagem e ideologia*. 8ª. ed. rev. e at. São Paulo : Ática, 2004. (Série Princípios 137)

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo : Discurso Editorial : Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Pref. e Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

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

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões: Dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria José R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa. *Documentos de Estudo*. Centro de Pesquisas Sociosemióticas. nº 3. São Paulo: Edições CPS, 2005.

_____. *Passions sans nom: essais de socio-sémiotique III*. Paris: PUF, 2004.

LEMOIS, M. J. C. “Raduan Nassar: a apresentação de um escritor entre tradição e (pós) modernidade”. *Estudos Sociedade e Agricultura*, n. 20, abr. 2003.

LOPES, Ivã Carlos; HERNANDES, Nilton (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas, SP : Pontes, 1999.

MANCINI, Renata. Anotações de aula do curso *Questões contemporâneas em semiótica: a tensividade e o acontecimento*, ministrado na USP – São Paulo em 2009. Aula do dia 25 de maio de 2009.

MARCHEZAN, Renata Coelho. “Semiotização do estético, estetização da semiótica”. In: CORTINA, Arnaldo & MARCHEZAN, Renata Coelho (org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

NASSAR, Raduan. “Menina a caminho”. In: _____. *Menina a caminho e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (2ª ed. 3ª reimpressão, 2002).

OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Prefácio*. In: LANDOWSKI, Eric. Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa. *Documentos de Estudo*. Centro de Pesquisas Sociosemióticas. nº 3, pp. 1-8. São Paulo: Edições CPS, 2005.

SANTOS, C. “Uma pequena obra prima: Menina a caminho de Raduan Nassar”. *Letras & Letras*, Uberlândia, v. 16, n. 1, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 24ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

_____. *A verdade extraordinária*. Tópicos del Seminario, Puebla (Mx), 2002.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. Significação – Revista Brasileira de Semiótica, n. 25. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Eléments de grammaire tensive*. Limoges: PULIM, 2006.