UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Guilherme Cunha de Carvalho

Efeitos literários e níveis de pertinência: o papel da literatura na obra *Anatomia de um instante*, de Javier Cercas

São Paulo

2015

Guilherme Cunha de Carvalho

Efeitos literários e níveis de pertinência: o papel da literatura na obra *Anatomia de um instante*, de Javier Cercas

Dissertação apresentada na
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em
Letras

Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Waldir
Beividas

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C367e Carvalho, Guilherme
 Efeitos literários e níveis de pertinência: o
 papel da literatura na obra Anatomia de um instante,
 de Javier Cercas / Guilherme Carvalho ; orientador
 Waldir Beividas. - São Paulo, 2015.
 127 f.

 Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
 Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
 Paulo. Departamento de Linguística. Área de
 concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

 1. Semiótica. 2. Literatura. 3. Níveis de
 Pertinência. I. Beividas, Waldir, orient. II. Título.

Nome: CARVALHO, Guilherme Cunha

Título: Efeitos literários e níveis de pertinência: o papel da literatura na obra
Anatomia de um instante, de Javier Cercas

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Mestre em Letras

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Doutor: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Professor Doutor: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

É difícil enumerar todas as pessoas que ajudaram, de alguma forma, a escrever esta dissertação. Aqui, expresso a minha gratidão àqueles que me ajudaram de forma decisiva:

Ao Prof. Dr. Waldir Beividas, meu orientador, que confiou no meu projeto de pesquisa e soube estar presente nos momentos mais decisivos.

Aos professores Doutores Marcos Lopes e Luiz Tatit, que, pelas críticas, ajudaram a iniciar este projeto de pesquisa.

Aos professores Doutores Roberto Zular e Vicente Pietroforte, que enriqueceram o trabalho com os comentários feitos na qualificação.

Ao professor Doutor Ivan R. Martins, pela atenção dada na defesa da dissertação.

Aos professores Doutores Ivã Lopes, Mariana Luz Pessoa de Barros e todos os amigos do Labores, que ajudaram a aprofundar e compreender melhor o caminho desta dissertação.

Aos que trabalham comigo na Emef Danylo José Fernandes, que me apoiaram em todos os momentos.

Aos meus familiares, que confiaram sempre no meu trabalho.

A Deus, presença sempre constante.

Resumo

Título: Efeitos literários e níveis de pertinência: o papel da literatura na obra *Anatomia de um instante*, de Javier Cercas

Esta dissertação consiste em um estudo sobre os efeitos de sentido causados pelas obras literárias sob a ótica da semiótica greimasiana. O *corpus* analisado mais detidamente é a obra *Anatomia de um romance*, de Javier Cercas; também são analisados para comparação parte das obras *23-F: El golpe del Cesid*, de Jesús Palacios, e *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Começando por uma reflexão sobre o objeto literário a partir do ponto de vista de uma metalinguagem não-científica, criou-se uma ponte entre a metalinguagem não-científica e a metalinguagem científica da semiótica greimasiana, tendo como base os conceitos desenvolvidos nos dois dicionários de semiótica. Os conceitos foram complementados pelo desenvolvimento de uma linha recente da semiótica, os níveis de pertinência. O *corpus* foi analisado conforme os níveis de pertinência, principalmente os níveis do texto enunciado, objeto, prática e estratégia. O efeito de sentido literário será considerado como dependente de diferentes níveis de pertinência e de forma gradual, podendo uma obra se estabelecer como mais ou menos literária dentro de um *continuum*.

Palavra-chave: Semiótica greimasiana; Níveis de pertinência; Literatura.

Abstract

Title: literary effects and relevance levels: the role of literature in the work
Anatomy of a moment of Javier Cercas

This dissertation is a study on the effects of meaning caused by literary works from the perspective of greimasian semiotics. The *corpus* analyzed more closely *Anatomia de um instante* by Javier Cercas; They are also analyzed for comparison of the works *23-F: El golpe del CESID*, Jesús Palacios, and *The Three Musketeers* by Alexandre Dumas. Starting with a reflection on the literary object from the point of view of an unscientific meta-language, it created a bridge between the non-scientific metalanguage and the scientific metalanguage of greimasian semiotics, based on the concepts developed in the two dictionaries semiotics. The concepts were complemented by the development of a new line of semiotics, the relevance levels. The *corpus* was analyzed according to the relevance levels, especially text, object, practice and strategy. The literary meaning effect will be considered as dependent on different levels of relevance and gradually, can a work be established as more or less literary within a *continuum*.

Keyword: Semiotics greimasian; Relevance levels; Literature.

Lista de tabelas e figuras

Tabela 1: Níveis de pertinência por Fontanille.....	47
Tabela 2: Níveis de pertinência por Portela.....	50
Tabela 3: Tipologia das práticas.....	97
Figura 1: Foto do livro Anatomia de um romance.....	84
Figura 2: Capa do livro 23-F: El golpe del Cesid.....	87

Sumário

Introdução.....	09
1 Definição de Literatura.....	16
1.1 Metalinguagem não-científica.....	16
1.2 Metalinguagem científica.....	20
1.2.1 Primeiro Dicionário de Semiótica.....	20
1.2.2 Segundo Dicionário de Semiótica.....	30
1.3 Tensão entre metalinguagem não-científica e científica.....	35
1.4 Estudo do fenômeno literário.....	39
2 Níveis de pertinência: para além do texto.....	41
2.1 Signos.....	51
2.2 Texto-enunciado.....	51
2.3 Objetos.....	52
2.4 Prática.....	53
2.5 Estratégia.....	56
2.6 Formas de Vida.....	58
3 Anatomia de uma literatura.....	61
3.1 Tipologia discursiva: figurativo versus abstrato.....	66
3.2 Nível textual: Anatomia de um instante.....	67
3.3 Inscrição.....	83
3.4 Cenas práticas.....	89
3.5 Estratégia.....	110
3.6 A literatura e os níveis de pertinência.....	118
Considerações Finais.....	121
Bibliografia.....	124

Introdução

Nos diversos estudos que se realizaram sobre o texto e a produção de sentido, em teorias tais como a desenvolvida pela Escola de Tártu ou mesmo a Semiótica de linha greimasiana, observa-se, em alguma etapa desse desenvolvimento, uma preocupação em definir o que é literatura. O presente trabalho pretende analisar como, historicamente, a Semiótica de linha greimasiana descreveu o que seria literatura e como tal descrição se relaciona com o desenvolvimento atual da disciplina.

A definição do que seja literatura parece ser de uma grande complexidade, haja vista a profusão de teorias que procuram estabelecer do que se trata este fenômeno discursivo. Tal panorama nos coloca a questão: como aproveitar as intuições que outras teorias desenvolveram sobre o objeto literário sem perder o rigor e o controle da construção de uma metalinguagem científica como a pressuposta pela teoria semiótica?

Se por um lado deve-se evitar a mera importação de conceitos de áreas vizinhas, sem considerar o estatuto científico dos fenômenos descritos, considerando-os como autônomos e bem fundamentados, também é preciso respeitar a vocação interdisciplinar da própria teoria semiótica, que, ao criar uma metalinguagem científica para descrição do sentido, importou conceitos de áreas díspares, como a Linguística saussuriana ou a Antropologia de Lévi-Strauss. Conversar com as diferentes áreas das ciências humanas sempre esteve no horizonte da Semiótica greimasiana.

Além disso, não se pode ignorar que o próprio objeto escolhido, os efeitos de sentido que uma obra pode causar por ser considerada literária, ultrapassa os interesses da disciplina semiótica, pois várias áreas se debruçam sobre o mesmo objeto. Evidentemente, não podemos ignorar o ensinamento saussuriano, de que o ponto de vista cria o objeto, o que implica que cada uma dessas disciplinas que descrevem o que seja literatura não descrevem exatamente o mesmo objeto, pois lidam com pressupostos e métodos diferentes.

Porém, é possível, e necessário, compreender como cada ciência recorta o seu objeto e como pode haver um diálogo entre as disciplinas.

O presente trabalho se aproveita dessa vocação interdisciplinar da semiótica greimasiana a fim de compreender como esta metalinguagem de cunho científico descreve a literatura e como ela pode ser enriquecida pelos recortes de disciplinas vizinhas. Consideramos, portanto, que o presente trabalho interessa a mais de um grupo de estudiosos.

A fim de desenvolver isso, o presente trabalho visa atingir dois objetivos: levantar, conceitualmente, os problemas que implicam o tratamento do objeto literário, dialogando com conceitos de áreas afins, e analisar uma obra que problematize justamente essa classificação como literária; ou seja, não apresentaremos somente uma preocupação de cunho teórico com o que seja literatura mas também aplicaremos as reflexões desenvolvidas a um objeto considerado literário.

O *corpus* escolhido para análise é o livro *Anatomia de um instante*, de Javier Cercas. A obra conta a história de um fato recente na política espanhola: a tentativa, no dia 23 de fevereiro de 1981, de um golpe na câmara dos deputados, comandado pelo coronel Antonio Tejero. O episódio serve como um momento no qual se condensou a história espanhola do século XX, marcada pela ditadura de Franco.

O narrador da obra citada está preocupado, especificamente, em descrever como ocorreu o momento mais dramático da tentativa de golpe. Quando Tejero invade a câmara, pede para que os deputados espanhóis deixem seus lugares e fiquem agachados embaixo das cadeiras; como alguns deputados se recusam a realizar a ação, alguns dos que acompanham Tejero disparam tiros a esmo pelo prédio.

O que se verifica é que todos os deputados, tentando salvar a própria vida, se escondem embaixo das cadeiras, exceto três figuras: o presidente Adolfo Suárez, o general e vice-presidente Gutiérrez Mellado e o líder comunista Santiago Carrillo. Para o narrador, esse é um momento que define toda a história espanhola no século XX e a vida dos personagens envolvidos. A recusa em se esconder, a coragem de permanecer parado enquanto as balas eram

disparadas, mostrou que havia alguém disposto a arriscar a própria vida pela democracia.

A obra irá mostrar o desenvolvimento histórico das três personagens citadas, principalmente Adolfo Suárez. O passado de cada um deles presentifica a história espanhola e é isso que o narrador se preocupa em mostrar. Como lida com um momento histórico, a obra cria uma tensão entre o tratamento literário dado aos fatos e o tratamento histórico.

Afirmando ter realizado uma obra que pode ser lida como um romance e como um livro de história, a obra nos proporciona o mote inicial do trabalho: o que significa um livro ser lido como literário ou como um livro de história? Quais os efeitos de sentido que o enunciador pretende causar no enunciatário ao inserir a obra a ser lida em uma cultura literária ou em uma cultura de estudo da História?

Como o próprio enunciador apresenta como problemática a classificação da obra, pretende-se aproveitar, no presente trabalho, as reflexões feitas e confrontá-las com uma metalinguagem científica. O enunciador, para desenvolver a reflexão, divide a sua obra em sete partes, sendo duas delas de interesse especial para a discussão metalinguística: o prólogo e o epílogo.

No prólogo, é colocado o problema da obra poder ser lida como romance e como um livro de história. Ou seja, o prólogo pretende estabelecer um posicionamento ambíguo da obra, que pode tanto conversar com a cultura literária, estabelecendo um intertexto com obras como *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, ou *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, como estabelecer contato com uma bibliografia de vocação científica da História. Analisar os efeitos de sentido que o enunciador pretende criar ao se posicionar de forma ambígua é um dos objetivos do trabalho.

O epílogo da obra de Cercas, também metalinguístico, chega a criar um paralelo entre a história apresentada e a vida do narrador, o que estabelece até mesmo uma leitura autobiográfica na obra. A metalinguagem utilizada pela obra de Cercas será de grande interesse para o trabalho, uma vez que estabelecerá um diálogo entre uma metalinguagem de vocação científica, a desenvolvida pela

semiótica greimasiana, e uma metalinguagem não-científica, aquela que é desenvolvida na obra *Anatomia de um instante*.

O primeiro capítulo do trabalho inicia-se com a descrição dessa metalinguagem não-científica: o narrador pretende definir o que é literatura e quais as suas características. Como o próprio Greimas define a literatura como uma metalinguagem não-científica, ao classificar as obras em gêneros, mas sem fundamentação científica, será importante observar o funcionamento, na obra de Cercas, desta metalinguagem não-científica.

O prólogo da obra de Javier Cercas define a literatura por conter, principalmente três características: ser ficcional, simétrica e persuasiva. Como lida com fatos históricos, a obra *Anatomia de um instante* pretende se utilizar dos poderes da ficção, entendidos pelo narrador como não compromisso com uma realidade exterior, a fim de criar uma versão do golpe mais persuasiva do que aquela vista nas obras de História. Por encaixar os fatos em uma versão persuasiva, com o desenvolvimento de paralelos entre os fatos descritos, o narrador classifica a literatura como simétrica.

A aproximação entre os dois tipos de metalinguagem, científica e não-científica, irá permitir verificar se as intuições propostas por Cercas podem permitir um diálogo maior entre a obra e a teoria semiótica. Sabe-se também que, a inclusão de uma metalinguagem numa obra dita literária não se pretende como um lugar propriamente de desenvolvimento da teoria literária, participando do funcionamento do romance como um todo e criando efeitos de sentido diversos. Porém, as intuições apresentadas pelo narrador são comuns aos campos de estudo da literatura e permitem o diálogo entre as diferentes áreas de estudo do texto.

No primeiro momento do capítulo inicial, pretendemos, portanto, descrever como uma metalinguagem não-científica classifica uma obra como literária. Tal metalinguagem já estar contida na obra foi um dos pontos que levou o presente trabalho a preferir analisar o romance *Anatomia de um instante*. No segundo momento, a metalinguagem desenvolvida por Cercas será confrontada com a metalinguagem científica da semiótica greimasiana.

A Semiótica greimasiana desenvolve, desde os anos 60, um projeto de análise dos sentidos criados pelos textos, construindo conceitos que possam ser aplicados aos diferentes tipos de textos que circulam pelas culturas.

Como dissemos, a semiótica possui uma vocação interdisciplinar, agregando, no seu início, os métodos estruturalistas, desenvolvidos na esteira de Saussure e o seu projeto de criar uma Linguística imanente à língua, e os métodos de análise da narrativa desenvolvidos por Vladimir Propp. Greimas não só importou conceitos de diferentes áreas como estabeleceu um rigoroso processo científico de combinação dos conceitos, pelo qual de um conceito emerge outro, deixando-os homogêneos. O tratamento científico dado aos textos transformou a semiótica em uma das principais teorias para o estudo dos efeitos de sentido.

Os conceitos iniciais da disciplina estão contidos no primeiro *Dicionário de Semiótica*, de Greimas & Courtés. O dicionário mostra a ambição da disciplina semiótica: desenvolver conceitos e métodos que possam ser aplicados pelos diferentes pesquisadores a fim de descobrirem os sentidos que os textos causam. Com isso, cria-se uma uniformidade nos métodos e conceitos da teoria.

No primeiro capítulo do presente trabalho, após a descrição da metalinguagem não-científica desenvolvida por Cercas, será estabelecido um confronto com a metalinguagem científica apresentada no *Dicionário de Semiótica*. Aproveitando a própria organização da obra de Greimas & Courtés, acompanharemos, desde o verbete *literariedade*, como é pensada a literatura dentro desta metalinguagem científica.

Inicialmente, será observada a reticência dos autores Greimas & Courtés em aceitar o conceito de literariedade; a dificuldade está em aceitar alguns pontos do conceito: fazer recair sobre um traço apenas, a literariedade, a classificação de uma obra como literária ou não; a dificuldade em verificar um traço que seja comum a todos os textos literários e, também, a própria existência de uma área autônoma dos discursos chamada literatura.

Greimas & Courtés vão considerar que, antes de definir o que seja literatura, seria necessário eleger critérios científicos para classificar os

discursos. Dessa tipologia discursiva seria possível fazer emergir um conceito científico de literatura.

Como o primeiro *Dicionário de Semiótica* problematiza o estatuto científico do que seja considerar uma obra como literária, o segundo dicionário não apresenta mais verbetes ligados à questão; há um apagamento de verbetes como *literariedade*, *literária (semiótica~)* ou *poética*. O nosso trabalho pretende discutir porque houve esse apagamento e se não seria possível resgatar, com outros conceitos, o problema da classificação dos discursos.

O resgate ocorreria por haver um projeto não realizado pela disciplina semiótica: a criação de uma tipologia científica dos discursos, que seria a base para estudar como as diferentes culturas criam as suas axiologias do discurso, classificando-os de uma determinada maneira. Há aqui o projeto de uma semiótica que consiga descrever as conotações que uma determinada cultura cria em relação aos textos que circulam nela.

O primeiro capítulo terá, desse modo, a seguinte estrutura: descrição de uma metalinguagem não-científica, exemplificada pelo prólogo contido na obra de Javier Cercas; análise do conceito de literatura desenvolvido pela semiótica greimasiana nos dois dicionários da disciplina e confronto das metalinguagens não-científica e científica. Do confronto, será tirada a possibilidade de um projeto de uma metalinguagem científica para o estudo da literatura.

No segundo capítulo, o objetivo é mostrar como esse projeto pode ser desenvolvido tomando inovações recentes na teoria semiótica, como os níveis de pertinência propostos por Jacques Fontanille. Além disso, o modelo binário do tipo literário *versus não-literário* será trocado por um modelo de *continuum*, que vai do menos para o mais literário.

A complexidade do fenômeno literário demanda uma teoria que preveja vários níveis de análise, como aqueles propostos por Fontanille. O semioticista considera que é possível descrever os diferentes tipos de experiência semióticos em seis níveis: signos, textos, objetos, práticas, estratégias e modos de vida. Os níveis estariam integrados, o que permitiria a descrição da grandeza semiótica de diferentes maneiras; por exemplo, um texto pode ser estudado pela recorrência de figuras e temas, sem a preocupação da inscrição dele em um

objeto suporte, ou a análise pode verificar como o texto se integra ao nível objeto, por exemplo, o texto em uma carta, sendo que esta carta pode ser analisada dentro de uma prática de entrega e envio de mensagens, a prática postal.

Assim, aquilo que era considerado contextual, tal obra ser considerada literária ou não por uma cultura, passa a poder ser descrito conforme os níveis de pertinência propostos por Fontanille. A proposta não é cair no mesmo erro de sustentar todo um fenômeno complexo como a literatura em um único traço, a literariedade, mas verificar como os diferentes níveis contribuem para que um enunciatário perceba determinada obra como literária. Como são agenciados diferentes elementos para criar tal efeito, a colocação deles em um *continuum* retrata melhor o fenômeno do que a escolha binária literário *versus* não-literário.

No terceiro e último capítulo, pretendemos aplicar os conceitos expostos nos primeiro e segundo capítulos à obra *Anatomia de um romance*, de Javier Cercas. Como a proposta é verificar os efeitos de sentido causados por uma obra se apresentar como literária, outras duas obras serão usadas como contraponto na análise: *Os três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, e *23-F: El golpe del Cesid*, de Jesús Palacios. As duas obras são citadas no livro *Anatomia de um romance* e pretendemos mostrar como elas servem de pano de fundo para que Cercas posicione sua obra, que pode ser lida como um romance ou como um livro de História.

1. Definição de literatura

1.1 Metalinguagem não-científica

Este livro também é – e é bom que eu também reconheça isto desde o começo – uma tentativa pretensiosa de transformar o fracasso do meu romance sobre o 23 de fevereiro em um sucesso, porque tem o atrevimento de não renunciar a nada. Ou a quase nada: não renuncia a chegar o mais perto possível da pura realidade do 23 de fevereiro e, por isso, embora não seja um livro de história, e ninguém deva se enganar buscando nele informação inédita ou contribuições relevantes para o conhecimento do nosso passado recente, não renuncia de todo a ser lido como um livro de história; também não renuncia a dialogar consigo mesmo além de dialogar com a realidade e, por isso, apesar de não ser um romance, não renuncia de todo a ser lido como um romance, nem sequer como uma estranha versão experimental de *Os três mosqueteiros*; e, sobretudo – e este talvez seja o pior atrevimento –, este livro não renuncia de todo a entender por meio da realidade aquilo que renunciou a entender por meio da ficção (CERCAS, 2012, p. 24/25)

A obra *Anatomia de um instante*, do espanhol Javier Cercas, versa sobre um período da história recente espanhola, a tentativa de golpe militar contra a democracia no dia 23 de fevereiro de 1981. O narrador propõe que toda a história recente da Espanha, o franquismo seguido do período democrático, pode ser condensada em uma imagem: quando os golpistas invadem a Câmara dos deputados espanhóis, a tiros, todos os presentes se escondem embaixo de suas cadeiras, exceto três: o presidente Adolfo Suárez, o general e vice-presidente Gutiérrez Mellado e o líder comunista Santiago Carrillo. Essa imagem, a resistência dos três perante as balas que zuniam ao redor deles, marcaria aquele momento no qual Borges, citado pelo narrador, afirma ser o “momento em que o homem sabe para sempre quem é” (CERCAS, 2012, p. 16).

A escolha da imagem como ponto vital da história recente da Espanha é justificada em um prólogo, do qual retiramos o trecho inicial deste capítulo.

Assim como a imagem resume a história, o trecho resume a problemática do presente estudo. O trecho foi recortado por colocar em evidência um problema de sentido: o que significa, exatamente, uma obra ser lida como se fosse uma obra de história? Ou um romance? Como disciplina do sentido, a Semiótica seria capaz de apreender essa variação de sentido? Tiraria desse fato consequências gerais para a teoria do sentido?

A fim de respondermos aos questionamentos postos, partiremos do modo como a própria obra apresenta esse problema de um texto ser lido *como se fosse...* No presente objeto de estudo, essa verificação está facilitada porque a obra contém um prólogo, “texto preliminar de apresentação (...) com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor” (COSTA, 2009, p. 169). O prólogo surge como uma metalinguagem não-científica que visa a ser um “enunciado de esclarecimento, justificação, comentário ou apresentação que precede o corpo do texto” (COSTA, 2009, p. 169).

Na metalinguagem não-científica apresentada pelo narrador, a principal divisão encontra-se entre os gêneros literatura e história. Inicialmente, o narrador afirma querer escrever um romance:

Vendo Adolfo Suárez sentado na sua poltrona naquele 23 de fevereiro enquanto ao seu redor zuniam as balas no plenário deserto, eu me perguntei se naquele instante Suárez soube para sempre quem era e que significado teria aquela imagem remota, se é que tinha algum significado. Essa pergunta dupla não me largou durante os dias seguintes e, para tentar respondê-la – ou melhor, para tentar formulá-la com precisão -, resolvi escrever um romance (CERCAS, 2012, p. 16)

No presente simulacro do que seria a gênese da obra, observa-se que o ponto inicial de romance, que, metonimicamente, vai servir para compreender o que o narrador entende como literatura, é a busca de um sentido: o romance surge para suprir a falta de significado observada na realidade. Mas o significado surge de uma maneira bem específica no caso da literatura. Como a literatura se define, para o narrador, como ficção, ele “estava

autorizado pela realidade a tomar quantas liberdades fossem necessárias, porque o romance é um gênero que não tem que prestar contas à realidade, apenas a si mesmo” (CERCAS, 2012, p. 20). Portanto, a primeira característica da literatura, conforme essa metalinguagem não-científica, é ser autocêntrica, ou seja, a organização das ações em um romance não responde propriamente a um paralelismo com documentos reais ou fatos considerados reais, mas a uma necessidade interna do romance.

Em uma indagação do narrador sobre uma outra obra que versa sobre a tentativa de golpe de 1981, é possível encontrar qual é essa necessidade interna do romance:

Se um romance tem que iluminar a realidade por meio da ficção, impondo geometria e simetria onde só existem desordem e acaso, será que não deveria partir da realidade, e não da ficção? (...) Se um romance tem que derrotar a realidade, reinventando-a para substituí-la por uma ficção tão persuasiva quanto ela, não seria indispensável conhecer antes a realidade para derrotá-la? (CERCAS, 2012, p. 21)

Os questionamentos levantados pelo narrador, no momento da gênese do romance, irão levá-lo a considerar que a obra a ser lida funciona, simultaneamente, em mais de um gênero: literário e histórico. Antes de analisar essa conclusão, é preciso compreender o porquê de o gênero literário ser autocentrado, afinal, ele é simétrico e geométrico.

Segundo o *Dicionário Michaelis*, *simetria* é a “proporção correta das partes de um corpo ou de um todo entre si, quanto a tamanho e forma”. Portanto, o romance tende a apresentar as ações como correspondentes, formando uma simetria; oposto à realidade, caótica e desordenada, o romance apresenta uma simetria persuasiva. A valorização da organização interna da obra é uma característica literária, o que a torna autocentrada.

Essa característica é tão fortemente vinculada à literatura, que o narrador critica outro autor, Palacios, por fazer o leitor acreditar “que por uma vez a história tinha sido coerente, simétrica e geométrica, e não desordenada,

infeliz e imprevisível como é na realidade” (CERCAS, 2012, p. 21). A crítica ocorre porque Palacios se propôs a escrever uma investigação da realidade, mas a impressão que passa é que a realidade foi como um romance. Isso fica patente quando o narrador afirma “que os acontecimentos do 23 de fevereiro continham em si toda a força dramática e o potencial simbólico que exigimos da literatura” (CERCAS, 2012, p. 22).

Um ponto que deixamos sem explorar no trecho anterior e que vai ajudar a caracterizar a literatura para esse narrador é o que afirma que a literatura substitui a realidade por uma versão mais persuasiva. Compreende-se que essa persuasão advém desse autocentramento do texto literário: como a obra apresenta todas as ações ligadas umas às outras, sendo que elas mutuamente se iluminam, o narratário tenderia mais a crer na literatura do que na realidade. Sendo assim, por que o narrador se recusa a “acrescentar geometria à geometria e simetria à simetria”? (CERCAS, 2012, p. 21).

O freio à ação de acrescentar geometria à geometria parece ser a persuasão. A *persuasão* envolve convicção e crença; como o narratário sabe que a realidade é caótica e desordenada, uma narrativa excessivamente geométrica e simétrica (na qual geometria se acrescenta à geometria) não conseguiria persuadi-lo a acreditar no que está sendo narrado. Isso ilumina a escolha do narrador:

Desta vez a realidade me importava mais que a ficção ou me importava a ponto de querer reinventá-la, substituindo-a por uma realidade alternativa, porque nada do que eu pudesse imaginar sobre o 23 de fevereiro me tocava e me excitava tanto e poderia ser mais complexo e persuasivo que a pura realidade do 23 de fevereiro. (CERCAS, 2012, p. 23)

Supostamente, o narrador deixaria de lado a tentativa de substituir a realidade por uma organização simétrica, sinônimo de literatura, para apresentar a realidade ela mesma; essa escolha foi tomada a fim de persuadir melhor o narratário. Dentro dessa metalinguagem não-científica, a

persuasão se torna o elemento principal da literatura, subordinando a característica de autocentramento.

Um último ponto a ser descrito em relação à metalinguagem é a implicação de intertextualidade na literatura. Ao discutir sobre o projeto de criar um romance sobre o golpe do 23 de fevereiro, o narrador percebe que a história do 23 de fevereiro “era o argumento de uma sofisticada versão de *Os três mosqueteiros*, com o comandante Cortina num papel que misturava D’Artgnan e o senhor de Tréville” (CERCAS, 2012, p. 19). Se compreendermos a simetria como um dos principais fatores de organização da obra literária, teríamos uma chave para entender essa intertextualidade da literatura.

A obra literária, em si, se propõe como uma organização autocentrada, na qual um ponto ilumina o outro; e as obras literárias, também, enquanto funcionam conjuntamente, parecem funcionar de modo simétrico, no qual uma obra ilumina a outra. A simetria intertextual também reforça a persuasão: o narratário tende a achar mais crível acreditar em algo que reconhece como familiar, no caso uma outra obra como modelo, do que em algo completamente estranho.

Uma vez desenhada como seria a concepção de literatura por uma metalinguagem não-científica, partiremos para o modo como a Semiótica, que procura elaborar uma metalinguagem com vocação científica, descreveu a literatura.

1.2 Metalinguagem científica: Semiótica

1.2.1 Primeiro Dicionário de Semiótica

A semiótica será entendida quer como **semiótica geral** (insistindo, assim, na exigência que lhe é imposta de explicar a existência e o funcionamento de todas as semióticas particulares), quer como **teoria semiótica**, na medida em que é chamada a satisfazer às condições de cientificidade próprias de qualquer teoria, e em que ela se define, por isso, como uma metalinguagem (...) A teoria semiótica deve

apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja uma **teoria da significação**. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar sob forma de construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 454 – 455)

Anteriormente, observamos que Javier Cercas, no prólogo do romance *Anatomia de um instante*, descreveu, em uma metalinguagem não-científica, o que é literatura. Podemos resumir sua visão da seguinte maneira: a literatura visa dotar a realidade de um significado mais persuasivo; ela faz isso a partir de uma obra autocentrada, na qual impera a simetria, ou seja, a ordem, contra o caos da realidade. A simetria ocorre não só internamente, na obra, mas externamente, entre outras obras consideradas literárias. A metalinguagem utilizada por Cercas é não-científica porque não chega a ser um “lugar de controle da homogeneidade e da coerência” dos “procedimentos e modelos, ao mesmo tempo que a explicitação – sob forma de uma axiomática – dos indefiníveis e do fundamento de toda essa armação teórica” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 454).

Reunindo duas características da teoria semiótica de linha greimasiana, vocação para uma metalinguagem científica e descrição dos efeitos de sentido, o presente trabalho se propõe a verificar como o objeto literário foi descrito pela teoria semiótica e como podemos utilizar essa metalinguagem para iluminar algumas das observações esparsas de metalinguagens não-científicas sobre o objeto literário, como a vista na primeira parte do trabalho.

O verbete *literariedade*, do *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS & COURTÉS, 2008), inicia-se colocando o problema da existência autônoma da literatura: ou a teoria descreveria a literatura como um “fim último (que somente será atingido por etapas)” ou “como um postulado *a priori* que permite circunscrever de antemão o objeto de conhecimento visado” (p. 294). Nominalmente, o dicionário cita Roman Jakobson como defensor da segunda possibilidade, o qual, dentro das funções da linguagem, descreve a função poética.

Jakobson, no seu célebre texto, *Linguística e Poética* (2003), descreve as seis funções da linguagem: emotiva, referencial, poética, fática, metalinguística e conativa. Essas funções indicam que uma determinada mensagem pode privilegiar um dos elementos da comunicação, respectivamente: enunciador, mundo, a própria mensagem, o canal, o código e o enunciatário. A mensagem poética, em sua especificidade, concentra a atenção do enunciatário sobre a própria mensagem; isso ocorre porque a “função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2008, p. 129). Assim, um texto literário não seria aquele que exerce somente a função poética, mas aquele que tem na função poética a função dominante.

Para esclarecer um pouco mais a questão descrita por Jakobson, tomemos o seguinte trecho: “em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (JAKOBSON, 2008, p. 153). Considerando que a linguagem é dividida em dois eixos, o da seleção (paradigma) e o da combinação (sintagma), a citação do linguista russo mostra que, na poesia, a combinação de palavras é guiada pela seleção de palavras com sons parecidos, ou seja, as semelhanças encontradas no paradigma guiam a organização do sintagma. Esta semelhança ou dessemelhança sonora é colocada em relação a uma semelhança ou dessemelhança no significado, o que cria um fato poético: “reconhecimento de articulações paralelas e correlativas que envolvem os dois planos (a expressão e o conteúdo) do discurso ao mesmo tempo” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 375).

O problema apontado por Greimas nessa definição é o seguinte: aquilo que é chamado de formas literárias, como a função poética, “nada tem de especificamente “literário”, porque elas se encontram em outros tipos de discursos” (GREIMAS & COURTÉS, 200, p. 294). No verbete *poética*, observamos um desenvolvimento dessa crítica:

Do ponto de vista semiótico, os textos literários são ocorrências do discurso literário que, por sua vez, depende de uma tipologia geral dos discursos. Estabelecer como postulado de partida a literariedade ou a poeticidade de uma classe particular de discursos é pôr o carro diante dos bois: há um fundo comum de propriedades, de articulações e de formas de organização do discurso que é preciso explorar, antes de procurar reconhecer e determinar a especificidade de um tipo particular. Sendo assim, a função poética, considerada como uma disciplina apriorística, segura quanto às características de seu objeto, não é sustentável no quadro da teoria semiótica” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 375)

Desse modo, Greimas não invalida, propriamente, a força explicativa da função poética e a fecundidade da teoria para analisar e compreender textos, inclusive os literários, mas questiona se a existência dessa função justificaria a criação de um espaço autônomo para a literatura. O que Greimas coloca em suspenso é o próprio senso comum de que haveria uma classe de discursos que formariam uma literatura autônoma; ele coloca em dúvida a possibilidade de descrever o objeto literatura sem ter sido estabelecida, anteriormente, uma tipologia geral dos discursos. Na mesma linha crítica, Zilberberg (2006) não deixa de notar que o próprio Jakobson considera que a função poética ultrapassa a poesia; essa observação do linguista russo coloca “a hipótese em pauta numa situação de não-validação” (p.174), pois “o que faz a especificidade do poema não é próprio do poema” (p. 175). Também Zilberberg condena que Jakobson tenha feito, de forma tão apressada, a ligação exclusiva entre função poética e poesia.

Zilberberg (2008) mostra como Jakobson, a fim de mostrar as equivalências pressupostas na função poética, acaba fechando o que pode ser chamado de poesia: “a metrificação do verso (...) é um traço facultativo (do ritmo) que Jakobson decreta – erradamente, ao que nos parece, como necessário” (p. 174). Em outras palavras, “a poética que Jakobson admira, penetra, preconiza, é um possível” (p. 177). Nas observações de Zilberberg há um aprofundamento da crítica de Greimas: o semioticista lituano aponta que seria necessária uma tipologia do discurso que mostrasse se há ou não um lugar exclusivo para o literário; já Zilberberg aponta para o erro de identificar aquilo que já foi realizado na poesia como a única forma possível

de fazer poesia. Portanto, não só falta ao objeto literário criado por Jakobson uma especificidade exclusiva como há a colocação de uma fronteira arbitrária ao que é considerado literário, pois Jakobson identificaria o literário com o que foi realizado somente.

A crítica de uma falta de especificidade do poético, ou literário, poderia ser estendida ao movimento integrado por Jakobson: o formalismo russo.

O formalismo russo, em sua primeira geração, uniu nomes como Jakobson, Eikhenbaum e Chklovski. Uma das ideias mestras do grupo é a “exigência de abordar a obra literária como tal” (LOPES, 1997, p. 191), ou seja, sem informações extratextuais, como biografia ou contexto histórico. Desse modo, “o poético passa a residir, então, não mais naquilo que se diz, no conteúdo da mensagem, como ocorre no discurso utilitário, mas, antes, no modo específico de dizê-lo” (LOPES, 1997, p. 197). Analisar o texto sem levar em consideração dados extratextuais e analisar como ele é construído são abordagens afins àquelas feitas conforme o método semiótico de abordagem do texto. Já a outra hipótese dos formalistas, a saber, que o texto literário é “unicamente organizado e regido por um procedimento dominante” (LOPES, 1997, p. 191), parece não caber na teoria semiótica.

Isso porque o que liga todos os teóricos do formalismo russo “é sua comum adesão à tese muito geral de que a literatura é um fato linguístico, em primeiro lugar, uma modalidade de discurso, e como tal deve ser tratada” (LOPES, 1997, p. 182). A evidência de que existe um fato literário, mesmo que de natureza linguística, é o problema do grupo para Greimas, pois seria necessário criar uma tipologia do discurso e, mais do que isso, fazer emergir dessa tipologia o lugar da literatura, se houver. Para a Semiótica, a inovação do formalismo é a análise do objeto literário como linguagem, ou seja, sem precisar recorrer a dados que estejam fora da semiose propriamente dita. Os formalistas russos desprezaram “tudo o que, no seu modo de ver, acabava por reduzir o complexo fenômeno da evolução literária à condição de epifenômeno das mudanças ocorridas contemporaneamente no seio de uma dada formação social” (LOPES, 1997, p. 190). Por isso, os formalistas lançam mão do conceito de *literariedade*: como eles não podem recorrer a nenhum dado fora da linguagem, eles postulam haver na linguagem um elemento que

seja responsável por tornar literária uma determinada obra. Portanto, o método a ser utilizado pelos formalistas, “abordar a obra literária como tal (...) independente de qualquer outra obra ou de qualquer outra série de fatos sociais” (LOPES, 1997, p. 191) não é o problema, na verdade é um método afim à Semiótica, mas o reconhecimento *a priori* de um objeto chamado objeto literário é problemático para a Semiótica.

Greimas aponta outro problema na função poética de Jakobson, para além da sua falta de especificidade: o princípio de que há uma projeção do paradigma sobre o sintagma. Segundo Greimas (1976, p. 15), “o reconhecimento das estruturas narrativas subjacentes aos discursos, organizando-os graças a uma regulamentação sintagmática (...) não pode deixar de pôr em discussão, pelo menos parcialmente, o princípio do agenciamento exclusivamente paradigmático do discurso poético”. Também Greimas não chega a descartar a hipótese de Jakobson por esse aspecto, mas a redimensioná-lo: “parece aplicável, mediante uns poucos ajustes, a certa hierarquia dos níveis do discurso poético” (GREIMAS, 1976, p. 15). Se a função poética já não aparecia como uma característica exclusiva da literatura, Greimas aponta para a sua insuficiência como organizador completo do texto, uma vez que é aplicável a somente um dos níveis do texto. Há, portanto, dois problemas na função poética: não define propriamente o discurso poético e não é aplicável a todos os níveis do texto pela proposta sintagmática do nível narrativo. Poderiam ser esses os motivos de um apagamento da literatura no *Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*? Antes de responder a esse questionamento, voltemos ao verbete *literariedade*, do primeiro dicionário a fim de observar se a problemática estava esgotada ou se ela mudou de nome.

Conforme Greimas & Courtés (2008) percebem “a impossibilidade de reconhecer a existência de leis, ou mesmo de simples regularidades que seriam peculiares ao discurso literário”, o verbete *literariedade* passa a tratar a literatura como uma “conotação social” (p. 294). Ou seja, o termo *literariedade* deixa de ser utilizado, mas o problema que a literatura implica continua: o que faz um enunciador e um enunciatário perceberem uma obra

verbal como uma obra literária? Pelas palavras de Cercas, o que faz uma obra ser lida como se fosse romance ou história?

Observamos que, definir a literariedade como dependente de uma conotação social, confronta também uma hipótese de Jakobson (1977): “la obra literaria está objetivada, existe concretamente independientemente del lector, y cada lector se dirige inmediatamente a la obra” (p. 13). Nesse caso, podemos perceber até mesmo uma contradição com outro trecho do mesmo ensaio: ao analisar o poeta Lautréamont, Jakobson (1977) afirma que o poeta foi inicialmente ignorado, mas “surgió en literatura el llamado movimiento surrealista, concordante en más de un aspecto la poesia de Lautréamont. Este es rehabilitado” (p. 9). A literariedade do poeta, só foi percebida a partir do surgimento de outro grupo de poetas; assim, há um relativismo no estudo da literariedade, mas ela não implica que seja impossível estudar os efeitos literários causados por um texto; o que parece difícil é encontrar essa literatura que independe do leitor, assim como seria difícil encontrar um texto com enunciador, mas sem enunciatário. Por compreender a literatura dentro de um processo discursivo, Greimas (2008) enquadra esse problema no verbete *discurso*.

No verbete *discurso*, novamente é citado o termo “conotação social” (p. 147). Citando J. Lotman, Greimas (2008) afirma que a tipologia do discurso, “será, então, conotativa, própria de uma área cultural geográfica e historicamente circunscrita, sem nenhuma relação com o estatuto semiótico desses discursos” (p. 147). A referência a Lotman aponta para uma das intuições do mestre da escola de Tártu: a de que o texto, ao se integrar a uma cultura, ganha uma função: “o texto atua não como uma mensagem, mas sim, como um participante com plenos direitos, como um sujeito, como uma fonte ou um receptor de informação (da cultura)” (LOTMAN, 2012, p. 253). Considerando que a Semiótica trata dos textos de forma geral, o particularismo implicado pela conotação, geográfico e histórico, parece expulsar a literatura da teoria Semiótica. Enquanto Jakobson postula um objeto literário que não precisa nem mesmo de um leitor, Greimas aponta um objeto sem nenhuma constância, completamente dependente das

circunstâncias. Porém, quando vamos ao verbete conotação, há uma possibilidade de estudo.

Segundo Greimas (2008), há uma “urgência de uma teoria de semióticas conotativas” (p. 92), a qual “elaborasse modelos de expectativa como lugares possíveis das manifestações de conotação” (p. 93). A disciplina responsável por esse estudo seria a Sociossemiótica, analisando as “atitudes que uma sociedade adota em relação aos seus próprios signos” (p. 482). Dessa maneira, se uma determinada sociedade compreende um discurso como literário, seria possível descrever como isso ocorre. Esse modo de compreender o fenômeno literário parece estar mais de acordo com o objeto: não há uma rigidez total, mas também não há uma inconstância que não permita qualquer análise do efeito literário. Greimas, para lidar com esse problema, cita novamente J. Lotman. Um primeiro ponto a explorar dessa possibilidade de análise aberta por Greimas seria verificar como a Semiótica se apropriou dos conceitos do citado J. Lotman. Observemos a citação a Lotman e as consequências a serem retiradas disso:

A impossibilidade de reconhecer a existência de leis, ou mesmo de simples regularidades que seriam peculiares ao discurso literário, levou a considerar o conceito de literariedade – no quadro da estrutura intrínseca do texto – como desprovido de sentido, e a conferir-lhe, em troca, o estatuto de conotação social (o qual, sabe-se, varia conforme as culturas e as épocas: um textos reconhecido como religioso na Idade Média – J. Lotman, entre outros, insistiu sobre esse ponto – é recebido hoje como literário); vale dizer, a literariedade deve ser integrada na problemática das etnoteorias do gênero (ou dos discursos). (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 295)

O problema que Lotman coloca, em uma determinada época um texto é considerado literário e, em outra, religioso, é o mesmo problema de Cercas, ler a obra como se fosse história ou romance. A conotação social de um texto, conforme a definição acima, parece ser um problema menor para a Semiótica, e isso é reforçado pelo verbete *gênero*: “o estudo da teoria dos

gêneros (...) não tem interesse senão na medida em que pode evidenciar a axiologia subjacente à classificação” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 228). O que Greimas aponta é que haveria uma contraposição entre uma tipologia do discurso, e uma teoria do gênero, que “se apresenta sob a forma de taxionomia explícita, de caráter não-científico” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 228). Porém, a classificação não científica não é completamente alheia ao trabalho do semioticista; Greimas (1975) coloca esse mesmo problema e prevê um trabalho a ser feito:

Para ser completa (a elaboração da teoria dos discursos poéticos), esta deve comportar (...) uma tipologia da conotação social dos objetos poéticos. No quadro de uma tipologia dos textos, tal como a concebe Lotman, ou mesmo de uma tipologia dos objetos culturais em geral, os objetos poéticos se acham submetidos a variações no tempo e no espaço, devidas às apreciações conotativas que sobre eles proferem as coletividades culturais dos consumidores e, em menor proporção, dos produtores da poesia. (...) o estabelecimento de uma correlação entre duas tipologias – a primeira, estrutural, baseada nos tipos e graus de motivação dos objetos poéticos. A segunda, conotativa, fundamentada na articulação taxinômica da classe das variáveis, vale dizer, dos destinatários e/ou destinadores sociais – traria uma contribuição à história das formas poéticas. (GREIMAS, 1975, p. 30/31)

Ou seja, cabe ao semioticista não só desenvolver uma tipologia geral dos discursos, com critérios científicos, como colocar em paralelo essa tipologia com as teorias não-científicas de gênero. O que se desenha na concepção de Greimas para os estudos literários são várias linhas: o estudo científico do lugar da literatura nas tipologias discursivas e os efeitos que essa tipologia sofre das várias conotações que recebe. De certo modo, é a partir dessa tipologia discursiva que uma determinada sociedade estabelece a sua axiologia, aqui entendida como “o modo de existência paradigmática dos valores” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 48). No verbete *literariedade*, Greimas & Courtés (2008) não só remetem o estudo da literatura ao problema dos gêneros mas também às etnoteorias do gêneros.

No verbete *etnossemiótica*, os autores afirmam que o estudo das taxionomias conotativas “constitui uma contribuição importante para a semiótica geral” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 191). Além disso, eles realizam uma diferenciação entre o objeto literário da semiótica etnoliterária e o objeto da semiótica literária. Para essa diferenciação, são postos três critérios, os quais não são estanques, mas graduais:

a) A ausência (ou presença implícita) do código semântico no discurso etnoliterário, que se opõe à sua explicitação e à sua integração no discurso literário; b) a manutenção de uma distância – como em outras semióticas – entre a produção do discurso e a sua execução, própria da etnoliteratura; c) a importância das estruturas da enunciação enunciada própria do discurso literário (podendo chegar à “destruição” do relato), se opõe ao apagamento do enunciador (e de suas marcas) no discurso etnoliterário. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 192)

A oposição apontada no verbete acima nos leva ao último verbete a ser levantado pelo nosso trabalho em relação ao primeiro *Dicionário de Semiótica*: o verbete *Literária (Semiótica~)*. Inicialmente, os autores mostram a dificuldade de definir o que é literatura; “seu plano de conteúdo é coextensivo ao universo semântico recoberto por uma língua natural”, enquanto as formas do seu plano de expressão identificam-se “com as articulações linguísticas discursivas”. Isso os leva a concluir que “em lugar de definir a especificidade de seu discurso, as “formas literárias” aparecem como antes como um vasto repertório de universais discursivos”, ou seja, a literatura surge mais como uma “ilustração da metalinguagem não-científica” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, 293).

Se, por um lado, a literatura surge como uma metalinguagem não científica, já vimos que Greimas coloca o problema dessa compreensão não-científica junto ao de uma tipologia dos discursos. Portanto, é discutido no verbete quais seriam os critérios para colocar a literatura em uma tipologia dos discursos. Um critério tradicional, ficção *versus* realidade, não é aceito pelo semioticista, pois todo discurso cria um

referente interno, substituindo a problemática da realidade pela “veridicção, do dizer verdadeiro, peculiar a cada discurso” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, 293). O literário entraria em outro critério na tipologia dos discursos: o da figuratividade.

O discurso literário pode ser enquadrado na ampla classe dos discursos figurativos em que ele estará vizinho, então, entre outros, ao discurso histórico, duas formas históricas que servem à transmissão da cultura. Tal dicotomia – *figurativo/não-figurativo* –, mesmo permanecendo teórica (sabe-se que não há realizações discursivas “perfeitas”), nos parece fecunda: questionando a especificidade do discurso literário (sua literariedade), ela o abre para outros discursos (mitológicos, folclóricos, etc) e o tira da solidão para fazê-lo participar de uma tipologia geral dos discursos (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 293,294)

Pensando no projeto proposto por Greimas, a criação de uma tipologia dos discursos com critérios científicos que são apropriados e conotados por uma determinada cultura, podendo ambas as coisas serem descritas, podemos concluir que há, no primeiro *Dicionário de Semiótica*, um espaço para analisar a literatura, como uma conotação social, e, além disso, pelo estudo dela, podemos tirar conclusões para a Semiótica geral, como a tipologia discursiva. Iremos observar como essas discussões são retomadas no segundo dicionário de Semiótica.

1.2.2 Segundo Dicionário de Semiótica

Em 1986, Greimas & Courtés organizam o segundo dicionário de Semiótica, o *Semiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*. O dicionário se organiza em três eixos em relação ao primeiro dicionário: a) complementação, continuação e conformidade; b) proposição, prolongamento e projeto; c) debate, discussão, divergência e digressão.

Desse modo, mais do que um dicionário comum, que apresenta os significados mais corriqueiros a toda uma comunidade, o segundo dicionário de Semiótica apresenta discussões e pontos teóricos não muito bem firmados ainda. Inicialmente, vamos tomar os verbetes vistos no primeiro dicionário e observar se houve avanços nos pontos apresentados.

O verbete de abertura para a discussão anterior foi *literariedade*, e já sobressai uma diferença: o segundo dicionário nem discute a possibilidade de haver algo como literariedade, que transformaria os textos em textos literários. Como o verbete do primeiro dicionário indica a impossibilidade de existir algo como literariedade, poderia ser por isso que o tema não voltou a ser debatido. Porém, o verbete *literária* (~semiótica) não aponta para a impossibilidade de descrição do objeto literário; lendo o verbete, é possível constatar que há mesmo até uma proposta para absorver o discurso literário na tipologia discursiva textos figurativos; isso também não é retomado no segundo dicionário.

O verbete *poética* seguiu pelo mesmo caminho dos verbetes ligados à palavra literatura: apagamento. Apesar de ser o estudo de uma área autônoma da Semiótica, “articulações paralelas e correlativas que envolvem os dois planos (a expressão e o conteúdo) do discurso ao mesmo tempo” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 375), a problemática não é retomada nesse segundo dicionário. Como os verbetes mais ligados ao fenômeno literário não aparecem nesse segundo dicionário, observaremos se essa problemática é posta em outros verbetes, como no primeiro dicionário.

Um dos verbetes que apresentava a literatura no primeiro dicionário é o verbete *discurso*. No verbete, é citada a possibilidade de analisar os discursos, de forma científica, como uma tipologia, ou como uma conotação social, uma axiologia própria a uma comunidade. No segundo dicionário, o verbete *discours* se refere somente ao nível discursivo da análise semiótica, no qual são realizadas duas dimensões da linguagem: a figurativização e a tematização. No verbete *discursivisation*, o ponto apresentado ainda é o mesmo: como um sujeito enunciador atualiza no nível discursivo as estruturas sêmio-narrativas do nível narrativo. Novamente, observamos um apagamento do termo literatura no segundo dicionário de Semiótica.

No primeiro dicionário, Greimas & Courtés apontam que a atitude da comunidade perante os seus signos pode tanto ser objeto da Etnosemiótica como da Sociossemiótica. A diferenciação entre as disciplinas poderia ser observada no tipo de objeto que elas analisavam: a literatura de uma sociedade não industrial (objeto da Etnossemiótica) era diferente da literatura de sociedade industrial (objeto da Sociossemiótica ou da Semiótica Literária), pois é possível “distinguir a etnoliteratura própria das comunidades arcaicas (ou das sociedades agrárias relativamente fechadas), da socioliteratura” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 192). Porém, no segundo dicionário, não há nenhum desenvolvimento do que seria a Etnossemiótica, ao contrário da Sociossemiótica.

O verbete *Sociosémiotique* está marcado como complementação em relação ao primeiro dicionário; no caso, são confrontados dois objetos para a disciplina: em um, a Sociossemiótica lidaria com as outras disciplinas, como Sociologia ou Economia, como bases. Enquanto a Sociologia estudaria a real organização das redes sociais, a Sociossemiótica estudaria as coberturas figurativas que vestem, mascaram, essas relações sociais. Outro objeto seria considerar os fatos sociais como efeitos de sentido. Desse modo, o objeto da disciplina seria “o conjunto de discursos e de práticas que intervêm na constituição ou/e na transformação das condições de interação entre sujeitos (individuais ou coletivos)”¹ (GREIMAS & COURTÉS, 1986, p. 207). Inicialmente, a disciplina estudaria, portanto, sistemas, como as conotações sociais. Se no primeiro dicionário de Semiótica a literatura era colocada como uma conotação social, passível de ser estudada pela Sociossemiótica portanto, no verbete do segundo dicionário a referência à literatura é novamente apagada, remetendo o dicionário às semióticas política e jurídica e não mais à semiótica literária.

Por último, o próprio verbete *gênero*, que discute sobre como a literatura pode ser estudada, no primeiro dicionário, também não é retomado nesse segundo dicionário. Portanto, observa-se um apagamento da palavra literatura nesse segundo dicionário de Semiótica. Antes de tentar

¹ “l’ensemble des discours et des pratiques intervenant dans la constitution et/ou dans la transformation des conditions d’interaction entre sujets (individuels ou collectifs)”

compreender a razão para esse apagamento, é preciso observar se outros verbetes, presentes nesse segundo dicionário, citam a literatura, mesmo que não seja nos mesmos verbetes do primeiro dicionário. Uma vez que a literatura poderia ser compreendida como uma conotação social, comecemos por esse verbete.

No verbete *connotation*, Greimas & Courtés (1986) afirmam que a conotação parece ser definida pela negação: não é denotativo, nem sintomático nem natural. Desse modo, “o conotativo parece, na prática, reenviar (o significado) ao intersubjetivo, no sentido de um espaço enunciativo”² (p. 52). Ou seja, o significado conotativo é aquele que depende exclusivamente do reconhecimento do enunciador e do enunciatário, ao contrário do sentido denotativo, que dependeria apenas do reconhecimento do enunciatário, sem depender da co-presença do enunciador (p.53). Considerando a literatura como um efeito conotativo, seria necessário precisar como ocorre esse reconhecimento intersubjetivo de um texto, inicialmente pertencente à tipologia dos textos figurativos, como literário. Até a própria ideia de uma classificação, uma tipologia dos discursos, não reaparece no segundo dicionário de Semiótica.

Greimas & Courtés (2008) chegam a considerar que

O problema do estabelecimento de tipologias coloca-se em particular no nível das culturas, tal como pode ser assumida pela sociossemiótica; coloca-se igualmente no nível dos discursos e dos gêneros, em que as classificações atualmente em uso repousam sobre o reconhecimento das conotações sociais, e não sobre critérios internos, de ordem estritamente semiótica (p. 506/507)

Como observado anteriormente, a própria ideia de uma tipologia não reaparece no verbete *conotação* do segundo dicionário de Semiótica. Um dos poucos verbetes que citam literatura é aquele que trata da ficção, mas

² “le connotatif semble en pratique renvoyer toujours à l’intersubjectif dans ce sens d’un espace énonciatif”

novamente esse conceito não é considerado pertinente para a literatura, pois é comum aos textos criarem um referente interno. Surge, portanto, a questão: por que um tema, a literatura, tratado em diversos verbetes do primeiro dicionário de Semiótica, é apagado no segundo dicionário de Semiótica? Há três respostas possíveis: a problemática mudou de nome, a disciplina não possuía meios de solucionar o problema ou não era propriamente uma preocupação da disciplina.

Um exemplo da mudança de nome para o mesmo problema ocorre com o verbete *poética*; no primeiro dicionário de Semiótica, Greimas & Courtés (2008) caracterizaram a poética como o estudo da correlação entre plano de expressão e plano do conteúdo. No segundo dicionário, o verbete *poética* não reaparece, mas esse mesmo problema é tratado no verbete *semi-symbolique*, pois um sistema semi-simbólico estabelece uma relação entre uma categoria do plano da expressão e uma categoria do plano do conteúdo; o conceito de semi-simbolismo correlaciona os dois planos e por isso é operatório nos estudos dos textos poéticos (GREIMAS & COURTÉS, 1986, p. 204). O próprio verbete aponta para a homologação entre a proposta de Jakobson e o estudo dos sistemas semi-simbólicos. Desse modo, apesar de não haver um verbete *poética* no segundo dicionário de Semiótica, sua definição é dada em outro verbete. Como o termo literatura não aparece fundido em outro verbete, nos resta observar se o problema colocado pela *literariedade* não era propriamente semiótico ou se não havia meios de progredir com a proposta inicial.

GREIMAS & COURTÉS (2008) descartam o conceito de literariedade; como visto, seria impossível chegar a um denominador comum, a um traço fundamental, que transformasse um texto em um texto literário. Sendo impossível chegar a esse traço fundamental, pode-se pensar se, de certo modo, os formalistas e todos os pesquisadores que procuraram esse objeto *literariedade* não estavam simplificando o próprio fenômeno que pesquisavam, criando um objeto inatingível? Voltando à discussão proposta por Greimas & Courtés (2008), a literatura parece ser uma espécie de metalinguagem não-científica, dependente de uma conotação social. Há, portanto, um grau de complexidade, que a análise não deve deixar de lado.

Como uma metalinguagem não-científica, a cultura recorta determinados textos e os marca como literários; o recorte ocorre sobre uma tipologia dos discursos, que pode ser construído por uma metalinguagem científica. Surge um objeto que não é a literariedade mas não deixa de tentar compreender o que é literatura: a conotação axiológica, por uma cultura, das tipologias discursivas.

A conotação só ocorre dentro de um determinado espaço, tempo e cultura. Podemos concluir que, dessa tipologia discursiva, uma determinada cultura não só tenta desenvolver uma metalinguagem para explicá-la, como o prefácio de Cercas, estudado no início do capítulo, como cria uma conotação social, ou seja, enunciador e enunciatário reconhecem um sentido a mais no texto por ele ser literário. O desenvolvimento de uma tipologia dos discursos e o aprofundamento do conceito de conotação social não ocorreram no segundo dicionário de Semiótica, o que levou ao apagamento do termo *literatura*.

A Semiótica, como qualquer disciplina, possui caminhos pouco explorados, como esse estudo da literatura em sua complexidade. Pode-se retomar esse projeto inicial, esboçado nos dois dicionários, e combiná-lo com os avanços recentes da teoria semiótica. Assim, não só seria retomado um objeto que, por ser complexo, desafia a teoria semiótica, como seria a oportunidade de desenvolver ou deixar marcada a necessidade de desenvolver ferramentas mais finas de análise. Antes de retomar aquele projeto inicial, é necessário observar as diferenças entre os dois tipos de metalinguagem na análise do fenômeno.

1.3 Tensão entre metalinguagem não-científica e científica

Javier Cercas considera que a literatura possui três propriedades fundamentais: doadora de sentido à realidade, persuasiva e simétrica. Vamos retornar à Semiótica para compreender porque essas três categorias não

serviriam para caracterizar o texto literário em uma metalinguagem científica como a semiótica.

O primeiro ponto a ser discutido é entre realidade e ficção; Cercas aponta que a realidade é caótica e desordenada e que o romance, pelos poderes da ficção, possui sentido e é ordenado. Greimas & Courtés (2008) partem até da mesma oposição estabelecida por Cercas entre o discurso ficcional e o histórico:

Certa tradição quer definir o discurso literário como uma “ficção”, opondo-o à “realidade” do discurso histórico (...) o referente do discurso literário seria “imaginário”, o do discurso histórico “real”. Numerosas pesquisas mostraram de modo decisivo que todo discurso cria, à medida de seu desenvolvimento, seu próprio referente interno, e que a problemática da realidade deve ser substituída pela da veridicção, do dizer-verdadeiro, peculiar a cada discurso (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 293)

Portanto, a argumentação de Cercas, de que a ficção daria a liberdade de imaginar enquanto o discurso histórico deveria ficar preso ao caos da realidade não se sustenta, pois ambos tipos de discurso, literário e histórico, criam um referente interno, sendo esse referente que cria o efeito de verdade. A Semiótica coloca entre parênteses o problema do referente externo, até pelas suas bases saussurianas, que define o signo como uma relação entre um significante e um significado e não como outros estudos sobre o signo, que comparam o signo com um referente externo. O que seria característico da literatura nessa oposição entre realidade e ficção é que o discurso literário “apregoa o falso para obter o verdadeiro, como o que apregoa seu “parecer” para melhor comunicar e fazer assumir seu “ser”” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 293). Mesmo assim, os autores consideram que há um pouco de relativismo cultural na definição, pois outras culturas consideram os discursos míticos como os discursos verdadeiros. Porém, dentro desse complexo que é o discurso literário, pode-se considerar que, ao recortar os textos figurativos da tipologia discursiva, a literatura conota que há naqueles textos uma

verdade mais profunda do que a do parecer; desse modo, as definições de literatura “dependem de uma tipologia das conotações” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 293). Além disso, no segundo dicionário Greimas & Courtés (1986) apontam que a ficcionalidade marca mais um tipo específico de texto literário, como o romance, do que a literatura como um todo (p. 89). Se a ficção não serve para definir a literatura sob o prisma de uma metalinguagem científica, o efeito de persuasão, que Cercas defende ser mais forte na ficção, é o mesmo tanto no texto histórico como no literário?

Para a Semiótica, o fazer persuasivo “está ligado à instância da enunciação e consiste na convocação pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p.368), o que torna a comunicação mais eficaz. A persuasão pode servir para modificar a modalidade de um outro sujeito ou levar o outro sujeito a fazer algo. No caso do romance

O fazer persuasivo interpreta-se como um fazer cognitivo que visa a levar o enunciatário a atribuir ao processo semiótico ou a qualquer um de seus segmentos – que só pode ser por ele recebido como uma manifestação – o estatuto da imanência, a fazê-lo inferir do fenomenal o numenal. A partir do esquema da manifestação (*parecer/não-parecer*), podem-se prever, numa primeira aproximação, quatro percursos suscetíveis de conduzir ao esquema da imanência (*ser/não-ser*) partindo do *parecer*, pode-se “demonstrar” ora o *ser*, ora o *não-ser* (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 368)

Esse fazer persuasivo modifica o *saber* e o *crer*, do enunciatário sobre algo; portanto, o problema não é saber se um discurso é ficcional ou não, mas constatar que determinado discurso claramente parte de um *não-parecer* para atingir um *ser*. O fazer persuasivo pode ocorrer de quatro maneiras portanto, então não cabe bem dizer o que será mais persuasivo; isso vai depender de cada tipo de discurso. Cercas mesmo, inverte esse caminho no prólogo, pois ele diz que vai partir da realidade, sinônimo de *ser*,

para construir o seu romance, ou seja, inicialmente ele nega a preponderância do não-parecer na literatura.

Por último, a questão da simetria. Cercas compreende a simetria como uma organização do texto literário, pela qual o enunciado forma um todo de sentido e cada parte ilumina outra parte do texto. O exemplo dado como texto simétrico é *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Para compreender essa simetria, vamos retomar a primeira parte do romance citado.

No início do romance, d'Artgnan pretende entrar para a companhia dos Mosqueteiros. Após apresentar-se ao M. de Tréville para entrar na companhia, d'Artgnan provoca três mosqueteiros, marcando três duelos. Os três mosqueteiros são Athos, Porthos e Aramis, grandes amigos e um servirá como testemunha para o outro no duelo. Qual não é a surpresa de d'Artgnan ao constatar que os seus três duelistas estavam juntos e eram grandes amigos. A repetição de ações e a “coincidência” deles serem amigos tornam o texto simétrico, ordenado. São esses tipos de coincidência, para Cercas, próprios do romance, mas não da realidade, pois essas simetrias dão sentido ao todo: cada ação se torna necessária a fim de obter um grande significado. Na realidade, os acontecimentos são desorganizados e não formam um todo de sentido.

A concepção de uma arte geométrica, simétrica, se assemelha muito àquela proposta até mesmo pelos formalistas russos, que consideravam haver um princípio de organização em toda obra e isso seria o objeto de estudo da literatura. Novamente, Greimas & Courtés (2008) apontam para essa impossibilidade, pois os textos considerados literários variam ao longo do tempo, espaço e cultura. Uma simetria da forma parece corresponder a um tipo específico de literatura, mas não a toda ela.

A análise sob o prisma de uma metalinguagem científica da teoria proposta por Cercas para compreender a literatura mostra que, se quisermos compreender verdadeiramente a natureza do objeto literário, é preciso ultrapassar as intuições mais imediatas e procurar um caminho que não seja tão rígido a ponto de equilibrar toda a cultura literária sobre um traço, como a literariedade, mas que também não seja tão flexível a ponto de transformar

qualquer discussão sobre literatura impossível. Este caminho do meio já está, de certo modo, desenhado no primeiro dicionário de Semiótica.

1.4 Estudo do fenômeno literário

Retomando o modo de conceber a literatura exposto por Greimas & Courtés (2008), um dos inconvenientes é que o objeto escolhido ultrapassa a noção comum de texto. Como os próprios autores disseram, não é possível encontrar regularidades nos textos que permitam caracterizar um texto como literário ou não.

Se não há, inicialmente, uma regularidade no texto, também não se pode negar que há um significado quando um texto é percebido como literário. Retomando a intuição de Lotman, para além do significado sêmio-narrativo do texto, encontramos um significado do texto dentro de uma cultura, ou seja, se não podemos encontrar nas estruturas gerais do texto o que o torna literário, será preciso conceber um modo de estudar a literatura para além das estruturas comuns dos textos.

Claramente inspirado pela ideia de cultura lotmaniana, o semioticista Jacques Fontanille, um dos discípulos de Greimas, vem desenvolvendo um modo de conceber a Semiótica para além do texto (FONTANILLE, 2008); a teoria poderia nos ajudar a ordenar os níveis desse fenômeno tão complexo que é a literatura e que ultrapassa as estruturas esperadas em um texto propriamente.

Além dessa necessidade de uma teoria que possibilite estudar a literatura para além do texto, também será preciso retomar a ideia de tipologias discursivas. Será preciso observar como os semioticistas tentaram realizar essa tarefa. A tipologia discursiva será fundamental para compreender como os discursos funcionam aquém das conotações sociais diversas. Como Greimas & Courtés (2008) disseram, será necessário imaginar, por exemplo, uma tipologia que concentre os textos dito figurativos e que, dentro desses

textos figurativos, tenhamos uma cultura que os conote de forma diferente: como literários, mitológicos, etc.

Por último, será preciso observar de que maneira ocorrem essas conotações sociais. Uma das hipóteses inicialmente levantadas pelo trabalho é que, quando compreendemos os textos dentro de uma hierarquia de experiências semióticas, essas conotações se tornam mais visíveis. A chave, portanto, para compreender o fenômeno literário, será postular que a literatura é um fenômeno complexo, variável e que ultrapassa o texto propriamente dito.

2 Níveis de pertinência: para além do texto

Como dito no primeiro capítulo, a literatura é um fenômeno complexo, o que implica que não será possível encontrar regularidades apenas no nível textual. Será preciso trabalhar com uma teoria que vá além das regularidades textuais, ou seja, que mostre a complexidade dos fenômenos semióticos. Fontanille propôs, em diversos trabalhos³, um modo de conceber as experiências semióticas em níveis, sendo o texto um dos níveis. O caminho aberto por essa teoria permitiria propor um novo modo de abordar a literatura e os gêneros textuais em geral.

Portela (2008) explica a história do início da Semiótica, o que nos elucida em relação à pergunta do capítulo anterior: por que o conceito de literatura se apaga no segundo dicionário de Semiótica?

A questão dos níveis de pertinência em semiótica encontra-se em germe no nascimento da própria teoria. A opção inicial da semiótica pela análise textual em detrimento da análise frásica foi um deslocamento de interesse fundador, que nada mais é do que uma mudança de nível de pertinência. (...) Foi em torno do nível de pertinência do texto que a semiótica greimasiana concebeu seu instrumental teórico, fixando-se mais especificamente no plano do conteúdo, que antecede a manifestação textual propriamente dita. É desse princípio epistemológico que derivam todos os desenvolvimentos teóricos que resultaram no percurso gerativo do sentido. (Portela, 2008, p. 98)

Desse modo, se o nível de pertinência para a análise semiótica recai sobre o texto, a literatura não pode ser analisada, pois não há regularidades textuais suficientes para descrever o fenômeno literário. O artigo de Portela indica que o desenvolvimento inicial da disciplina semiótica ocorreu a partir dos “*corpora* etnoliterários e literários” (p.95), o que parece contradizer a argumentação do

³ FONTANILLE (2005); FONTANILLE (2008); FONTANILLE (2008b); FONTANILLE (2014)

nosso trabalho, a saber, de que a Semiótica deixou de analisar a literatura. Porém, é preciso lembrar que, mesmo utilizando tal *corpora*, a Semiótica não se preocupava propriamente com o que tornava um texto literário ou não; a preocupação inicial da disciplina era encontrar as estruturas mais gerais da significação.

Se um dos impulsos para a mudança de objeto da Semiótica é o *slogan* do semioticista Eric Landowski⁴, “semiotizar o contexto”, a literatura é um dos objetos a se beneficiarem dessa mudança, pois ela poderá ser estudada em sua complexidade. O próprio Fontanille (2008) coloca o seu projeto semiótico em um plano histórico, no qual observa que as análises semióticas, ao longo do tempo, foram mudando o nível de pertinência:

A própria prática semiótica ultrapassou amplamente os limites textuais, interessando-se, há mais de vinte anos, pela arquitetura, pelo urbanismo, pelo design de objetos, por estratégias de mercado (...) e até mesmo, hoje em dia, segundo as proposições de Landowski, de uma semiótica da experiência – a partir da problemática do contágio – do ajustamento estésico e do aleatório. (p. 18)

Aparentemente, essa proposta de Fontanille para a teoria semiótica não tocava na literatura, pois a base dessa arte é o texto verbal escrito, e os exemplos acima são de objetos que não são desse tipo. Porém, já foi observado que, se a Semiótica desenvolveu ferramentas para análise do texto, a disciplina considerava que a discussão sobre o que tornava literário um texto ultrapassava o seu escopo inicial. Conclui-se que a discussão do presente trabalho não é em relação à aplicação dos métodos semióticos aos textos literários, mas no estudo da literatura como semiótica objeto.

Fontanille, (2008) chega a conceber um novo *slogan* para a Semiótica a partir da constatação de que se deve analisar a semiótica-objeto e não o texto: “”Fora das semióticas-objeto não há salvação”” (p. 19) substituiria o

⁴ Também discípulo de Greimas, dedica-se ao desenvolvimento da Sociossemiótica, pela qual, atualmente, constrói uma semiótica da experiência e das práticas cotidianas.

antigo *slogan* greimasiano “Fora do texto não há salvação”. Entre as vantagens observadas por Fontanille para essa mudança, está a suspensão da questão texto e contexto, pois o contexto seria, nessa ótica, “apenas a confissão de uma delimitação não pertinente da semiótica-objeto analisada” (p. 19). Portanto, a imanência que a teoria semiótica postula existir nos seus objetos não é uma imanência que se atém ao texto, mas que cria uma semiótica-objeto. Ao comentar sobre a imanência, Fontanille (2008) mostra o que seria essa semiótica-objeto:

Por trás do princípio da imanência perfila-se uma hipótese forte e produtiva, segundo a qual a própria práxis semiótica (a enunciação “em ato”) desenvolve uma atividade de esquematização, uma “metasemiótica interna”, pela qual podemos “apreender o sentido, e que a análise tem por tarefa inventariar e explicitar em sua metalinguagem (p. 18)

A análise deve recair sobre a semiótica-objeto, a esquematização interna pressuposta ao que está sendo analisado. A divisão entre texto e contexto fica suspensa porque o semioticista deve analisar e descrever tudo o que seja relativo a essa esquematização interna. Retomando o nosso exemplo literário, perceber, como Greimas & Courtés (2008) fazem, que a literatura não pode ser descrita como uma forma textual recorrente não implica que o objeto esteja fora dos limites da Semiótica; seria preciso encontrar essa esquematização interna, que escapa às estruturas textuais. Para Fontanille (2008), ao descrever as semióticas-objeto, a semiótica construída, a resultante da análise, pode ser mais ampla ou mais restrita do que aquela.

Em suma, com relação a uma dada semiótica-objeto, a semiótica construída pode ser “intensa” (concentrada e focalizada), ou “extensa” (expandida e englobante). No que concerne à semiótica dos objetos, por exemplo, encontramos tanto a versão “intensa” (o objeto como suporte de inscrições ou de vestígios) quanto a versão “extensa” (o objeto como um ator entre os demais de uma prática semiótica) (p. 19)

Retomando o objeto literário, poderíamos pensar que a literatura, como concebida por Greimas & Courtés (2008), está na sua versão intensa, ou seja, não está integrada a uma prática que a absorva e permita uma melhor descrição. Para que essa hipótese possa ser testada, é preciso compreender a proposta de níveis de pertinência de Fontanille com mais profundidade.

Ao escrever o posfácio do livro de Landowski (2014), *Interações arriscadas*, Fontanille afirma que a Semiótica não pode considerar como “adquirida e implícita a questão do plano de expressão” (p. 113). Ou seja, assim como a Semiótica soube mostrar no plano do conteúdo os níveis de análise como estruturas actanciais e narrativas, estruturas modais e figurativas, em suma, os níveis de pertinência do conteúdo, seria preciso descobrir quais são os níveis de pertinência do plano de expressão.

Portela (2008) precisa que a expressão descrita por Fontanille não está “em sentido restrito, identificada geralmente à manifestação material de um fenômeno, mas a expressão da manifestação semiótica, baseada na *experiência* de um sujeito senciente” (p. 100). Desse modo, é criada uma relação entre “a forma da *expressão* à substância da *experiência* e a forma do *conteúdo* à substância da *existência*” (p.100). O semioticista francês, para esclarecer a relação, homologa a experiência com o conceito de “*moi*: suporte da experiência e promotor da expressão, e (o conceito de existência com o) *soi*, suporte da existência e da elaboração dos conteúdos de significação” (FONTANILLE, 2005, p. 16). Ao apontar tal homologação, Fontanille remete ao livro *Corps et sens* (2011).

No livro citado, Fontanille (2011) está preocupado em inserir o corpo nas análises semióticas. Com esse objetivo, ele desenvolve o par de conceitos *moi* / *soi*:

O *Moi* pode, então, se manifestar, por exemplo, em um actante da fala, como “locutor enquanto tal” (O. Ducrot), o indivíduo concreto, que articula, gagueja, grita, etc. (...) Ele é, por sua vez, referência dêitica, centro senso-motor, e pura sensibilidade, submetido às pressões e tensões que se exercem no campo de presença. O *Soi*, por sua vez, se constrói pela atividade produtiva das semióticas-objeto, ao longo de seu desdobramento sintagmático. (p. 13)⁵

Pelo exposto, observamos que temos uma semiótica-objeto que organiza uma materialidade a fim de criar sentido; essa materialidade pode estar organizada de diversas maneiras pela semiótica-objeto, e cabe ao analista descrever cada uma dessas maneiras, ou seja, cada um dos níveis de pertinência. Em resumo, “todas as propriedades materiais e sensíveis já estão presentes, todas juntas, em um conglomerado que corresponde à *matéria de expressão*” (FONTANILLE, 2005, p. 32). Portela (2008) mostra que essa divisão será essencial para o estabelecimento de uma descrição gerativa da expressão:

Propor uma operação gerativa de “motivação” entre as instâncias inferiores e superiores do percurso, de modo que uma instância superior {N+1} configure-se a partir das propriedades sensíveis e materiais de sua instância inferior {N}. Por exemplo: a instância formal das *cenas predicativas* constitui-se segundo as propriedades sensíveis da instância formal dos objetos, o que equivale a dizer que o tipo de experiência da *corporeidade* é que delimita a extensão do tipo de experiência *prática*. (p. 100)

Devido às considerações acima, afasta-se a crítica de uma possível ontologização da Semiótica a partir da teoria dos níveis de pertinência. Isso porque a análise vai incorporar os elementos sensíveis e materiais conforme

⁵ “Le *Moi* peut donc se manifester, par exemple dans le cas particulier d’un actant de la parole, comme “locuter em tant que tel” (o. Ducrot), l’individu concret qui articule, bafouille, etc (...) Il est à la fois référence déictique, centre sensori-moteur, et pure sensibilité, soumise à l’intensité des pressions et des tensions qui s’exercent dans le champ de présence. Le *Soi* se construit en revanche dans et par l’activité de production des sémiotiques-objets, et tout au long de leur déploiement syntagmatique. “

esses mesmos elementos sejam submetidos a um nível superior da análise, ou seja, o semioticista não vai analisar uma realidade pressuposta à semiose, mas vai analisar como os diferentes níveis de pertinência organizam aspectos diferentes dos elementos sensíveis e materiais. Por exemplo, o analista não deve analisar os objetos livro e pergaminho em si mesmos, mas, como objetos de inscrição de um texto, verificar qual prática de leitura implica cada um desses objetos, o que significa que o objeto não está sendo estudado por ser algo real, mas por estar submetido a uma semiótica-objeto, a prática da leitura.

Como a noção de semiótica-objeto garante que o semioticista analise seu objeto sem abrir mão do conceito de imanência, pode-se postular “a existência de vários “planos de imanência” que variariam segundo o enfoque dado à semiótica-objeto (segundo o nível de pertinência em questão)” (PORTELA, 2008, p. 100). Novamente, a noção de contexto fica em suspenso, pois a análise não delimita um texto e contexto, mas um nível de pertinência; se o analista desdobrar os níveis de pertinência, ele estará integrando à análise o que antes fora chamado de contexto.

Como o dito no início do capítulo, a noção de que o objeto da Semiótica vai sendo modificado ao longo da sua história advém do próprio desenvolvimento da disciplina; Fontanille demonstra que, a partir dos tipos diferentes de objetos analisados pela pesquisa semiótica, seria possível mostrar quais os níveis de pertinência, ou seja, quais são as experiências semióticas existentes. Por exemplo, Fontanille (2005) aborda da seguinte maneira os primeiros dois níveis de pertinência:

Na história recente da semiótica, é no curso dos anos setenta que se efetua a passagem de uma semiótica do signo a uma semiótica do texto. Definir como nível de pertinência da análise semiótica o signo ou o texto é decidir sobre a dimensão e a natureza do conjunto expressivo que se vai tomar em consideração para operar as comutações, as segmentações e as catálises, responsáveis pela produção de significados e de valores. No primeiro caso, essa dimensão é a das unidades mínimas (*signos* ou *figuras*); no segundo, a dos *conjuntos significantes* e a dos *textos enunciados* (p. 17)

O trecho é precioso por mostrar que o projeto de Fontanille pretende englobar toda a história da disciplina semiótica, mostrando como a análise de diferentes objetos na semiótica não ocorria pela natureza mesma do objeto, mas pela limitação da própria análise; pode-se analisar um texto pelos seus elementos mínimos, signos, ou como uma totalidade, pela recorrência das isotopias⁶. Portanto, a própria história da disciplina semiótica demonstra quais seriam os níveis de pertinência semióticos. Para visualizar numa totalidade quais são os níveis de pertinência observados por Fontanille, reproduziremos uma tabela que mostra todos os níveis⁷:

<i>Tipos de experiência</i>	<i>Instâncias formais</i>	<i>Interfaces</i>
Figuratividade	Signos ↓	Formantes recorrentes
Coerência e coesão interpretativas	Textos enunciados ↓	Isotopias figurativas da expressão Dispositivo de enunciação/Inscrição
Corporeidade	Objetos ↓	Suporte formal de inscrição Morfologia práxica
Prática	Cenas práticas ↓	Cena predicativa Processos de acomodação
Conjuntura	Estratégias ↓	Gestão estratégica das práticas Iconização dos comportamentos estratégicos
Ethos e comportamento	Formas de vida	Estilos estratégicos

Tabela 1: Níveis de pertinência por Fontanille

Na tabela acima, Fontanille concentra em seis tipos as possibilidades de experiências semióticas, as quais formam os seis níveis de pertinência (instância

⁶ “A reiteração discursiva dos temas e a redundância das figuras, quando ocupam a dimensão total do discurso, denominam-se *isotopia*” (BARROS, 2002, p. 124). Lembrando que os temas são a formulação abstrata dos valores e as figuras recobririam os temas.

⁷ FONTANILLE, 2008 b, tradução do autor

formal). Nas interfaces, o autor articula como um nível se integra ao outros; por exemplo, o nível dos textos enunciados toma do seu nível anterior, o dos signos, os formantes recorrentes, pelos quais ele constrói as isotopias figurativas da expressão. Ou seja, o aspecto material e sensível dos signos, formantes recorrentes, é aproveitado pelo nível textual como isotopia. O texto, formado pelas recorrências isotópicas, deve ser inscrito em um meio material, em um dispositivo de enunciação. O dispositivo de enunciação, sendo o aspecto sensível material do texto, será analisado no nível seguinte, dos objetos, como o suporte formal de inscrição. Pela tabela, pode-se mostrar, portanto, que o contexto será aquilo que o semiótico colocou como limite; por exemplo, é possível analisar o texto somente pelas suas isotopias, ignorando a sua inscrição em um objeto, por exemplo, o livro. Assim, o objeto livro se torna o contexto da análise, mas não por uma imposição da teoria, como a do *slogan*. Fora do texto não há salvação, mas pela eleição do semiótico de analisar somente um dos níveis de pertinência.

Antes de apresentar, de forma resumida, os níveis de pertinência, é preciso observar o funcionamento da tabela de modo geral. Fontanille (2008) afirma ter tomado como modelo o percurso gerativo do conteúdo e o princípio de integração de Benveniste.

Do percurso gerativo do conteúdo, Fontanille retira não só a noção de uma natureza gerativa, como a ideia de existência semiótica; retomando o exemplo dos níveis texto-enunciado e objeto, o semiótico, enquanto analisa o nível texto-enunciado, pode ignorar a inscrição do texto em um determinado objeto, ou seja, essa característica de inscrição se torna virtual para o semiótico; caso o semiótico analise a inscrição em um objeto, essa inscrição se atualiza e se realiza.

De Benveniste é retirada a noção de forma e sentido. Ao analisar a linguagem, Benveniste identificou os níveis da linguagem: fonema, signo e frase. Assim, a forma de um signo será sua dissociação em um nível inferior, o nível do fonema, e o seu sentido será a integração em um nível superior, o da frase. A divisão entre forma e sentido é essencial para os níveis de pertinência: um texto inscrito em um objeto, como uma carta, encontra o seu sentido enquanto participa de uma prática, a postal, que integra as características do objeto. Os

códigos e inscrição em um envelope só fazem sentido enquanto estão inseridos em uma prática de codificação e distribuição das cartas. Como dissemos, a análise não precisa, inicialmente, se limitar a um nível; estrategicamente, a prática postal está em concorrência com outras práticas de comunicação (telefone, e-mail, etc). Sendo assim, a escolha da prática postal entre outras pode ser indício de uma forma de vida estereotipada, por exemplo, o das pessoas que valorizam o que é mais antigo. Desse modo, observamos que: o objeto carta só encontra seu sentido em uma prática, a postal; o sentido da prática postal só pode ser compreendido se comparada a outras práticas, ou seja, o sentido da prática é dado em um nível estratégico; o sentido da estratégia de adotar a prática postal pode ser dado por uma forma de vida, reconhecível como estereótipo. Fontanille (2008) aponta que, para além dessa integração canônica, pode ocorrer uma síncope, uma condensação ou um desdobramento.

A integração canônica, que vai da direção do signo às formas de vida, é chamada por Fontanille (2008) como de integração ascendente. Portela (2008b) cria a seguinte tabela para visualizar essas integrações:

Tabela 2: Níveis de pertinência por Portela

A direção da integração pode ser ascendente, em direção às formas de vida⁸, ou descendente em direção aos signos. “A integração ascendente atua por complexão e por acréscimo de dimensões suplementares, enquanto a integração descendente atua por redução do número de dimensões” (FONTANILLE, 2008, p.31). Desse modo, “as práticas podem ser “textualizadas” em tipos de textos específicos” (idem), ou um objeto pode representar uma forma de vida. Quando houver o movimento descendente, temos a condensação; no movimento ascendente, o desdobramento.

Nos dois movimentos pode ocorrer uma síncope, ou seja, um salto de um nível para o outro. Pode-se ter um texto que salta diretamente para a prática, ou

⁸ O gráfico de Portela mostra o nível da cultura, que foi retirado por Fontanille nos trabalhos mais recentes.

um signo que condensa uma forma de vida, saltando pelos outros níveis. A condensação, o desdobramento e as sínopes formam a dimensão retórica dos níveis de pertinência.

Voltando aos níveis de pertinência, é preciso compreender o funcionamento de cada um deles. Seguiremos a ordem ascendente para a apresentação deles.

2.1 Signos

É a “experiência *figurativa* (e *icônica*) da qual se extraem, como grandezas pertinentes de expressão, os *signos*” (FONTANILLE, 2005, p. 17). Estudos como os feitos pela Semiologia estão nesse nível de pertinência. A preocupação nesse nível de pertinência, é, a partir das comutações e segmentações, chegar às unidades mínimas.

Para Portela (2008), “o que está em jogo na nossa relação com o mundo dos signos são as questões (1) da abstração e da figuração, (2) das propriedades intrínsecas e das contingentes e (3) dos valores de esquemas e de uso” (p. 102).

2.2 Texto-Enunciado

É a passagem propriamente dita da Semiologia para a Semiótica, a integração daquelas unidades mínimas em uma totalidade, “que se dá a conhecer por inteiro sob a forma material de dados textuais (verbais e não-verbais), os quais se faz esforço por interpretar; não se trata mais de identificar e reconhecer, mas de atribuir uma direção significativa, uma intencionalidade” (FONTANILLE, 2005, p. 17). Esse foi o nível mais explorado pela Semiótica dos anos 70.

A experiência textual, intencional-interpretativa, depende da recorrência, ou seja, da isotopia, o que ultrapassa o signo isolado. Retomando a discussão

desse trabalho, Greimas & Courtés (2008) colocaram o fenômeno textual como algo que ultrapassa o texto, pois, não há recorrências que ocorrem em todos os textos literários. Portanto, seria necessário verificar a relação do nível textual com os seus níveis superiores.

2.3 Objetos

Um texto-enunciado deve ser inscrito em um objeto, a fim de integrar uma prática e também para que o enunciatário tenha contato com as isotopias do texto-enunciado, ou seja, o texto-enunciado ocupará uma extensão. “Os *objets*, em sua ocorrência, são estruturas materiais, dotados de uma morfologia, de uma funcionalidade e de uma forma exterior identificável, cujo conjunto é *destinado* a um uso ou a uma prática mais ou menos especializada” (FONTANILLE, 2005, p. 19).

O próprio Fontanille (2005) nos faz pensar sobre a importância do objeto para o texto, no caso do texto-enunciado verbal escrito:

(É possível analisar) todas as condições necessárias ao deciframento e à leitura dos textos, inteiros ou fragmentários, que se oferecem nas mais diferentes culturas escritas. Assim, a escolha de um suporte e de uma forma material, a exploração da matéria e da superfície, os princípios que presidem ao recorte e à organização dessa superfície, ainda que na disposição relativa à montagem das letras, é tudo pertinente para a natureza própria do caractere”⁹ (FONTANILLE, 2005, p. 1/2)

⁹ Toutes les conditions nécessaires au déchiffrement et à la lecture des textes, entiers ou fragmentaires, qui s’offrent à eux dans les différents “cultures écrites”. Dès lors, le choix d’un support et d’une forme matérielle, l’exploitation de leur matière et de leur surface, les principes qui président au découpage et à l’organisation de cette surface, ainsi qu’à la disposition relative au montage des caractères, sont tout aussi pertinents que la nature sémiotique propre des caractères

Desse modo, o objeto permite o acesso ao texto-enunciado e se torna apropriado a uma determinada prática.

2.4 Prática

Para Fontanille (2005), “é necessário (...) articular conjuntamente, de um lado, a leitura e a interpretação do texto inscrito e, de outro, a manipulação do objeto-suporte, que é uma das fases de interação enunciativa” (p. 21). Ou seja, uma vez inscrito o texto-enunciado em um objeto, é preciso considerar que aquele objeto vai participar de uma prática. O nível das práticas não é importante apenas para caracterizar o nosso objeto, o fenômeno literário, como caracteriza o próprio estatuto da Semiótica, pois a “própria análise semiótica, na verdade, torna-se, por sua vez, um dos casos possíveis da prática interpretativa” (FONTANILLE, 2008, p. 44).

Compreender a análise semiótica como uma prática foi o que permitiu a comparação, no primeiro capítulo, entre a prática interpretativa semiótica, de metalinguagem científica, e a prática interpretativa literária (representada por Javier Cercas), de metalinguagem não-científica. Desse modo, “a maneira pela qual uma prática de leitura concebe os níveis inferiores e superiores caracteriza sua definição específica” (FONTANILLE, 2008, P. 47). Por exemplo, a leitura culta costuma desconsiderar o objeto-suporte na análise do conteúdo do texto-enunciado.

Antes de avançarmos na comparação das práticas de leitura, é preciso aprofundar melhor o que é uma prática, e a chave para entender esse nível é compreender que ele cria uma cena predicativa.

Remetendo aos linguistas Fillmore e Tesnière, que concebiam a frase como uma pequena cena, Fontanille (2005, p. 25) afirma que a prática também cria uma cena “graças à conversão de uma *experiência prática* em dispositivo de expressão semiótica” (FONTANILLE, 2005, p. 25). A cena predicativa das práticas inclui diversos elementos:

A prática é então convertida em um ou muitos *processos* (um ou muitos predicados), os atos de enunciação que implicam papéis actanciais representados, entre outros, pelo texto ou pela própria imagem, pelo seu suporte, por elementos do entorno (...) por tudo aquilo que constitui a *cena* típica de uma prática. Ela consiste igualmente em relações entre esses diferentes papéis de carácter essencialmente modal. O conjunto – papéis, atos e modalização – constitui esse primeiro dispositivo (a prática) (FONTANILLE, 2005, p. 26)

Em outras palavras, Portela (2008) afirma que a cena predicativa estabiliza o sentido da significação valendo-se de uma narrativização da situação semiótica” (p. 106). A prática, portanto, cria uma cena na qual o texto-enunciado, inscrito em um objeto, assume um papel. Tal cena pode ser entendida como uma narrativização da situação na qual está o texto-enunciado. Como uma predicação, haverá uma ação central, fornecendo um tema, que organizará todo um dispositivo actancial.

Desse modo, aquilo que era contextual no nível inferior ao das práticas, “forma seu arcabouço (o das práticas) predicativo, actancial, modal e temático em seu próprio nível e o que aparece como propriedades sensíveis e materiais não pertinentes, no nível inferior, forma a dimensão figurativa da prática” (FONTANILLE, 2008, p. 24). Consideramos que essa observação poderia calçar a análise do fenômeno literário, pois Greimas & Courtés (2008) apontavam a literatura como dependente do contexto. Principalmente porque, no nível dos objetos e das práticas,

A enunciação encontra toda sua pertinência: os atores então ganham um corpo e uma identidade, o espaço e o tempo da enunciação lhes dão uma ancoragem dêitica e os próprios atos da enunciação podem inscrever-se figurativamente na própria materialidade dos objetos de inscrição (FONTANILLE, 2008, P. 25)

Se a literatura dependia de um contexto para ser apreendida pela análise, a proposta de Fontanille, ao encorpar o ator da enunciação em um tempo e

espaço, parece permitir a descrição da literatura como literatura. Dessa perspectiva, enunciador e enunciatário ganham um corpo, o que permite analisar as paixões despertadas por um texto. “As paixões e as emoções do destinatário surgem numa prática ou situação semiótica em que o texto é um dos actantes e, por suas figuras e sua organização, pode produzir ou inspirar esta ou aquela paixão” (FONTANILLE, 2008, P. 26). Considerando que uma das intuições da metalinguagem não-científica é que o texto literário joga, predominantemente, com as emoções do enunciatário, a teoria de Fontanille permite uma melhor descrição dessa manipulação da paixão; mas também o *crer* pode ser descrito pela prática da persuasão. “Na verdade, para poder falar com alguma eficácia da argumentação e da retórica, é preciso poder convocar, além do texto persuasivo, a cena do embate, a *prática da influência* em geral” (FONTANILLE, 2008, p. 38).

Retomando a metalinguagem não-científica de Javier Cercas, exposta no primeiro capítulo, o texto literário procura ser mais persuasivo que a realidade. Quais manipulações Cercas pretende realizar ao colocar a ficção como mais persuasiva que a realidade? Para analisar isso, é preciso considerar que o texto persuasivo é um dos elementos da cena, sendo os outros:

- (1) Os *respectivos papéis dos parceiros*, que se definem em termos actanciais e em termos de papéis temáticos e figurativos; (2) o *ethos preliminar do enunciador*, tal como é percebido pelo enunciatário (...)
- (3) a *representação preliminar do enunciatário* pelo enunciador (...)
- (4) uma *cultura comum* que define gêneros, *topoi*, modos de raciocínio, aceitáveis ou não, adaptados ou não, ou seja, um certo número de regras para a interação argumentativa (FONTANILLE, 2008, p. 38/39)

Portanto, a análise do romance de Javier Cercas deve levar em consideração essa cena prática persuasiva. Isso porque na negociação axiológica colocada por esse tipo de prática, “a apreciação das “valências” é um ato que está ancorado na prática, enquanto os valores diferenciais que daí decorrem são propriedades do texto” (FONTANILLE, 2008, p. 40).

Se a prática encontra a sua forma nos níveis inferiores, o sentido será dado na participação de uma estratégia, uma “experiência de ajustamento entre muitas interações paralelas, entre muitas práticas complementares ou concorrentes” (FONTANILLE, 2005, p. 25).

2.5 Estratégia

Como cada cena predicativa “deve se ajustar no espaço e no tempo a outras cenas e práticas, concomitantes ou não-concomitantes” (FONTANILLE, 2005, p. 26), a estratégia será a programação da prática, para que ela se reajuste a outras práticas.

Retomando o exemplo da prática postal, pode-se imaginar que hoje, um sujeito que prefira se corresponder por carta, saiba que há diversas práticas concorrentes comunicativas que são consideradas mais modernas, como o e-mail ou mesmo a troca de mensagens por celular; ao realizar essa escolha, o sujeito se coloca estrategicamente em relação às práticas concorrentes. Isso influencia até no texto enunciado; a troca de mensagens via celular permite a combinação de um encontro no mesmo dia, por exemplo, tipo de texto-enunciado que não pode ocorrer via prática postal.

A dimensão estratégica resulta, portanto, da conversão em dispositivo de expressão de uma experiência de conjuntura e de ajustamento entre cenas predicativas práticas. Ela consiste em uma manifestação figurativa espacial e temporal da situação (notadamente em termos de ancoragem dêitica ou não-dêitica), da mesma forma como de regras diversas (modais ou isotópicas) inerentes ao ajustamento ao entorno (FONTANILLE, 2005, p. 27)

Fontanille consegue mostrar a estratégia na afixagem selvagem: como a colocação de cartazes irregulares não torna previsível uma organização do espaço, normalmente a afixagem tende a saturar o espaço, ou seja, a ocupar

todo o local, impedindo a afixagem de outros cartazes. Comparando com um espaço como o metrô, por exemplo, o qual possui lugares fixos para afixagem, a ocupação de cartazes será diferente. Ou seja, a estratégia deve lidar com situações “mais ou menos previsíveis (...), através da programação de percursos e de suas intersecções, ou de ajustamentos em tempo real” (FONTANILLE, 2005, p. 27). Outro exemplo é dado por Portela (2008), nas narrativas audiovisuais como as da novela. Em busca da audiência, pode-se “conceber novas narrativas que explorem os motivos já consagrados pelos telespectadores ou, ainda, avaliar o risco assumido na criação de novos programas e formatos” (p. 106).

Se aplicarmos à literatura, que chega a ser pensada como um repositório de formas a serem utilizadas, a escolha das formas seguirá uma estratégia que depende do objetivo ou do efeito de sentido a ser pretendido. A própria Semiótica, como prática, se integra a uma estratégia, ou seja, é uma “ciência interpretativa estratégica” (PORTELA, 2008, p. 106):

A semiótica já se situa, por princípio, como ciência interpretativa estratégica: ela identifica, descreve e analisa as semióticas-objeto, buscando a estratégia enunciativa e enunciva que lhes permite existir no âmbito da cultura (PORTELA, 2008, p. 106)

A estratégia é, portanto, uma “*sintaxe de confrontação e de adaptação*” (FONTANILLE, 2008, p. 52). Confrontação, porque as práticas concorrem entre si, e adaptação porque as práticas se ajustam umas às outras. A confrontação e a adaptação ganham sentido quando integrados a uma forma de vida.

2.6 Formas de vida

Do ponto de vista do plano da expressão, uma *forma de vida* é a *deformação coerente*, obtida pela repetição e pela regularidade do conjunto das soluções estrategicamente adotadas para ajustar as cenas predicativas entre elas. Todavia, pelas integrações sucessivas, o último nível herda todas as formas pertinentes anteriormente esquematizadas, uma *forma de vida* compreende também figuras, textos-enunciados, objetos e práticas específicas. (FONTANILLE, 2005, p. 30)

O último nível pelo qual se pode operar semioticamente, as formas de vida são o resultante de todos os outros níveis. Um dos trabalhos que mostra esse nível sendo aplicado são os trabalhos de Floch (1990) sobre os utilizadores do metrô. Ao analisar os percursos que os usuários faziam nas linhas do metrô, Floch consegue sintetizar quatro *ethos*, quatro formas de se movimentar pelas linhas do metrô e consumir as informações que estão naquele espaço. A partir da oposição entre os usuários que valorizam as descontinuidades, ou seja, aqueles modificam o seu percurso a fim de consumir as informações publicitárias, e os usuários que valorizam as continuidades, ignorando qualquer interrupção advinda das placas publicitárias, Floch (1990) projeta um quadrado semiótico com os quatro tipos de usuários do metrô: os sonâmbulos, que valorizam as continuidades; os andarilhos, que valorizam as não-continuidades; os exploradores, que valorizam as descontinuidades, e os dinâmicos, que valorizam as não-descontinuidades.

Greimas & Fontanille (2014) já tinham tomado a noção de formas de vida de Wittgenstein: “uma “forma” que é ao mesmo tempo uma filosofia da vida, uma atitude do sujeito e um comportamento esquematizável” (p. 30). Ou seja, o *ethos* ou forma de vida pressupõe uma repetição, um modo estereotipado de agir na cultura.

Portanto, observamos mais uma vez como a proposta de níveis de pertinência é uma forma de reorganizar as pesquisas semióticas já realizadas. Fontanille integrou todos os objetos analisados em um percurso gerativo. A

ambição do conceito de formas de vida já se mostrava nesse artigo de Greimas & Fontanille (2014):

A sociedade, ao invés de ser dividida em agrupamentos territoriais (nações, regiões, etc), em instituições (Igreja, governo, direitos comerciais, etc.) e em classes sociais (...) poderia ser articulada e compreendida como um conjunto de “seres semióticos” com existência própria, transcendente em relação aos indivíduos (...) Poderíamos então considerar uma nova concepção da sociedade, cujas “formas de vida” e “pessoas morais” seriam, em seguida, apenas moralizados, como o são também os papéis patêmicos e os papéis temáticos (GREIMAS & FONTANILLE, 2014, p. 31)

Observamos que o conceito de formas de vida pode descrever toda uma cultura como seres semióticos, o que levaria ao “estabelecimento das taxionomias conotativas (...) (que se apoiariam) numa pluralidade de parâmetros, apreendidos de todos os níveis do percurso gerativo” (GREIMAS & FONTANILLE, 2014, p. 31/32). Com o desenvolvimento da teoria dos níveis de pertinência para o plano de expressão, as recorrências se dariam nos percursos gerativos do conteúdo e da expressão. A citação também permite estabelecer as conotações sociais, aquelas que mostrariam porque um texto pode ou não ser considerado literário.

Considerando a história da literatura, seria importante observar como alguns *ethos* ligados ao meio literário, por exemplo, o do boêmio, estão ligados a toda uma escolha de estratégia, práticas, objetos e textos. Mesmo os literatos podem ser considerados como formas de vida. Resta ao semioticista observar como a forma da vida responde “as questões de inspiração modal, axiológica e passional que pontuam o desdobramento sintagmático: “como, por que, sob quais condições, em nome de que continuar (no curso da vida)?” (FONTANILLE, 2014, p. 69).

Como as formas vida pressupõem um convívio entre formas de vida concorrentes, Fontanille (2014, p. 68) propõe o seguinte modelo:

“Ser e fazer com” > “Conviver” > “Forma de vida”

Assim,

Há nas macroexperiências e nas experiências constituintes “esquemas figurais”, reconhecíveis em razão de seu poder icônico, que prefiguram, respectivamente, as formas de vida em que as primeiras se tornarão, e os jogos de linguagem (e as práticas semióticas) as quais as segundas acarretarão (FONTANILLE, 2014, p. 68)

Como depende de uma recorrência, as formas de vida são estabelecidas pela congruência, pois é preciso que “os diferentes paradigmas e as diferentes categorias (...) (devam) participar de um mesmo processo de geração de significação, sendo convertidos de um nível a outro” (FONTANILLE, 2014, p. 78). A seleção de diferentes elementos nos percursos gerativos, da expressão e do conteúdo, provocam um efeito de individuação; pelo princípio da congruência, “uma seleção operada em um nível qualquer acarreta uma cadeia de seleções em todos os outros níveis” (FONTANILLE, 2014, p. 81).

Conforme fomos indicando nesse capítulo, a literatura, como conotação social, vai depender dos níveis superiores ao texto, como as práticas e as formas de vida. No próximo capítulo, a proposta é aplicar a um objeto, o romance *Anatomia de um instante*, de Javier Cercas, a proposta dos níveis de pertinência e observarmos se é possível descrever o fenômeno literário com a ajuda de outros níveis que não somente o textual.

3 Anatomia de uma literatura

Como o visto no primeiro capítulo, a Semiótica considera a literatura um objeto que:

- a) Não pode ser considerado, semioticamente, existente como objeto autônomo de antemão. A própria função poética, correlação entre expressão e conteúdo, não é exclusiva do texto literário. Não haveria, portanto, uma regularidade textual nos textos literários que permitisse encontrar a chamada *literariedade*;
- b) Não sendo uma marca meramente textual, pode ser considerada como uma conotação social, ou seja, em uma determinada sociedade e época alguns textos serão considerados literários. A conotação literária dependeria, desse modo, de um contexto;
- c) Sendo uma conotação social, depende de uma tipologia dos discursos, de modo científico, a qual será recortada conforme a axiologia de uma determinada época ou sociedade. O desenvolvimento de uma tipologia dos discursos permitiria o contraste com as classificações não-científicas dos gêneros literários.

Começando pela primeira conclusão, a função poética não é exclusiva da literatura, mas há uma certa expectativa de que o texto literário explore o plano da expressão, criando novas ligações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Segundo Greimas (2014, p. 120), “a exploração das possibilidades da materialidade do significante para assinalar a verdade do significado, seria, assim, um dos modos de conotação veridictória”, ou seja, a fim de criar um efeito de verdade, o enunciador pode explorar a materialidade do significante.

Essa definição abarcaria indistintamente os poemas e as propagandas, pois ambas, ao utilizar rimas e jogos sonoros, exploram a materialidade do significante. Porém, o que diferenciaria uma propaganda de um poema? A pergunta parece descabida para qualquer falante, porém ela leva a uma reflexão:

só pelo objeto ou pela cena prática em que o texto enunciado de uma propaganda ou um poema estão inseridos já é possível apontar o que é uma propaganda e o que é um poema. Pensando na prática publicitária, sabe-se que o texto-enunciado com função poética entra em uma cena na qual o enunciatário é levado a crer para querer comprar um determinado produto ou serviço, cena completamente diferente daquela na qual um poema está inserido. Portanto, considerar um texto como literário vai exigir mais do que observar o nível textual: será necessário observar todos os níveis.

A análise dos níveis permitiria descrever o contexto social que leva à conotação literária? A princípio sim, pois Fontanille (2005) explica que o contexto é só a limitação a um dos níveis; por exemplo, um texto enunciado terá como contextos os níveis superiores de pertinência; assim, a prática será o contexto em uma análise que se limite apenas ao texto enunciado. Podemos interpretar a colocação de Greimas da seguinte maneira: a literatura, se analisada somente como texto-enunciado, não apresenta propriamente uma regularidade, mas dentro de um contexto, ou seja, se analisados outros níveis de pertinência, é possível descrever a literatura como um fenômeno complexo, sem reducionismos como o conceito de literariedade.

Por último, o estudo da literatura importa à Semiótica de forma geral por uma contribuição à teoria da tipologia textual; será preciso conceber um modo científico de classificar os discursos e, a partir dessa classificação, observar como essa tipologia é conotada: se tomarmos a literatura como parte dos textos figurativos, é preciso observar que os textos figurativos míticos participam de contextos diferentes dos textos figurativos literários em uma determinada sociedade. Em outra, os dois podem se confundir, mas não deixam, na tipologia geral dos discursos, de participar do grande grupo de discursos figurativos.

O uso da teoria dos níveis de pertinência pode fazer com que, na descrição da literatura, se caia no mesmo erro dos que procuravam a literariedade: considerar que há um traço no objeto, na prática, na estratégia ou no modo de vida que transforme um texto em literário. Será preciso, sobretudo, pensar a literatura como complexa e que há graus diferentes de um texto se colocar no *continuum* literário *versus* não-literário. Desse modo, passaríamos de uma semântica intensional para uma visão extensional.

“A caracterização intensional é sustentada por um inventário de critérios binários: a descrição é feita com base na presença ou na ausência de traços previamente estabelecidos” (LOPES, 2004, p. 34). Os formalistas russos, incluindo Roman Jakobson, caracterizaram a literariedade como um traço: ou o texto possuiria esse traço, e seria por isso literário, ou não possuiria, e o texto não seria literário. A descrição não parece ser a mais adequada à complexidade da literatura, uma vez que não é possível deduzir esse traço de todos os textos literários. Porém, é possível realizar outro tipo de classificação: “trata-se da comparação dos objetos entre si, termo a termo, a fim de levantar pela atividade comparativa entre eles a maior ou menor incidência das propriedades, e não a simples presença ou ausência delas” (LOPES, 2004, p. 36).

Uma descrição extensiva se realiza pelo levantamento de distribuições quantitativas como fundamento de divisões conceituais. Toda distinção categórica, ou melhor, toda distinção no interior de uma mesma categoria, seria resultante de divisões pré-efetuadas sobre uma série quantitativamente orientada dessa categoria. A categoria geral – digamos desde já: a **extensão** geral – pode ser dividida em sub-extensões, elas mesmas sub-divisíveis em outras sub-extensões, sem limite teórico. (LOPES, 2004, p. 41)

Retomando o confronto entre um texto literário e um texto publicitário, que podem explorar a função poética, é preciso admitir que o texto que entra numa prática de escrita literária está mais próximo do grau literário, enquanto o texto publicitário não. Ou seja, o traço uso do plano da expressão para reforçar uma verdade compõe o fenômeno literário, mas não é o traço único; um texto que possua somente essa característica deverá ser considerado menos literário que outros textos que contenham outros traços. Para compreender tudo o que está em jogo na literatura, seria importante retomar uma reflexão de Greimas em *Da Imperfeição*.

No capítulo “Uma mão, uma face”, Greimas descreve a cena da leitura de um romance, ou seja, representa a situação de um leitor no texto. A experiência do leitor do romance é descrita da seguinte maneira: “a dominação que exercem

as “imagens” (do romance) transforma a relação das forças: ao prazer do *distanciamento* da realidade atenuada e evanescente se substitui a *absorção* do sujeito pelo mundo da ilusão” (GREIMAS, 2002, p. 58). Sendo o leitor de um romance abduzido pela figuratividade do texto, a literatura participa, na classificação tipológica dos discursos, do grupo de textos figurativos. Fiorin (2012), diz, em outras palavras, que, pela figuratividade, “o sujeito funde-se com o objeto literário, de modo a passar a viver o que está sendo narrado. Essa fusão é na verdade, uma mudança de plano da enunciativo. O sujeito passa do plano da enunciação enunciada para o do enunciado enunciado” (p. 39).

Há, no texto literário, não só a criação de um simulacro, mas a intenção de, ao criar essa fusão entre sujeito (leitor) e objeto (texto), causar uma catarse:

Ao identificar-se com o objeto artístico, ao passar a viver outra realidade, ao transitar para um novo plano enunciativo, o sujeito descarrega o peso da realidade cotidiana. Por isso, a catarse insere-se numa fratura da cotidianidade, fazendo o sujeito viver um evento extraordinário. A catarse não se refere a esta ou aquela paixão singular, mas ao descarregar-se da vida ordinária, para viver outra vida (FIORIN, 2012, p. 41)

O trecho possui uma importância dupla para o desenvolvimento do presente estudo: a catarse descreve uma prática de leitura, uma entrega de si ao figurativo a fim de sentir as mesmas emoções descritas pelo texto, e uma caracterização do que seja literário dentro da tipologia discursiva. Dos textos figurativos, a literatura será identificada, normalmente, como aquela que leva o leitor a sentir as emoções postas no texto. Por exemplo, um texto de psicologia que descreve a depressão não pretende, mesmo usando a figuratividade, levar o enunciatário a sentir as emoções depressivas. A figuratividade, no discurso médico, cria um distanciamento entre o tema descrito e o enunciatário. Pensando na cena prática, um guia com os sintomas depressivos entra como actante destinador para o sujeito, no caso o médico; portanto, as isotopias desenvolvidas no texto enunciado visam a essa cena prática; devido a isso, ocorre o distanciamento, pois a figuratividade não cria uma fusão sujeito e objeto.

Fiorin (2012) procura definir o que seja a literatura:

A linguagem em função estética, que caracteriza o texto literário, apresenta, em síntese, os seguintes traços: relevância do plano da expressão, intangibilidade da organização linguística, criação de conotações, desautomatização, plurissignificação. No texto literário, o modo de dizer é tão (ou mais) importante quanto o que se diz. (FIORIN, 2012, p. 47)

Observamos que as características descritas por Fiorin como próprias à literatura são todas ligadas ao texto-enunciado. Discutiremos cada uma dessas características no próximo subcapítulo, mas queremos chamar a atenção para uma descrição extensiva proposta por Fiorin (2012): quanto mais um texto explora o modo de dizer, no qual o “componente mimético vai ficando cada vez mais esmaecido, até chegar a um trabalho que incide quase totalmente sobre a expressão, mais perto do polo *poético* o texto está; já quando “há uma imitação forte da semiótica do mundo natural” (p. 48), o texto literário se aproxima mais da *mimética*.

O *continuum poética-mimética* poderá nos ajudar a caracterizar a literatura enquanto nível textual; será preciso, portanto, relacionar as características ditas literárias dentro de uma tipologia discursiva. Vamos retomar, portanto, a questão dos textos figurativos.

3.1 Tipologia discursiva: figurativo *versus* abstrato

No nível discursivo, “os valores disseminam-se, sob a forma de temas, em percursos temáticos, e recebem investimento figurativo no nível discursivo”, portanto, cabe à “figurativização o *acréscimo* de sentido previsto na conversão” (BARROS, 2001, p. 115). Desse modo, ao valores que, no nível fundamental, eram mais gerais e mais simples, no nível discursivo se tornam mais específicos e mais complexos. A divisão entre tematização e figurativização foi utilizada por Barros (2001) como forma de classificar os discursos:

A tematização assegura a conversão da semântica narrativa em semântica discursiva e poder-se-ia, então pensar em discursos puramente temáticos ou não figurativos, como os discursos científicos (...) porém (...) não há discursos não-figurativos e sim discursos de figuração esparsa, em que assumem relevância as leituras temáticas. Os discursos literários, denominados figurativos e os científicos, considerados não-figurativos diferenciam-se, na verdade, por graus de figurativização. (BARROS, 2001, p. 115/116)

Sendo o processo figurativo comum a todos os textos, uma tipologia dos discursos que tivesse a figurativização como base iria concentrá-los em dois polos: de um lado os textos com figuração esparsa, do outro, os textos com figuratividade desenvolvida. Neste último polo, chega-se à iconização, o “revestimento exaustivo com a finalidade de produzir ilusão referencial” (BARROS, 2001, p. 117). A ilusão referencial é a criação de efeitos de realidade e não propriamente a cópia de uma realidade extra-textual.

A divisão dos textos entre os dois polos, icônicos e abstratos, seria uma forma científica de criar uma tipologia discursiva. Afinal, “o investimento figurativo pode ser esporádico e não recobrir totalmente os percursos temáticos, ou duradouros e espalhar-se pelo discurso todo, que se organiza em isotopias figurativas” (BARROS, 2001, p. 118). Ao desenvolver a iconização, os textos literários estão explorando o que pode ser chamado de raciocínio figurativo.

Segundo Bertrand (2003),

Trata-se de uma forma de argumentação que, ao contrário da racionalidade dedutiva e demonstrativa que articula causas e consequências, hierarquias, relações lógicas entre as partes e o todo, etc., funciona por analogia direta, ou, por assim dizer, lateralmente. (...) a argumentação que nele se enuncia só pode ser dita em termos concretos e sensíveis (p. 216)

Assim, os textos icônicos desenvolvem o figurativo até que se formem raciocínios analógicos. Tomando a figuratividade como base, a organização tipológica dos discursos pode ser mais afinada com a combinação de outros níveis de pertinência.

3.2 Nível textual: *Anatomia de um instante*

Como introduzido no primeiro capítulo, o livro *Anatomia de um romance* narra os fatos que ocorreram na tentativa de golpe na Câmara espanhola em 23 de fevereiro de 1981. O narrador, mais especificamente, pretende descrever o instante em que Suárez, Mellado e Carrillo permaneceram imóveis após diversos disparos dentro do prédio.

O prólogo estabelece uma relação intertextual entre duas obras: *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, pois o golpe seria “uma sofisticada versão de *Os três Mosqueteiros*, com o comandante Cortina num papel que misturava D’Artgnan e o senhor de Tréville”, e *23-F: El golpe del CESID*, de Jesús Palacios, que colocou em livro a tese de que o

golpe de 23 de fevereiro não foi uma gambiarra improvisada por uma conjunção imperfeita de militares ferrenhamente franquistas e militares monárquicos com ambições políticas, e sim “um golpe de autor”, uma

operação planejada até o último detalhe no CESID (CERCAS, 2012, p. 19)

Como veremos no desenvolvimento da análise, o narrador do romance coloca a sua obra como uma mistura de literatura, polo ocupado pelo *Os três Mosqueteiros*, e história, polo ocupado pelo *23-F: el golpe del CESID*. A estratégia do narrador, de se colocar em uma posição intermediária, pode ser aproveitada pelo trabalho: considerando as duas obras, elas podem servir de contraponto ao romance *Anatomia de um instante*, permitindo um aprofundamento maior na descrição das características literárias. Em relação à tipologia discursiva, observaremos em qual espaço cada obra se coloca.

O livro *23-F: el golpe del CESID*, assim como a obra *Anatomia de um romance*, também pretende explicar os fatos que ocorreram no dia da tentativa de golpe na Câmara espanhola. As duas obras mostram os antecedentes da tentativa de golpe; a primeira, para provar uma tese: a de que o golpe foi armado pelo serviço secreto de inteligência espanhol, o CESID; a segunda, para esgotar os significados gestuais de Suárez, Mellado e Carrillo na Câmara. É possível comparar o tratamento figurativo que cada obra dá a episódios com temáticas semelhantes.

Por exemplo, um momento tratado com grande dramaticidade por Cercas é o momento da legalização do Partido Comunista após a transição do franquismo para o sistema democrático:

A história fabrica imagens estranhas, admite com frequência o sentimentalismo e não despreza as simetrias da ficção, como se quisesse adquirir um sentido que por si mesmo não tem. (...) Santiago Carrillo e Adolfo Suárez eram profundamente parecidos apesar de suas diferenças superficiais. Ambos eram políticos puros; mais que dois profissionais da política, eram profissionais do poder, porque nenhum dos dois concebia a política sem o poder ou porque ambos agiam como se a política fosse para o poder o que a gravidade é para a Terra; ambos eram burocratas que haviam progredido na hierarquia inflexível de organizações políticas regidas com métodos totalitários e

inspirados em ideologias totalitárias; ambos eram democratas convertidos, tardios e um pouco à força; ambos estavam acostumados a mandar desde sempre. (...) Os paralelismos não terminam aí: ambos cultivavam uma visão personalista da política, ao mesmo tempo épica e estética, como se, mais do que um trabalho lento, coletivo e laborioso de dobrar a resistência do real, a política fosse uma aventura solitária pontilhada de episódios dramáticos e decisões intrépidas” (CERCAS, 2012, p. 166/167)

O trecho citado aproxima duas figuras que, aparentemente, são inconciliáveis, pois Suárez era um líder do movimento franquista e Carrillo era o presidente do Partido Comunista. O desenvolvimento dos dois atores vai mostrar que o que vale para Suárez vale também para Carrillo e vice-versa.

A primeira aproximação entre os dois ocorre pelo destinador: ambos só se guiavam pela Política, entendida como exercício do poder. Ou seja, o destinador Política instalou em ambos o /querer poder/, pois o poder seria uma espécie de lei da gravidade para a política. Outra ligação entre os dois atores era a trajetória de vida.

Suárez fez carreira dentro do partido franquista, conquistando pouco a pouco a liderança, conforme ia progredindo nos degraus do poder interno; Carrillo também, aos poucos, tomou conta do poder no Partido Comunista. A carreira de ambos pode ser considerada um exercício: o destinador que os movia era tão poderoso que eles foram subindo nos seus partidos e controlando-os. Como postula a Semiótica, quanto mais forte o destinador, menos obstáculos o sujeito encontra. Sendo o ator Política o destinador maior, esse se dividiria em dois: o partido franquista e o Partido Comunista.

Os dois partidos são caracterizados como totalitários, nos seus métodos e nas suas ideias. A ambição dos poderes totalitários é uma organização total da vida pelo partido, ou seja, todas as modalidades do sujeito (querer, poder, crer, saber) são regidas pelas necessidades do Partido, que se torna o destinador da vida social. Assim como Suárez seria um duplo de Carrillo, o partido franquista seria um duplo do Partido Comunista, na medida em que ambos os partidos pretendiam: poder-fazer o sujeito crer, saber ou querer aquilo

que o partido quisesse, ou seja, se apresentavam como destinadores que concentravam grande poder, o que dificultava o exercício da democracia.

Como a democracia pressupõe a existência de partidos que representem os diversos pontos de vista presentes em uma sociedade, a pretensão de totalidade dos partidos franquista e comunista devem ser contidas; de certo modo, os atores Suárez e Carrillo agiram contra o destinador mais superficial, os partidos, para realizar a ação para o destinador Política, entendida como a busca do exercício de poder. Naquele momento histórico, só a renúncia à totalidade, o que parece ser uma derrota para ambos os movimentos, torna possível o exercício do poder, ou seja, há um segredo: renunciar à totalidade parece o mesmo que renunciar ao poder, mas na verdade a renúncia à totalidade é o modo verdadeiro de obter poder na democracia. Como os dois fizeram carreira em partidos totalitários, essa compreensão gera a impressão de uma conversão tardia à democracia, forçada pela instalação da mesma. Por representarem partidos totalitários, os líderes também são totalitários, ou seja, Carrillo e Suárez, dentro dos seus partidos, como líderes, tinham o controle total da hierarquia interna deles.

Por último, ambos partilhavam a mesma crença: a política era épica e estética. A dupla caracterização da política mostra uma concepção, de certo modo, contrária à democracia.

O adjetivo épico advém de epopeia, gênero da Antiguidade,

quando o mito/lendário de projeção nacional, o herói, possuía todo o vigor individual que fazia dele uma personalidade extraordinária representativa do passado histórico de sua coletividade, fonte cultural nacional da epopeia (...) exalta as ações grandiosas e heroicas, os feitos memoráveis, maravilhosos de um herói histórico ou lendário, que representa uma coletividade (COSTA, 2009, p. 105)

Semioticamente, pode-se compreender que, na epopeia, um ator individualizado, o herói, representa o seu destinador, a coletividade, em suas ações. Essa concepção se opõe ao “trabalho lento, coletivo e laborioso” que

pressupõe a democracia; de certo modo, na democracia o ator e o destinador são o mesmo: a coletividade. A oposição ocorre também na velocidade, lento *versus* rápido.

A dimensão estética da política também leva a uma individualização da política; nessa concepção, as ações políticas são belas, memoráveis, e, por isso, épicas, ou seja, merecem ser lembradas e solenemente cantadas. O belo, na sua apreensão, se caracteriza pela sua singularidade, nunca pela repetição ou pelo trabalho gradual. Insistimos no aspecto da apreensão, pois o domínio de produção da arte pressupõe um imenso trabalho preparatório.

O espelhamento de um ator no outro, mostrado pelo narrador, cria a simetria que ele mesmo considera própria da ficção. Como vimos no primeiro capítulo, a metalinguagem não-científica do narrador considera que as coincidências, os paralelos, são próprios da literatura. Observamos que isso, de certo modo, reflete, o que foi chamado de função poética: assim como a repetição sonora cria uma ligação entre o conteúdo das palavras, o uso excessivo de *ambos* numa enumeração longa cria uma ligação entre os dois atores. A legalização do Partido Comunista surge quase como uma necessidade estética, pois a noção de simetria sustenta boa parte das teorias do belo, e épica, pois só atores com essa ligação, com essa história, poderiam ter tomado tal ação.

A criação dessas imagens pretende levar o enunciatário a crer em duas coisas: na realidade do que está sendo contado, ou seja, a exaustividade dos traços pretende criar a impressão de que aquela ação de fato ocorreu desse modo, e que essa realidade contém em si uma qualidade da ficção, a simetria, como se o enunciador apenas tivesse recortado a realidade, apresentando-a no romance. A dupla crença remete aos dois objetivos iniciais do livro: ser lido como história e ser lido como romance.

Como romance, a obra apresenta um raciocínio figurativo: é por partilhar dessas trajetórias de vida e dessas concepções que os atores tomaram a decisão de legalizar o Partido Comunista. A legalização surge como uma necessidade estética: sendo os dois atores iguais, não seria possível recusar a existência do destinador de um deles, sendo que, na profundidade, até o

destinador de ambos é o mesmo, a Política. Como uma rima que é esperada pela repetição, a legalização é esperada como um acerto simétrico, como uma ação estética portanto. Em resumo, é criada uma analogia entre os dois atores.

Apresentar a simetria como um organizador das ações, mostra o funcionamento do raciocínio figurativo: a ligação entre os atores Suárez e Carrillo é materializada em ações concretas que levam o enunciatário a conceber a história dentro de uma necessidade estética, não mais como algo caótico ou como exercício. A história se torna um acontecimento¹⁰. Observemos a mesma ação, legalização do Partido Comunista, na obra de Jesús Palacios:

El 9 de abril de 1977, Sábado Santo, el gobierno legaliza el Partido Comunista. Es una decisión personal de Suárez acordada previamente con el rey. En el secreto están muy pocas personas: Gutiérrez Mellado, Martín Villa, Calvo-Sotelo...La sorpresa es general para todos, especialmente entre las Fuerzas Armadas, e cae como un bombazo. Nadie ha advertido ni avisado ni informado a la cúpula militar de la medida política. Se enteran por la televisión, como el resto. (...) Qué duda cabe de que en la perspectiva del tiempo, la legalización del Partido Comunista fue el mayor acierto político de Suárez, Santiago Carrillo y el PCE, en su línea eurocomunista, contribuyeron positivamente a la pacificación política durante la transición. (PALACIOS, 2001, p. 44)

O contraste entre os dois textos é bem evidente: enquanto o texto de Cercas desenvolve os dois atores mostrando-os como duplo, como se a legalização do Partido Comunista fosse uma necessidade estética e épica, o narrador do trecho acima utiliza uma ordem meramente linear; o narrador de

¹⁰ Para Zilberberg (2007), o acontecimento se caracteriza de três modos: pelo sobrevir, pela apreensão e pela concessão. O acontecimento se opõe ao exercício, o qual é caracterizado por outros três modos: pelo conseguir, pela focalização e pela implicação. Quando uma grandeza se instala no campo de presença a partir do desejo do sujeito, temos a modalidade do *conseguir*; quando a grandeza se instala sem uma espera, temos a modalidade do *sobrevir*. Na focalização, se compreende um esforço para se conseguir algo, enquanto na apreensão o sujeito fica espantado com o que aconteceu. Por último, na implicação “o direito e o fato se respaldam mutuamente. Sua esfera é a da implicação: “se a, então b” (...) Ela tem como emblema o *porque*. No caso da concessão, o direito e o fato estão em discordância um com o outro. (...) Ela tem como emblemas a dupla formada pelo *embora* e o *entretanto*: “embora a, entretanto não b”” (ZILBERBERG, 2007, p. 23).

Anatomia de um instante vai e volta no tempo por vários momentos, mostrando como o passado dos dois atores se concentravam naquele presente de legalização do partido.

O desenvolvimento do figurativo ocorre nos dois textos, portanto, o que muda é o modo como um tende a organizar o figurativo chegando a formar um raciocínio figurativo, enquanto o outro utiliza formas mais estereotipadas de narração. Logo de início, o narrador marca claramente a data de legalização do partido: 9 de abril de 1977. A legalização é apontada, inicialmente, como uma decisão pessoal de Suárez, combinada com o rei. Não há um desenvolvimento dos motivos que levaram Suárez a tomar tal decisão, e Carrillo aparece de modo passivo na ação.

A cena formada por Palacios ilumina um ponto: a oposição dos militares à decisão. Desse modo, o foco é o antagonismo dos militares à democracia, o que torna a decisão de Suárez quase que rotineira: ele combinou com o rei, tomou uma decisão, os militares se opuseram, mas só porque esses são contra a democracia. Observamos isso no comentário final.

O narrador afirma que a legalização contribuiu positivamente com a transição do franquismo para a democracia. Novamente, o contraste é evidente: o narrador de *Anatomia* desenvolve os atores em profundidade, mostrando uma ligação entre eles, o que implica que havia uma pacificação profunda em potencial, pois ambos obedeciam à Política como destinador, apesar de aparentemente estarem em lados contrários, franquismo e comunismo. Já o narrador do *F-23* prefere colocar os atores militares como antagonistas aos comunistas; desse modo, o destinador que guia Suárez é a democracia para o segundo narrador, sendo o destinador dos militares um poder totalitário apenas.

O trecho da obra *23-F* mostra um modo diferente de organizar a narrativa do que o narrador de *Anatomia*: o primeiro concatena as ações uma após a outra, numa formação linear, sem grandes reviravoltas ou paradas para aprofundar a motivação dos atores. O único momento de parada no *23-F* é para citar um dos participantes daquele momento, o general Armada; a citação é marcada como uma entrevista concedida pelo general ao narrador, o que aponta para uma explicitação do trabalho do enunciador como pesquisador. A grande reclamação

de Armada é que Suárez teria dado a sua palavra de que não legalizaria o Partido Comunista, o que leva o narrador do *23-F* a afirmar:

De la misma forma que les había explicado el alcance de la reforma y comprometido su palabra de que no se legalizaría a los comunistas, bien pudo, si las circunstancias así lo exigían, haberlos vuelto a reunir y exponerles que las cosas habían cambiado (PALACIOS, 2001, p. 44)

O narrador de *Anatomia* cria a cena da promessa desta maneira:

Alguém lhe perguntou o que ia acontecer com o Partido Comunista: a resposta do presidente foi cuidadosa mas terminante: enquanto tiver os seus atuais estatutos, não será legalizado. Pouco depois a reunião se dissolveu em meio ao entusiasmo e aplausos (...) Oito meses depois a realidade demonstrou o seu erro. Não se pode dizer, no entanto, que naquela manhã Suárez tenha mentido para os militares: por um lado, a condição que continha a sua resposta à pergunta-chave (“Enquanto tiver os seus atuais estatutos”) era uma forma de blindar contra o futuro, e a verdade é que antes de legalizar o partido Suárez teve a astúcia e a prudência de recorrer a ela, conseguindo que o PCE modificasse certos aspectos de seus estatutos (CERCAS, 2012, p. 106/107)

Sendo Suárez um ator astuto, ele propriamente não se comprometeu a não legalizar o PCE, mas a não legalizar enquanto o partido mantivesse seu estatuto. No *23-F*, Suárez é construído como um ator que é apenas levado pelas situações: não-deveria, não-poderia e não-queria legalizar o PCE, devido ao histórico dos comunistas - terem sido os grandes inimigos dos militares; na transição democrática, como mudou a situação, sentiu que deveria e poderia legalizar o PCE. O ator Suárez criado pelo livro *Anatomia* é diferente: ele também se adapta às situações e, por isso mesmo, não chega a se contradizer pois não chega a se comprometer com nada.

O raciocínio que movimenta a astúcia e a prudência poderia ser definido como aquele que, por saber que o futuro é incerto, não quer se comprometer

com nenhuma opinião no presente. A motivação do ator é bem mais desenvolvida no livro *Anatomia*. Novamente, pode-se afirmar que o ator Suárez é espelhado em Carrillo, pois o líder do PCE também mudou parte de seus estatutos, uma concessão, a fim de ser legalizado. Os dois atores são marcados pela concessão: Suárez não deveria nem poderia ter legalizado o PCE por ser militar, porém o fez; Carrillo não poderia nem deveria mudar o estatuto do PCE por ter sido perseguido pelos militares, mas o fez. A concessão é uma ação extraordinária, uma vez que depende dos atores realizarem algo considerado anteriormente irrealizável. Isso é reforçado pelo próprio narrador: “só os inimigos irreconciliáveis podiam reconciliar a Espanha irreconciliável de Franco” (CERCAS, 2012, p. 166).

A lógica da concessão não se repete nos atores apresentados no 23-F: era preciso legalizar o PCE e Suárez assim o fez; é praticamente a descrição de um exercício, afinal ele teria seguido a ideia de que “la convocatoria de las primeras elecciones libres y democráticas reclamaba la presencia de todas las formaciones políticas” (PALACIOS, 2001, p. 44).

Uma narrativa que se repete, como os atores duplos Suarez e Carrillo, e apresenta ações extraordinárias, ou seja, com lógica concessiva, é o que ocorre também na obra *Os três mosqueteiros*. A cena inicial, do duelo de d’Artagnan com Athos, Porthos e Aramis, mostra bem essa coincidência que organiza a narrativa, pois d’Artagnan consegue, em três cenas, desagradar os três mosqueteiros, que são amigos; o cúmulo dessa série de eventos coincidentes é que um será testemunha do outro no duelo:

- O quê! – exclamou d’Artagnan – Sua primeira testemunha é o sr. Porthos?

- Exatamente, isso o desagrada?

- Não, em absoluto.

- E eis o segundo.

D’Artagnan voltou-se para o lado indicado por Athos, e reconheceu Aramis

- O quê? – exclamou num tom ainda mais perplexo que da primeira vez
- Sua segunda testemunha é o sr. Aramis?

(...)

- Ah, Ah – disse ele (Porthos) – Mas que história é essa?
- É com o cavalheiro que me bato – disse Athos, apontando d'Artagnan com a mão e saudando-o com o mesmo gesto.
- É com ele que me bato também – disse Porthos.
- Mas somente à uma hora – advertiu d'Artagnan.
- E eu também, é com o cavalheiro que me bato – disse Aramis, chegando por sua vez ao ponto de encontro.
- Mas somente às duas horas – esclareceu d'Artagnan com a mesma calma. (DUMAS, 2011, Posição 1340)

A cena cria uma situação extraordinária: d'Artagnan reuniu como duelistas três grandes amigos, conhecidos como os três mosqueteiros. Por isso o narrador de *Anatomia* compara seu texto à obra *Os três mosqueteiros*, uma vez que a lógica da concessão e do extraordinário guiam as duas obras. Observa-se que o narrador de *Anatomia* afirma que aquelas coincidências estão contidas na própria realidade, mas quem cria essas coincidências é o enunciador, pois o narrador de *F-23* observa a mesma ação sob outra lógica e outra organização.

Antes de integrar o nível textual aos outros níveis de pertinência, é preciso retomar a citação de *Anatomia* sobre a política como ação épica e perceber como o texto enunciado se organiza e comparar com o texto enunciado do *23-F*.

Observou-se já que a obra *Anatomia de um romance* se organiza em torno de uma ação considerada extraordinária, como na epopeia. Tradicionalmente, as partes de uma epopeia são: a) proposição, quando o narrador invoca o assunto a ser tratado e a pertinência dessa narração; b) invocação, quando o narrador pede a forças-sobre-humanas ajuda para poder narrar as ações ocorridas no passado; c) narração, “parte principal da narratividade, em que ação e personagens merecem destaque especial. A ação que se vincula totalmente

ao maravilhoso e tom heroico” (COSTA, 2009, p. 105/106); d) epílogo, quando se narra o destino final da maioria das personagens.

Tomando como modelo uma das grandes epopeias do passado, a *Ilíada*, poderíamos compreender, semioticamente, que há a seguinte organização na epopeia tradicional: na cena da enunciação enunciada, um narrador quer e deve narrar um acontecimento, considerado como importante no passado por uma coletividade; por ser uma ação importante para uma determinada coletividade, essa se torna o destinador do narrador, pois instala nele um querer e um dever narrar; como adjuvante, o narrador invoca entidades que possam auxiliar no saber o quê narrar e a narração é a própria realização da ação do narrador. Na cena do enunciado, a narração se organiza em torno de uma ação que é um acontecimento; por exemplo, a ira de Aquiles é cantada como uma ação concessiva, pois Aquiles não queria e não deveria lutar, pois os gregos não o honraram como era o esperado. O destinador da ação é a coletividade também: ela instala um dever querer ir para a guerra e sanciona se o herói épico conseguiu realizar com êxito a ação. Também há, na epopeia, o uso de uma simetria, no caso, o ritmo do poema que se repete.

O narrador da obra *Anatomia de um instante* parece seguir essa mesma lógica: narra um fato extraordinário, que, apesar de ter sido relativamente recente, é sentido como fictício, ou seja lendário: “apesar de sabermos que se trata de um personagem (Suárez) real, é um personagem irreal; apesar de sabermos que se trata de uma imagem (o golpe) real, é uma imagem irreal” (CERCAS, 2012, p. 12). Ou seja, é invocado um passado extraordinário considerado, de certo modo, lendário. O destinador é também uma coletividade, a espanhola, que considera Suárez um “personagem histórico de primeira linha” (CERCAS, 2012, p. 11).

A própria organização da narrativa, conforme o índice, parece seguir aquele esquema da Epopeia: prólogo, narração (constituída de cinco partes) e epílogo:

Prólogo: Epílogo de um romance

Primeira Parte: A placenta do golpe

Segunda Parte: Um golpista perante o golpe

Terceira Parte: Um revolucionário perante o golpe

Quarta Parte: Todos os golpes do golpe

Quinta Parte: Viva a Itália!

Epílogo: Prólogo de um romance

Há dois pontos que diferem de uma epopeia: não há a invocação de forças sobre-humanas e a ação do herói principal não é bem uma ação, mas a recusa de agir; quando Suárez se recusa a se jogar no chão em meio ao tiroteio. Além dessa inversão, a recusa a uma ação se torna a ação principal a ser narrada, o próprio prólogo e epílogo contém inversões.

O herói que não age, o herói da retirada portanto, está em contraste com o herói clássico:

O herói do triunfo e da conquista, (enquanto que) as ditaduras do século XX iluminaram o herói moderno, que é o herói da renúncia, da demolição e do desmonte: o primeiro é um idealista de princípios nítidos e inflexíveis; o segundo um duvidoso profissional do conluio e da negociação; o primeiro chega à plenitude impondo as próprias posições; o segundo, abandonando-as, solapando a si mesmo. Portanto, o herói da retirada não é só um político: é também um herói moral. (CERCAS, 2012, p. 30)

O herói clássico pode ser considerado o sujeito canônico: a partir de um destinador forte, que representa toda a coletividade e instala o dever e o querer, ele recebe as demais modalidades (saber, poder) e, no embate com o anti-sujeito, conquista o objeto e reafirma os valores do destinador. Na epopeia, é o que observamos: Aquiles, ao entrar na guerra de Troia, reafirma os valores da

coletividade grega em relação ao heroísmo: ações extraordinárias que serão cantadas em todos os tempos. A *Ilíada* reafirma todos os ideais contidos naquela coletividade, até mesmo em relação à morte de Aquiles: ele poderia ter uma vida longa e anônima, ou curta e gloriosa; a glória é o valor que se torna eufórico nessa epopeia.

O que torna Suárez um ator tão enigmático é a sua ambiguidade: toda a sua história é uma história de um franquista comum, ansiando pelo poder interno do partido de Franco, o Movimento. Porém, na presidência, ele não reafirma os valores do partido, mas desmonta todas as suas bases, como no exemplo da legalização do partido comunista, os anti-sujeitos dos militares. De inimigos inconciliáveis, comunistas e franquistas se tornam parte de uma democracia, na qual cada um defende os seus valores. O que possibilita esse movimento de valores é que Suárez não tem propriamente o franquismo como destinador, mas a Política em forma pura, ou seja, como forma de conquistar o poder.

O sujeito, em relação aos valores, pode assumi-los ou negá-los; colocando em um quadrado semiótico:

O ator Suárez, em relação aos valores do franquismo, não os afirma, pois legaliza o Partido Comunista; mas também não podemos dizer que o ator negue aqueles valores, pois Suárez negocia para que o partido comunista modifique o seu estatuto. No quadrado acima, ele ocupa o lugar da não-negação: consegue negar os valores franquistas sem assumir propriamente uma oposição. O lugar da não-negação parece deixar um espaço vazio: “Suárez nunca encarnou de fato a democracia” (CERCAS, 2012, p. 71), o que permitiu uma grande conspiração:

Os jornalistas, os empresários, os financistas, os políticos da direita, do centro e da esquerda, Roma e Washington. E até alguns líderes comunistas, que se manifestam pública ou reservadamente a favor de um governo de concentração presidido por um militar. E até os líderes dos principais sindicatos, que falam de situações-limite, de situações de emergência, de crise não de governo, mas de Estado. E até o rei, que à sua maneira tenta se livrar de Suárez e açula todo mundo contra ele. (CERCAS, 2012, p. 70)

Todos os atores propõem caminhos mais fortes, ou seja, afirmativos para a Espanha, o que um herói da renúncia não consegue fazer. Nessa miríade de atores, haveria o risco de ocorrer duas coisas: a afirmação de outros valores, diferentes do franquismo, como os democráticos, ou a volta do franquismo. Deve-se atentar que, para o narrador, no momento em que o ator Suárez se recusa a seguir as ordens do coronel Tejero, para que os políticos presentes na Câmara se jogassem no chão durante o tiroteio, há uma negação, da ordem, mas uma afirmação:

Suárez provavelmente nunca encarnou de fato a democracia até os dias anteriores ao golpe, e provavelmente nunca a encarnou com plenitude até a tarde de 23 de fevereiro quando, sentado em sua poltrona de presidente, as balas zuniam ao seu redor no plenário da Câmara, porque lutar por si mesmo e para se manter no poder nunca foi tão equivalente como naquele instante a lutar pela democracia. (CERCAS, 2012, p. 72)

O herói clássico, como vimos, era aquele que realizava os valores de uma coletividade, tendo essa como o seu destinador; o herói da retirada não chega a realizar os valores, de certo modo os valores são apenas atualizados. Suárez, porém, não é somente um herói da retirada, pois, no momento acima, ele consegue realizar os valores da democracia.

A realização dos valores democráticos não ocorre porque Suárez assumiu os valores democráticos propriamente; ele continua seguindo o destinador

Política, que busca somente a concentração de poder no cargo de presidência, o que mostra que Suárez não representaria, propriamente, a coletividade mas somente o poder; só que, todos aqueles anti-sujeitos que querem tirar Suárez de seu objeto, presidência, são a negação dos valores democráticos, portanto, a derrota deles, pelo sujeito Suárez, pode ser considerada como uma vitória da coletividade democrática.

A organização do índice, como vimos algumas páginas atrás, não possibilita, propriamente ao enunciatário ler as partes do livro de forma independente; só pelo título, não é possível saber, por exemplo em qual momento o narrador irá falar sobre a legalização do partido comunista. O que o índice cria é uma narrativa em torno do golpe, com um capítulo desfecho, “Viva a Itália!”, que cria um estranhamento: por que Itália, se o golpe foi na Espanha? A quebra de expectativa é total, principalmente se compararmos com a obra de Palacios:

Capítulo II

La transición improvisada

Suárez, presidente

(...)

La legalización del Partido Comunista

Pelo índice, observamos que o enunciador da obra de Palacios organiza o livro a fim de facilitar uma pesquisa por parte do enunciatário; o enunciador da obra de Cercas espalha o assunto legalização do Partido Comunista por dois pontos do romance, sendo que não há subtítulos para que o enunciatário utilize a obra como consulta. O enunciador de *F-23* organiza o golpe seguindo duas linhas: a ordem linear, na qual uma ação se encadeia na outra, e a divisão em subtítulos que tornam claro o conteúdo de determinado trecho da obra. Não há a tentativa de criar um estranhamento na obra.

O índice proposto por Cercas é legível somente por aqueles que já tenham lido a obra, ou seja, ao colocar o título “Viva a Itália!”, o enunciatário é obrigado a procurar o significado dessa colocação dentro da própria obra; já a organização linear e temática de Palacios permite que o enunciatário só leia e compreenda aquele trecho específico.

Se a obra de Cercas pretende criar a sensação de que houve uma ação extraordinária por parte do ator Suárez, uma ação praticamente épica, um acontecimento, a obra de Palacios mostra essa ação dentro de um contexto histórico que, de certo modo, a tornou previsível; a legalização do Partido Comunista surge como uma necessidade histórica, algo que deveria ocorrer, ou seja, um exercício do poder democrático. Já o narrador de Cercas coloca a mesma ação como uma estética: os atores Suárez e Carrillo surgem como duplos, os quais, para além das oposições aparentes, possuem identidades profundas.

A iconização, por si só, não responde à questão do porquê de uma obra ser considerada literária: as obras de Palacios e Cercas a utilizam; mas a obra de Cercas utiliza a iconização em um grau diferente: raciocínio figurativo, ou seja, ao mostrar concretamente a ligação entre os dois atores, o narrador cria uma analogia, pela qual, ao falar de Suárez, se compreende Carrillo, e vice-versa. Utilizar os dados sensíveis para raciocinar é típico de uma obra literária. Além disso, observamos que a obra de Cercas presentifica modelos considerados literários: *Os três mosqueteiros* e as epopeias. Por último, a ação é apresentada como extraordinária por Suárez, ao passo que Palacios prefere privilegiar as ligações lógicas e racionais, o que retira o extraordinário das ações e as tornam previsíveis. Consideramos que algumas das características dos textos enunciados dessas obras serão melhor iluminadas se integradas aos outros níveis de pertinência.

3.3 Inscrição

O texto-enunciado deve ser inscrito em um objeto, como as obras *Anatomia de um instante* e *F-23*, que são inscritas nos objetos livros. Os especialistas na dimensão sensível da escrita observam, principalmente

A escolha de um suporte e de uma forma material, a exploração do seu material e da sua superfície, os princípios que presidem ao recorte e à organização dessa superfície, ainda que na disposição da montagem das letras, são, assim, tão pertinentes quanto a natureza semiótica própria das letras¹¹ (FONTANILLE, 2005, p. 1/2)

A análise do livro como uma superfície, ocupada de forma sensível, ajudaria a compreender melhor alguns efeitos de sentido. A obra *Anatomia de um instante* inicia-se com uma foto: o momento no qual Suárez permanece sentado no seu lugar enquanto os demais deputados estão deitados no chão, temendo a saraivada de balas.

¹¹ Le choix d'un support et d'une forme matérielle, l'exploitation de leur matière et de leur surface, les principes qui président au découpage et à l'organisation de cette surface, ainsi qu'à disposition relative au montage des caractères, sont tout aussi pertinents que la disposition relative et au montage des caractères, sont tout aussi pertinents que la nature sémiotique propre des caractères

Figura 1: Foto do livro *Anatomia de um romance*

A distribuição sobre a superfície mostra que o enunciador da obra *Anatomia de um Instante* privilegiou, de início, a imagem do momento a ser analisado pelo livro; a ordem da imagem, antes da análise, procura repetir no enunciatário a mesma sensação sentida pelo enunciador: a de que aquele momento era o resumo de tudo o que ocorreu até ali. A imagem funciona como um momento a ser desdobrado pelo texto verbal escrito.

O texto-enunciado da foto mostra a singularidade do gesto de Suárez. Há três posturas corporais na foto: estar de pé; estar sentado e estar agachado no chão. Os que estão de pé são os golpistas, aqueles que não respeitam a democracia e visam a retirada de Suárez e um endurecimento do regime.

Os que estão agachados são os deputados que, ao temerem os tiros dados dentro da Câmara, resolveram se esconder; consideraram a própria segurança mais importante que a democracia. Os que estão de pé são contra a democracia através de uma ação concreta, a tentativa de golpe; os que estão agachados não ajudam a democracia pela falta de uma ação.

Ocupar a cadeira, significa o mesmo que ocupar o cargo democrático para o qual os deputados foram eleitos; os golpistas, por recusarem a democracia, não ocupam as cadeiras; os deputados agachados não ocupam as cadeiras por estarem seguindo um valor mais importante do que a democracia: a preservação da própria vida.

A centralidade de Suárez, sentado na sua cadeira, ou seja, ocupando o cargo para o qual foi democraticamente eleito, mostra porque o narrador considera que o gesto encarna a democracia: ele estava disposto a arriscar a própria vida pela democracia.

Suárez ocupa o centro da foto na parte baixa: à esquerda, claramente vemos um deputado agachado; à direita, os militares que estão tentando dar o golpe. O único que faz o gesto próprio ao espaço é Suárez, que ocupa a sua cadeira, o seu cargo.

A luz da foto também se concentra sobre o setor ocupado por Suárez; é como se aquele espaço fosse um palco, no qual a iluminação marca o que é o mais importante. Considerando o próprio gesto de permanecer sentado, a meio caminho de estar agachado e a meio caminho de estar em pé, a posição de Suárez simboliza a democracia como um meio singular.

A democracia está equidistante daqueles que pretendem utilizar a força para governar, como os militares que estão em pé, e também daqueles que são fracos demais para perceber valores maiores do que a preservação da própria vida, como os deputados agachados.

Iniciar o livro com a imagem funciona como a repetição da experiência descrita pelo enunciador, o gesto gera várias interpretações, e como uma condensação do conteúdo do livro após a leitura. Na leitura, a imagem possibilita o desdobramento dos significados contidos no texto verbal escrito; na releitura,

a imagem simboliza os significados apresentados pelo livro. O movimento entre imagem e texto é repetido de outra maneira no texto-enunciado verbal escrito.

No início de cada capítulo do romance *Anatomia de um instante*, são utilizados itálicos para indicar uma diferença em relação ao resto do texto verbal enunciado. O texto enunciado em itálico descreve as imagens contidas no vídeo do golpe. Uma das singularidades dessa tentativa de golpe é que ela foi filmada, ou seja, as câmeras presentes no plenário captaram o momento exato no qual os militares invadem o edifício e começam a atirar. Novamente, a ocupação da superfície mostra o movimento que o enunciador usa para organizar sua obra: da imagem para o desenvolvimento das ações, das ações para a condensação em imagens.

No início do livro, a oposição ocorre entre uma foto e o texto verbal; no desenvolvimento do livro, a oposição ocorre entre o texto em itálico e não-itálico.

Enquanto as balas arrancam do teto pedaços visíveis de reboco e os taquígrafos e o meirinho se escondem, um após o outro, debaixo da mesa e as poltronas engolem os deputados até que nenhum deles fica visível, o velho general (Mellado) permanece de pé em meio ao fogo das metralhadoras, com os braços caídos ao lado do corpo e olhando para os guardas-civis insubordinados que não param de atirar. Quanto ao presidente Suárez, ele volta devagar para a sua poltrona, senta, se apoia no encosto e fica ali, ligeiramente inclinado para a direita, sozinho, estatuário e espectral em meio a um deserto de poltronas vazias.

I

Esta é a imagem; este é o gesto diáfano que contém muitos gestos.
(CERCAS, 2012, p. 29/30)

A oposição entre as tipologias, itálica e não-itálica, mostra uma diferença nos textos-enunciados: o itálico visa a ser um texto meramente descritivo, por isso o uso do tempo presente e de adjetivos; o texto não-itálico visa a explicar aquela imagem. Todo capítulo inicia-se com um trecho em itálico, o que cria o simulacro de que o enunciador está raciocinando a partir das imagens, como um comentarista que acompanha um jogo de futebol.

A colocação lado a lado da imagem e do texto verbal escrito, ou do texto verbal escrito *itálico* do texto verbal escrito não-*itálico*, simula, para o enunciatário, o movimento de quem vai parando a imagem de um vídeo e comenta o que ocorreu.

A superfície do livro de Palacios é ocupada de uma forma tradicional: o texto verbal escrito é recortado por títulos em **negrito** que antecipam o conteúdo dos trechos da obra. O enunciador lida com a obra como a organização de fatos ligados logicamente numa ordem linear; a obra de Cercas, ao quebrar a narrativa linear pelo texto verbal escrito em *itálico*, presentifica várias coisas ao mesmo tempo: no mínimo, o vídeo e a explicação.

A única imagem contida na obra de Palacios é a foto da capa:

Figura 2: Capa do livro *23-F: El golpe del Cesid*

Considerando a foto da capa como texto enunciado, observamos policiais e militares em pé, na rua, observando à distância o prédio da Câmara espanhola, onde ocorre a tentativa de golpe de Estado. Confrontando com a foto contida na obra de Cercas, há duas oposições: dentro *versus* fora, observador externo *versus* interno.

Na foto de Palacios, a ação ocorre dentro da Câmara, mas o destaque é dado para o lado de fora; isso porque o enunciador defende um papel preponderante do CESID na organização do golpe; de certo modo, o mais importante não foi o que ocorreu dentro do prédio, pois nada saberíamos sobre o golpe olhando somente as imagens internas da Câmara, mas toda a organização externa, todas as estratégias desenvolvidas para que o golpe ocorresse. Para Cercas, as imagens internas da Câmara condensam toda a tentativa de golpe: o gesto de Suárez contém um significado em si mesmo, observável a qualquer um.

Na foto de Palacios, policiais olham, com armas na mão, os acontecimentos do lado exterior da Câmara espanhola; percebe-se que o momento deve ter importância pela concentração de observadores, ou seja, o enunciatário percebe que aquele é um momento importante porque ele atrai a atenção de diversos observadores, sendo eles, além de tudo, policiais prontos a entrarem em ação, o que implica que há algo no acontecimento que deve ser confrontado. Há um distanciamento duplo, portanto: a foto mostra o golpe fora da Câmara e a partir de observadores internos à foto.

A foto de Javier Cercas presentifica o momento: não há um distanciamento grande, pois a imagem apresentada está instalada dentro da própria Câmara, no local do golpe. Também não há observadores instalados na cena: cada um está agindo conforme o seu papel, sem olhar o que os demais estão fazendo; o enunciatário é o único observador. Por isso, há uma presentificação: é como se o golpe ocorresse aos olhos do enunciatário, como se esse pudesse olhar e tirar suas próprias conclusões. Enquanto as imagens são geradoras da reflexão de Cercas, o enunciador de Palacios não concentra a sua atenção sobre as imagens, mas sobre documentos que comprovam que o Cesid, agência de inteligência secreta da Espanha, teria organizado o golpe. Portanto, Palacios deixa explícita a introdução de um observador interno à obra que organiza e torna inteligível os fatos que levaram ao golpe.

Outro ponto que diferencia as duas obras é que, antes da imagem, a obra de Javier Cercas se inicia com uma citação:

Colui que fece... il grande rifiuto

DANTE, Inferno, III, 60

A ocupação da superfície, inicialmente, pela citação de uma obra literária, pressupõe um tipo de cena prática que será discutida agora.

3.4 Cenas práticas

A citação é retirada da obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Se tomarmos o verso numa citação maior, encontraremos o motivo da escolha do verso:

Olhando, percebi bandeira a tremular, celeremente deslizando entre a turba de almas como se condenada a jamais estar quieta. Era seguida por multidão compacta a ponto de eu não crer tanta gente assim houvesse a morte já eliminado. Pude reconhecer alguns dos vultos, e entre estes, de repente, distingui a sombra daquele fez a grande renúncia. Com isso, compreendi ser aquela a grei envilecida, desprezada por Deus e pelo Diabo. (DANTE, 1979, p. 33)

Na análise do texto enunciado, observamos que o ator Suárez é um herói da renúncia, ou seja, propriamente, ele não afirma nenhum valor, mas apenas renega os valores. Suárez estaria na não-negação. Deus seria, em leitura paralela ao texto enunciado na obra de Cercas, equivalente à afirmação, enquanto o Diabo seria a negação:

No trecho de Dante, aquele que realiza a renúncia, ou seja, fica a meio do caminho entre a afirmação e a negação, é desprezado tanto por Deus como pelo Diabo. O ator Suárez era tanto desprezado pela esquerda, pelo seu passado franquista, como pela direita, por sua política que tenderia à esquerda, como a legalização do Partido Comunista. Um ponto importante a refletir sobre esse paralelo, entre a *Divina Comédia* e o *Anatomia de um instante*, é que, ao colocar a citação, o enunciador quis que o enunciatário realizasse a leitura paralela.

Compagnon (2003) chama esse método de passagens paralelas, o “mais geral e menos controvertido, em suma, o procedimento essencial da pesquisa e do estudo literário” (p. 68): “o paralelismo verbal descreve a identidade da palavra em contextos diferentes: ele serve para esclarecer os índices e as concordâncias” (p. 70). Para além de uma discussão sobre os métodos de leitura da literatura, ressaltamos que o estabelecimento da leitura paralela seria uma prática própria à literatura.

A tese central da leitura paralela é a seguinte: para compreender um trecho de uma obra, convocamos outros trechos da mesma obra que possam iluminar o significado; pode-se convocar também trechos de outras obras do mesmo autor, de escritores contemporâneos, ou de obras citadas. Em todas essas ações observamos uma leitura que enxerga, primeiro, a obra como totalidade, pois um trecho ilumina o outro; depois, as obras do autor como totalidade e, no final, a própria literatura, autores contemporâneos e autores citados como modelos, como totalidade. Portanto, uma obra que é considerada literária será tomada por esse tipo de leitura, ou seja, o enunciatário irá estabelecer o diálogo dessa obra com outras do mesmo autor e com outras da cultura literária. Podemos confrontar essa afirmação com uma observação da obra *F-23*.

Como constatamos na passagem sobre a legalização do Partido Comunista, o enunciador do livro *Anatomia de um instante* estabeleceu uma ligação simbólica, um duplo, entre Suárez e Carrillo; isso cria um paralelo para o enunciatário: se quisermos entender melhor as ações de Suárez, comparamos essas com as de Carrillo, e vice versa. O enunciatário pode, portanto, compreender que Carrillo só modificou o estatuto do seu partido porque seguia a Política, como Suárez; quando o narrador argumenta que Suárez é um político

puro, podemos compreender Carrillo também como um político puro, ou seja é criada uma analogia. Esse tipo de leitura, não poderia ser feita na obra *23-F*: as ações de Suárez são explicados de uma forma lógica e a partir dos benefícios e consequências que essas ações trazem.

As leituras paralelas que podem ser feitas no *23-F* são apenas de aproximações de causa e consequência: Suárez legalizou o Partido comunista; por isso, páginas adiante, os militares vão apoiar o golpe de Estado. O enunciatório pode tornar o raciocínio do enunciador mais explícito em um comentário, no *23-F*; já o enunciatório de *Anatomia* trabalha com o raciocínio analógico: a partir da identidade de algumas passagens, o enunciatório pode utilizar a identificação como ponto de inteligibilidade da narrativa.

Antes de apontarmos outras identidades que regulamentam a prática de uma leitura literária, é preciso compreender como a leitura pode ser tida como prática.

Quando explicamos as ligações entre os níveis de pertinência, afirmamos que o texto enunciado deve ser inscrito em um objeto e que esse objeto, com o texto inscrito, entra em uma cena prática. Ou seja, aquele texto enunciado, concretizado em um objeto, se torna um dos actantes de uma cena prática. Considerando a leitura literária como uma prática, o texto enunciado que estamos analisando entra na cena prática como um objeto a ser analisado. Se conseguirmos analisar como funciona esta prática de leitura literária, poderemos confrontar com outra prática de leitura, como a histórica. O livro *Anatomia de um instante* propõe no seu início ser lido como um romance, literatura, ou como um livro de história; ao nível textual, os dois tipos de discurso utilizam a iconização, mas só o romance extrai um raciocínio figurativo dessa iconização. Os efeitos que cada obra causam na ocupação do objeto de inscrição do texto enunciado também são diferentes, o que implica uma ocupação diferente em uma prática.

Ao analisar o romance *Ligações Perigosas*, de Choderlos Laclos, Fontanille (2008) homologa partes do romance epistolar aos níveis de pertinência:

A integração descendente, que permite “textualizar” ao mesmo tempo a *estratégia* (editorial e comercial), a *prática* (redacional) e a troca epistolar, vem acompanhada de vários efeitos importantes. A primeira consequência disso é uma segmentação do texto do romance em três “gêneros” de discursos diferentes, a *advertência*, o *prefácio*, e as *cartas*, o que coloca grandes problemas àqueles que quiserem discernir quais os limites do “texto”. Essa diferença de gêneros permite também compensar o detalhamento do dispositivo semiótico: inseridos no interior de um mesmo texto, as diferentes instâncias, que são a *estratégia*, a *prática* e o *texto-enunciado*, ainda são reconhecíveis e hierarquizáveis por seu gênero (advertência, prefácio, cartas) (FONTANILLE, 2008, p. 36)

Desse modo, é possível conceber partes de uma obra como homologadas a um dos níveis de pertinência; mas, mais do que compreender partes do texto enunciado como textualizações das práticas ou estratégias, é preciso observar se a organização do texto permite essa homologação. No primeiro capítulo, analisamos como o narrador de *Anatomia de um instante*, no prólogo, pretende mostrar uma concepção de literatura que justifica o texto enunciado a ser lido como romance. Porém, observamos também que a questão não é tão simples, pois uma coisa é o modo como o narrador, numa metalinguagem não-científica, apresenta determinado gênero ou prática e como a semiótica, com o uso de metalinguagem científica, descreve os gêneros e as práticas; de certo modo, o semioticista deve criar uma tensão entre a metalinguagem não-científica e a metalinguagem científica.

Por exemplo, o enunciador de Cercas apresenta a simetria como uma parte constituinte do que seja o texto enunciado literário. Longe de simplesmente descartar a intuição do narrador, o semioticista, pela análise feita até o momento, propõe uma aproximação: o uso de técnicas como a criação de duplos em um trecho analisado permite observar que o texto enunciado cria ligações, simetrias, entre ações e personagens; a própria prática da leitura literária, das passagens paralelas, reforça essa intuição da metalinguagem não científica: a análise de um texto literário pressupõe que o enunciatário consiga colocar em paralelo aquilo que o enunciador identificou como iguais ou diferentes. É só confrontar como o narrador de *Anatomia de um instante* cria uma necessidade estética na

legalização do partido comunista, devido à identidade entre os atores Suárez e Carrillo, e o narrador de *F-23* apenas narra os fatos como uma relação de causa e consequência linear. Como a apresentação do romance *Anatomia de um instante* foi analisada no primeiro capítulo da tese, pelo menos a concepção literária, pretende-se criar um pano de fundo, a partir da análise da apresentação da obra *F-23*, a fim de observar as práticas de leitura e escrita literárias e escrita e leitura históricas.

O prólogo da obra *F-23* é assinado por Carlos Rojas, professor de Literatura Espanhola na Universidade Emory, e não por Jesús Palacios, escritor do livro. Um ponto que Rojas considera importante na obra de Palacios é o seguinte:

Como se verá en el último capítulo de *23-F: El Golpe del Cesid*, la CIA y con toda probabilidad también su filial propagandística, el Información Bureau, conocían todos los pormenores y entresijos del golpe a través de la cobertura de una supuesta empresa de seguridad, la Baking House. (...) Esclarece Jesús Palacios otro enigma entre los precedentes inmediatos al golpe, antes interpretado de formas diversas y siempre erróneas. Me refiero a la autoría de tres artículos, “Análisis político del momento militar”, “La hora de las otras instituciones” e “La decisión del mando supremo”, aparecidos en *El Alcázar* y firmados por Almendros entre el 17 de diciembre de 1980 y el primero de febrero de 1981, a veintidós días vista del asalto al Congreso, como lo señala puntualmente el autor (PALACIOS, 2001, p. 4)

Ao indicar que o livro possui informações relevantes, que esclarecem pontos obscuros da história do golpe de 23 de fevereiro, o confronto com a leitura literária fica evidente. A leitura das passagens paralelas ilumina o significado do texto colocando partes diferentes em contato, criando analogias; as informações apresentadas por Palacios pretendem iluminar pontos obscuros não do próprio significado do texto, mas de uma construção coletiva de interpretação de fatos. A leitura histórica pressupõe que o enunciatório conheça as informações sobre

determinado momento histórico e possa avaliar se há ou não novas informações e se essas contribuem para a compreensão lógica do momento histórico.

A instalação de Carlos Rojas como um enunciatório visível da obra de Palacios representa isso: um especialista naquele momento histórico, que se apresenta como leitor e escritor de obras históricas (“en letra impresa y en otros libros – *89 republicanos y el Rey*, de Ramón Serrano, y mi *Puñeta, la Española* – vine lo que aqui de nuevo rememoro y reitero” (PALACIOS, 2001, p. 3), ou seja, que possui o /saber/ sobre um determinado assunto, julga uma outra obra, mostrando se as informações pesquisadas e apresentadas são relevantes para o entendimento de um determinado momento histórico. A prática histórica pressupõe, portanto, um coletivo o qual é responsável por coletar, analisar e interpretar documentos históricos; caso um novo enunciador, como Palacios, se apresente como estudioso, esse coletivo, representado por Carlos Rojas, julga se a obra deve ou não ser valorizada.

A leitura histórica realiza, portanto, também uma leitura paralela, mas essa leitura não pretende, propriamente, criar uma analogia, descobrindo um significado novo, mas colocar os elementos em uma ordem lógica, seja o documento colhido na pesquisa ou as informações acumuladas pela disciplina História. Observamos a atitude de se colocar à distância, julgando os fatos, no próprio texto enunciado de Palacios, o qual pontua qual foi a importância de legalizar o Partido Comunista Espanhol.

Como a prática de leitura é diferente, o próprio modo de construção do texto enunciado será diferente também: o narrador de *Anatomia de um instante* nos apresenta identificações entre atores e ações como se essas já estivessem dadas, como a afirmação do início do livro, de que a realidade apresentava um romance que bastava copiar, enquanto que o é preciso justificar, no *23-F*, como se obteve as informações e qual a justificativa de uso delas:

Por testimonio de José Antonio Girón de Velasco, ya sabía Jesús Palacios que el general Manuel Cabeza Calahorra era el verdadero firmante de aquellos artículos, donde pretendía exponer todos los aspectos de desintegración nacional, que según Almendros justificaban un “golpe de timón” militar (...) Fallecido Cabeza Calahorra, cumple Jesús Palacios la promesa de no revelar la identidad de Almendros hasta después de su muerte. También cree el autor que ha transcurrido tiempo sobrado para analizar la multitudinaria y mal urdida conspiración (PALACIOS, 2001, p. 4)

No texto enunciado, há, portanto, uma descrição de como o enunciador obteve as suas informações. O trabalho de pesquisador, indo atrás de testemunhas, ou mesmo aguardando um tempo para divulgar as informações, a fim de tomar uma distância segura para a interpretação, é uma prática que foi textualizada no texto. A obtenção de informações sobre os artigos não é só narrada pelo enunciador, mas também o livro contém apêndices com os artigos, ou seja, o livro, ao reproduzir documentos históricos, pretende também se tornar fonte para novos pesquisadores sobre o assunto.

Dentro desse coletivo de participantes da prática de leitura e escrita da história, há uma retroalimentação: obrigatoriamente, o pesquisador deve mostrar ser aquele que /sabe/ o que ocorreu, /pode/ e /sabe/ como pesquisar novas informações e /deve/ se tornar uma fonte confiável para os praticantes dessa leitura escrita histórica. A veridicção, portanto, é diferente daquela proposta pelo enunciador de *Anatomia de um instante*.

Em *Anatomia de um instante*, analisamos que a veridicção era dada pela exploração da analogia, ou seja, as simetrias entre atores, com a exploração do plano da expressão, permitiriam ao enunciatário atestar a veracidade do que era dito. Assim como a repetição sonora cria uma identidade entre os discursos, a criação de identidades entre atores e ações, no qual a verdade surge porque um ator é duplo do outro e eles agem do mesmo jeito, também cria a crença de que aquilo que é narrado é verdadeiro. Esse tipo de veridicção só pode ser explorada pelo enunciador se ele souber que a prática de leitura vai colocar passagens em paralelo, em outras palavras, se souber que o enunciatário literário perceberá que há um código linguístico segundo na criação da obra.

A estratégia de Palacios é completamente diferente: a fim de criar um efeito de verdade, o enunciador instaura dentro do texto documentos históricos a fim de servir como referência para o desenvolvimento das afirmações do narrador. A Semiótica estabelece que a referência é sempre interna, e nossa proposição não nega isso; mas a instalação de uma referência interna é diferente para cada tipo de texto.

Como a prática de leitura e escrita da história pretende ser científica, é preciso que os analistas, com os mesmos dados, cheguem às mesmas conclusões. Portanto, colocar os documentos dentro do texto cria um ponto de referência não só para o enunciador, que ancora sua verdade na legitimidade desses documentos, como também para o enunciatário, que pode confirmar aquilo que é dito nos documentos. A prática de leitura e escrita da história também lida com a questão do testemunho.

A cena criada por Rojas para mostrar como Palacios descobriu a identidade dos artigos se apoia em dois pontos: a existência dos próprios artigos, reproduzidos no livro a fim de criar uma referência interna, e a textualização das ações de investigação. Palacios seria aquele capaz de obter testemunhos pessoais dos envolvidos nos momentos históricos.

Confrontado com o narrador de *Anatomia de um instante*, a diferença é evidente: como escritor de ficção, “estava autorizado pela realidade a tomar quantas liberdades fossem necessárias, porque o romance é um gênero que não tem que prestar contas à realidade, apenas a si mesmo” (CERCAS, 2012, p. 20). Deixemos em suspenso a questão da realidade, pois já vimos que os textos constroem sua referência interna, e olhemos mais de perto a problemática: se o romance só presta contas a si mesmo, a leitura por passagens paralelas é a mais indicada; os atores que circulam pelo romance não estão lá para iluminar uma realidade exterior, mas para criar identidades entre eles.

Já o enunciador de Palacios precisa, para obter o efeito de verdade, criar a sensação de que está falando algo de exterior, de fora, da realidade. Para criar esse efeito, reproduz documentos não produzidos por ele, relata a prática de investigação e instala um observador, Rojas, que será o responsável por atestar que aquelas informações são verdadeiras. Portanto, aqueles discursos, que, por

serem figurativos, pareciam ser indistinguíveis, o que tornaria a caracterização da literatura impossível, criam, quando inseridos em um objeto e uma prática, efeitos de sentido completamente diferentes.

Fontanille (2008), a partir de Pierluigi Basso, propõe “diversos tipos de agenciamentos sintagmáticos, segundo a isotopia modal dominante que lhes garante a coerência” (p. 49), formando a seguinte tipologia:

Nível	Modalidades	Tipo de prática
Nível M1	poder =	Práxis
Nível M2	poder + saber =	Procedimento
Nível M3a	poder + saber + querer =	Conduta
Nível M3b	poder + saber + dever =	Protocolo
Nível M4a	poder + saber + querer + crer =	Ritual “Autônomo”
Nível M4b	poder + saber + dever + crer =	Ritual “Heterônomo”

Tabela 3: Tipologia das práticas

Segundo Fontanille (2008), o valor da práxis, portanto, por ser regida somente pelo poder “reside apenas na possibilidade de uma realização e na capacidade de realizá-la”. O procedimento depende também de um saber, o que implica que a “avaliação será (...) mais elaborada, já que levará em conta, além de sua capacidade de realização, a organização adequada das etapas da ação”. Por ser regido por um querer, a conduta “é interpretada nesse caso como imputável a um actante responsável, como se manifestasse intenções, tendências e valores que lhe são próprios individualmente”. Já no protocolo, por possuir um dever, a “eficiência é regulada do exterior da práxis por regras e por normas que se impõem a todos os participantes”, por isso, “a avaliação está preestabelecida e trata do respeito das regras e das normas” (p. 49).

Por último, o ritual “supõe um *crer* específico (todas as práticas têm uma base fiduciária geral), partilhado por todos os participantes, e necessário ao êxito da ação” (FONTANILLE, 2008, p. 50). A avaliação pode, portanto, recair sobre a intensidade e a veracidade da crença específica.

Desse modo, uma forma de criar uma tipologia das práticas é observar, principalmente: “(1) as isotopias modais dominantes; (2) as combinações e os níveis de modalizações aceitos; (3) as formas aspecto-temporais (especialmente singulativas, iterativas, originárias etc)” (FONTANILLE, 2008, p. 51). Retomemos a prática de leitura escrita da história.

Segundo Rojas, “desde el propio título, el libro atribuye al Cesid la verdadera dirección y la secreta urdimbre del golpe” (PALACIOS, 2001, p. 5). A tese do enunciador do livro é que o serviço secreto espanhol, Cesid, organizou e desmontou, por diversas razões, o golpe. Observaremos como o enunciador descreve seu próprio trabalho de escrita do livro:

Éste es un libro de tres meses y medio intensos de redacción, de total aislamiento. Pero de veinte años de seguimiento, de recogida de datos desde hace más de diez, de investigación progresiva desde tres años atrás y de pleno empeño los últimos dieciocho meses. He tenido la oportunidad de recabar más de ciento cincuenta testimonios diferentes de personajes de relieve que tuvieron diversa incidencia en los acontecimientos a lo largo de este tiempo. (...) he leído o revisado prácticamente toda la bibliografía publicada al respecto y cotejado y contrastado muchos elementos. Soy consciente de que esta obra aporta revelaciones inéditas de enorme importancia (PALACIOS, 2001, p. 10/11)

Há uma divisão em dois trabalhos aqui: a redação do livro, propriamente, que durou três meses de trabalho isolado e o trabalho de pesquisador, prática que será melhor analisada agora.

Para realizar a pesquisa, o enunciador se apresenta como um sujeito dotado de saber: possui uma vasta bibliografia e recolheu testemunhos de diversos personagens da tentativa de golpe. O detalhamento de todo o processo pretende criar na avaliação do enunciatário a ideia de que o enunciador soube realizar a prática de pesquisa histórica. Portanto, a prática descrita abarca um /poder/ e um /saber/. Por estar preocupado com a questão de revelações, ou seja, de contribuir para o progresso da disciplina histórica, consideramos que a

prática é regida também pelo /dever/: o pesquisador pode, sabe e deve aprofundar os estudos históricos a fim de avançar com o progresso da disciplina histórica. Não esqueçamos que a própria prática científica implica esse dever: se manter atualizado a todo o saber anterior e realizar o avanço desse saber com novas contribuições. Portanto, a pesquisa histórica é do tipo prática protocolo.

O grande objetivo do livro é contribuir com a verdade, do modo como apresentamos anteriormente: o estabelecimento de uma coerência entre os documentos obtidos pelo pesquisador e a própria narração dos fatos. A descrição histórica deve ter, como referência interna, documentos reproduzidos em seu texto enunciado; no caso, a obra *F-23* se apresenta como aquela que desvenda as razões para o golpe:

Sólo desde una central de inteligencia con mucho poder, medios y decisiva influencia era posible activar un golpe de Estado como fue el del 23-F. Un golpe de autor. Y únicamente desde ese misma central se pudo después lanzar tantas “cortinas” de humo, tantas teorías del contragolpe y del antigolpe y tantas intoxicaciones. (PALACIOS, 2001, p. 13)

Desse modo, toda a documentação citada por Palacios será posta a fim de provar que o exposto acima é verdade. A verdade, portanto, não é propriamente criada entre a obra e a realidade, mas entre a referência interna feita a partir de recortes de documentos e a narração e explicação do todo defendida pelo enunciadador. O dever de buscar uma verdade externa se contrapõe àquilo que o narrador de *Anatomia de um instante* coloca no texto enunciado: a liberdade de não precisar se justificar em relação a algum documento. A pesquisa histórica surge, portanto, como um protocolo tão repetitiva que se torna um hábito.

Com isso, podemos comparar a textualização dessa prática de pesquisa histórica com a prática de escrita literária pelo narrador Javier Cercas:

a única forma de fazer uma ficção sobre o golpe de 23 de fevereiro consistia em conhecer com o maior rigor possível a realidade do golpe de 23 de fevereiro. Só então mergulhei a fundo na massa de construções teóricas, hipóteses, incertezas, fabulações, falsidades e lembranças inventadas que envolvem aquele dia. Durante vários meses, em tempo integral, viajando com frequência a Madrid e voltando repetidas vezes à gravação do ataque à Câmara – como se essas imagens escondessem na sua transparência a chave secreta do golpe -, li todos os livros que encontrei sobre o 23 de fevereiro e sobre os anos anteriores, consultei jornais e revistas da época, mergulhei na súmula do julgamento, entrevistei testemunhas e protagonistas. (...) compreendi que os acontecimentos de 23 de fevereiro continham em si toda a força dramática e o potencial simbólico que exigimos da literatura. (CERCAS, 2012, p.22)

Observamos que a descrição da pesquisa feita pelo narrador de *Anatomia* é muito parecida com aquela da descrição da prática da pesquisa histórica. Porém, enquanto a pesquisa histórica é regida por um dever, no qual o praticante se coloca como alguém que domina as informações e pode realizar avanços, o narrador de *Anatomia* não pratica sua pesquisa pelo mesmo motivo. Sua preocupação é a força dramática e o potencial simbólico.

A diferença entre os dois modos de conceber a prática de pesquisa são tão diferentes que vemos, de um lado, o narrador de *F-23* afirmar publicar informações inéditas em seu livro, sendo essas informações sancionadas por outro especialista e consideradas a grande contribuição do livro; do outro lado, o narrador de *Anatomia* não se preocupa com informações inéditas: “ninguém deva se enganar buscando nele informação inédita ou contribuições relevantes para o conhecimento do nosso passado recente” (CERCAS, 2012, p. 24). A pesquisa do primeiro narrador, por ser histórica, possui uma responsabilidade, um dever científico, que o segundo não possui, seja pelos procedimentos adotados em cada pesquisa, seja pelo objetivo mesmo da pesquisa, levar ou não ao progresso das informações já obtidas sobre um determinado evento.

O estatuto do discurso ficcional em relação aos demais discursos, como o histórico, vem sendo um ponto de reflexão para diversos autores, que

constatam haver uma dificuldade para diferenciar a escrita da história da escrita de literatura. Um desses teóricos, Luiz Costa Lima, considera que a história organiza o passado a partir de documentos e do presente. A ficção literária representa o mundo à distância, “possibilitando ao receptor uma orientação diversa do que lhe é imposto quando é mero “ator”” (LIMA, 1989, p. 102). Também a história deve obediência a um protocolo de verdade. Assim, o verossímil da história visa construir uma verdade, enquanto o verossímil literário é uma quase-verdade.

É evidente a ligação dos dois tipos de discurso com duas práticas diferentes: a prática histórica pretende legitimar um discurso de verdade a partir de uma pesquisa que segue diversos protocolos, a fim de regular e criar um efeito de verdade. Apesar da literatura poder realizar essa mesma pesquisa, sua prática não implica um dever propriamente, pois o efeito de verdade da literatura é diverso daquele pretendido pela história.

Lima (1989) insiste que, na literatura, o que está no texto não obriga o enunciatório a nenhuma resposta estereotipada pela cultura, mas permite ver os valores que circulam no comportamento cotidiano. O ficcional, por não ter uma pragmática clara, faz o receptor se perguntar: “o que significa este mundo que se representa sem se reduplicar” (p. 100). Observamos que Lima retoma, nesse momento, sua tese do livro *Sociedade e discurso ficcional* (1986): a tentativa, gradativa, principalmente a partir do século XIV, de controlar a ficção, ou seja, era preciso, cada vez mais, diferenciar as formas discursivas, fazendo o “elogio do discurso apenas interessado em declarar a verdade, e o desdém irritado pelo texto que deleitava sem instruir” (p.100). Há uma tentativa, portanto, de classificar os textos figurativos entre aqueles que buscam a verdade, seja seguindo um protocolo de verdade, como o da pesquisa histórica, seja divulgando algum conhecimento considerado verdadeiro pela comunidade, e aqueles que não obedecem a um protocolo de verdade.

Se retomarmos à classificação das práticas, a diferença poderia ser posta desta maneira: enquanto a prática dos discursos históricos pode ser considerada regida por um dever, a prática dos discursos literários é regida por um querer, ou seja, é uma conduta. Como é regido pelo querer, a conduta manifesta as intenções, tendências e valores individuais. Essas práticas levam aos dois tipos

de narrativas, segundo Lima (1989): a que estabelecia leis fixas e outra que narrava o singular. “Se a primeira privilegiava a visão de ciclos estáveis, dotados de leis constantes, a segunda ressaltava o acidental, irrepetível e singular” (p. 101). A oposição entre as obras *23-F* e *Anatomia* parecem mostrar isso: a primeira, mostra a construção de uma democracia, seguindo leis fixas (por exemplo, a legalização do partido comunista surge como uma necessidade, uma lei, para que a democracia espanhola seja legitimada pela participação de todas as vozes presentes na sociedade) e a segunda apresenta a democracia como um acontecimento (serem os líderes do partido franquista e comunista duplos, é algo da ordem do irrepetível, do singular), no qual contribuíram diversos acidentes. O ponto aqui não é o evento em si, que, por ser histórico seria considerado irrepetível, mas o modo como o enunciador cria a referência interna. Há, na narrativa de Palacios, uma necessidade lógica, pois a democracia pressupõe que os cidadãos possam se organizar livremente em partidos, portanto a decisão de Suárez é vista sob tal ponto de vista, uma necessidade lógica. Cercas apresenta a cena como a conciliação do inconciliável, ou seja, um evento inesperado, um acontecimento. Há uma gradação entre textos puramente repetitivos, que estabelecem leis fixas, e aqueles que mostram acontecimentos.

A distinção que Lima (1989) propõe para os dois tipos de narrativas retoma as ideias de Lotman no artigo *The origin of plot in the light typology* (1979). Os textos que fixam leis reduzem o mundo de excessos e anomalias em normas e sistemas. No sistema geral da cultura, eles funcionam como um mecanismo de normalização, situado em um nível mais alto do que os outros textos da cultura. Quando tomamos a prática da escrita histórica, que vai classificar os demais textos da cultura como verdadeiros ou não, observamos essa necessidade de normalização, pois é preciso indicar se determinado texto é ou não confiável, se corresponde a uma verdade geral ou não. Em oposição a esses textos que estabelecem uma lei lógica, e pressupõem uma prática do dever, que regula a verdade do texto enunciado, estão os textos que focam as anomalias. Lotman (1979) afirma que o quadro criado por esse tipo de narrativa é normalmente caótico e trágico, ou seja, há uma certa violação da ordem. A prática que regula essa narrativa será diferente, portanto.

O protocolo, como vimos, é regido pelo dever. O dever, junto com o querer, parecem constituir “uma espécie preliminar, as condições mínimas de um fazer ou de um estado” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 134). Sendo as condições mínimas para o fazer, inclusive o de realizar uma prática, dever e querer engendram práticas diferentes.

Como observamos, a prática da pesquisa histórica, e sua consequente escrita para divulgação, implica uma série de prescrições: pesquisa bibliográfica, investigação do objeto e apresentação de novos resultados. Na pesquisa bibliográfica, podemos observar melhor a forma de controle do figurativo.

Na pesquisa bibliográfica, o praticante da pesquisa histórica se coloca, a partir das técnicas desenvolvidas pela disciplina, como um sancionador: alguns discursos serão considerados verdadeiros e outros não. O que indicará se um discurso é verdadeiro é a coerência entre uma referência interna da narrativa com documentos também representados dentro da pesquisa. Por exemplo, uma das informações novas apresentadas pela obra *23-F* é a autoria dos artigos “*Análisis político del momento militar*”, “*La hora de las otras instituciones*” e “*La decisión mando supremo*”, os quais justificaram a necessidade de um golpe militar na Espanha. Além de apontar como foi obtida a informação de autoria, a obra reproduz os artigos, o que permite ao enunciatário realizar a comparação entre o documento e a informação dada pelo enunciador.

Voltando à pesquisa bibliográfica, o enunciador pretende que o enunciatário possa comparar as informações entre a própria obra e as obras citadas a fim de verificar a coerência. Há, na obra, a seguinte organização bibliográfica:

Fuente principal

La principal fuente de investigación de este libro está en los más de ciento e cincuenta personajes diferentes entrevistados y consultados a lo largo de varios años. Se trata de testimonios directos obtenidos entre la parte más significativa de los procesados por el golpe de Estado: abogados, militares de diverso empleo, políticos de diferente signo, numerosos agentes del Cesid y de casi todos los protagonistas que de una u otra manera tuvieron alguna responsabilidad antes, durante y

después del 23-F. Muchas de las revelaciones se publican citando expresamente a la fuente. La confidencialidad de otras muchas fuentes, me ha inclinado a mantener su origen en la más estricta reserva.

Fuentes secundarias

Para la elaboración de esta obra se han consultado el sumario de la causa 2/81 instruida por el juez especial general togado del cuerpo jurídico del Aire, José Maria Garcia Escudero, y el acta de les sesiones del consejo de guerra en cuatro volúmenes.

Libros consultados (PALACIOS, 2001, p. 238)

Os livros consultados indicam para o enunciatário quais obras são consideradas como verdadeiras. Há dois objetivos na listagem dos livros: levar o enunciatário a crer que o discurso é verdadeiro, pois se apoia em diversas obras, e que está coerente em relação a elas. Para aquele que realiza a prática de pesquisa histórica, a listagem serve como fonte para as próximas pesquisas; desse modo, a prática de pesquisa histórica implica que o enunciador não só reorganize as obras sobre aquele assunto, mostrando quais são verdadeiras ou não, como mostre para o enunciatário quais obras podem ser consultadas para pesquisas posteriores.

A reflexividade dessa atividade, um enunciador se apresenta como sujeito pesquisador e como sujeito fonte mostra que há uma coletividade organizando esses discursos; o sujeito responde a um destinador, a disciplina História, que é formada pela contribuição de cada um dos praticantes da prática de pesquisa. A organização do texto enunciado, portanto, reflete a prática.

Em relação à fonte principal, é importante observar como o enunciador, no plano do texto enunciado, se apresenta como alguém que sabe o que ocorreu, já que realizou uma exaustiva pesquisa direta, entrevistando as personagens principais da tentativa de golpe. Apesar de citar o arquivo, para o enunciatário a questão é saber como o enunciador encaixa, nas referências internas, as entrevistas feitas, a fim de criar uma coerência entre a interpretação dos fatos e o documento, no caso as entrevistas.

Outro documento citado é o do processo de julgamento dos que tentaram o golpe. Novamente, a citação do documento serve tanto para convencer o enunciário de que aquele documento foi consultado e, portanto, é verdadeiro o que se diz no texto enunciado, como, na prática, indica para o futuro pesquisador como obter as mesmas informações. Como o ideal das ciências é criar métodos que, seguidos por diferentes pesquisadores, levam ao mesmo resultado, é preciso que o enunciador mostre quais métodos utilizou e quais dados foram utilizados. A prática é regida por um dever: o pesquisador, para ser sancionado como bem sucedido, pode, sabe e deve saber quais protocolos seguir para que a sua pesquisa histórica e consequente texto enunciado sejam considerados verdadeiros.

Apenas uma nota aqui: se a descoberta deve ser julgada como verdadeira ou não, outra forma de controle do figurativo é se a obra não serve só para deleite, mas se ensina algo também. Lima (1986) mostra como a ficção é condenada pela irrealidade e pela imoralidade, há uma repulsa do ficcional, “fosse em nome da verdade histórica, fosse em nome da moral cristã” (p. 39). Quando Palacios se apresenta como alguém que seguiu os protocolos da pesquisa histórica, ele o faz como alguém que diz a verdade e que, por isso, deve ser sancionado positivamente pela sociedade.

Outro jeito de uma obra ser sancionada positivamente é se ela encerra algum ensinamento moral; o prazer estético deve estar subordinado a verdades éticas. Portanto, aquele espaço do enunciado singular é perdido, pois os acontecimentos devem ser apresentados como exemplos de verdades gerais. A literatura parece, em sua prática, renegar esse dever duplo: investigar uma verdade pretensamente externa e ensiná-la.

Segundo Lima (1986), esse duplo dever imposto às narrativas é uma forma de controle, uma vez que o leitor poderia se rebelar contra as autoridades. A condenação do fictício ocorreria porque os moralistas “não atinam que função poderiam lhe conceder” (p. 43). Eis, a questão: a prática da pesquisa histórica se integra a uma estratégia, de metacatalogação dos discursos que circulam em uma sociedade, marcando-os como verdadeiros ou não; qual é a função da literatura? O controle da ficção ocorre pelo medo de que, sem uma função definida, a literatura possa ser causa de subversão social.

A estrutura modal do *dever-fazer* comporta indiscutivelmente afinidades semânticas com a do *querer-fazer*, a tal ponto que os estudiosos se interrogam frequentemente a fim de saberem se não é possível – e oportuno – reduzi-las a uma única estrutura modal virtualizante. A dificuldade prende-se à escolha que será preciso operar, então, quer para reduzir o *dever-fazer* ao *querer-fazer*, quer vice-versa. Os representantes da tendência psicologizante inclinar-se-ão a ver no *dever-fazer* do sujeito um querer (transferido) do Destinador; os que defendem a lógica interpretarão antes o *querer-fazer* como um *dever* autodestinado. (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 135/136)

O que diferencia uma prática de escrita histórica de uma prática de escrita literária seria a modalidade que rege cada uma; a primeira seria regida pelo dever, já a segunda pelo querer. Apesar das duas modalidades preencherem o mesmo espaço, a virtualização do sujeito, as duas modalidades são consideradas diferentes, sendo o dever imposto por um destinador, e o querer quando o mesmo ator sujeito é também o ator destinador. Isso causa grandes diferenças, pois a prática de escrita histórica criará textos-enunciados mais homogêneos, em relação aos métodos e à exposição. A prática da literatura, por recair sobre uma individualidade, torna o texto enunciado mais imprevisível para o enunciatário.

Fontanille (2008) afirma que, na prática conduta, a avaliação trata, sobretudo, “dos valores expressos pelo comportamento do actante” (p. 49). De certo modo, poderíamos considerar o comportamento uma repetição de ações movidas pelos mesmos valores, o que criará um *ethos*, principalmente quando pensamos em exemplos como “ele se comportou bem ou mal”. Assim, sendo o comportamento o mais importante, a valorização recai sobre o modo como a prática foi feita. Novamente, há aqui a justificação de uma das intuições sobre a literatura: não importa tanto o que ela diz, mas como ela diz.

Por exemplo, o confronto que estabelecemos entre o herói clássico e o herói da renúncia. O enunciatário de *Anatomia* opta pela escolha de um herói da renúncia como mais significativo do que um herói clássico; o sujeito Suárez é uma ponte, por onde um valor é negado mas outro valor ainda não é confirmado.

A ambiguidade do sujeito se reflete no próprio enunciador, que afirma não realizar nem um romance nem um livro de história. Portanto, o modo como a obra literária se apresenta é mais importante que o seu conteúdo propriamente. Na escrita histórica, observamos que a prática é controlada pelo dever a fim de gerar um texto enunciado que seja considerado verdadeiro, ou seja, o mais importante é o conteúdo do texto enunciado propriamente. A dependência entre texto enunciado e prática é confirmada por Fontanille (2008b):

O gênero, e as “instruções de leitura” que ele comporta, é pertinente tanto ao nível do texto (porque ele impõe as regras de estruturação e manifestação) como ao nível da prática (porque ele determina os papéis e os atos das cenas de leitura) (...) o leitor, o objeto-livro, o conteúdo do livro, e suas instâncias enunciantes, mantêm relações actanciais e modais, e participam de uma estrutura global de interação e de manipulação específicos (p. 84/85)¹²

Até o momento, o que a nossa análise apontou é que, se no nível do texto enunciado as diferenças entre um texto literário e um de história não são tão grandes, pois os dois ocupam a mesma posição na tipologia dos discursos, o dos textos figurativos, na inscrição em um objeto e participação na cena prática as diferenças são consolidadas: a prática da escrita histórica comporta um sujeito-enunciador que sabe, pode e deve seguir os protocolos de verdade estabelecidos por um destinador, a disciplina histórica, a fim de produzir um texto enunciado que crie uma coerência entre as afirmações do narrador e a referência interna a documentos, produzindo no enunciatário não só o efeito de verdade como possibilitando a esse que realize a mesma pesquisa ao mostrar como ocorreu a pesquisa e quais documentos foram citados; por sua vez, a prática de escrita literária procura convencer o enunciatário da verdade pela forma como o texto enunciado é construído, chamando a atenção do enunciatário para o modo

¹² Le genre, et les “instructions de lecture” qu’il comporte, est pertinent à la fois au niveau du texte (parce qu’il impose des règles de structuration et de manifestation) et au niveau de la pratique (parce qu’il détermine les rôles et les actes de la scène de lecture) (...) le lecteur, l’objet-livre, le contenu du livre, et ses instances énonçantes, entretiennent des relations actanciels et modales, et participent à une structure globale d’interaction et de manipulation spécifiques

como o enunciador, pela prática da escrita, imprimiu os seus valores. A prática de pesquisa histórica implica um texto enunciado lógico, que busque regras gerais de explicação, enquanto a escrita literária implica um texto enunciado que prefira dar relevo ao acontecimento, pois é mais importante, em um texto literário, o modo específico como a obra se apresenta.

Evidentemente, dependendo da prática na qual o texto enunciado se coloca, haverá tipos diferentes de leitura. Adiantamos um pouco essa discussão com o método de análise literária, das passagens paralelas, mas vamos retomar o problema a partir de uma tipologia das leituras propostas por Fontanille (2008b), o qual observa que “as diferentes soluções de leitura são maneiras diferentes de valorizar o texto e os seus constituintes”¹³ (p. 89), apresentando o seguinte gráfico:

Desse modo, a estratégia eletiva dá um alto valor de representatividade aos constituintes; a estratégia particularizante “atribui aos elementos selecionados somente um valor de especificidade”¹⁴ (p. 89); a estratégia cumulativa visa analisar os constituintes do texto sem considerar a totalidade do texto e, por último, a estratégia englobante: “esse tipo de percurso que dá ao

¹³ les différentes solutions de lecture sont des manières différentes de valoriser le texte et ses constituants

¹⁴ attribue donc seulement aux éléments sélectionnés une valeur de spécificité

texto um valor de totalidade”¹⁵ (p. 90). Uma boa opção para lidar com essas estratégias de leitura não é imaginar um leitor real que age sobre o texto com a estratégia que quiser, mas observar como o texto enunciado e a prática que o controla provoca uma dessas estratégias de leitura.

Por exemplo, a obra *Anatomia de um instante*, cria um duplo ao final da obra:

Uma tarde lhe perguntei por que ele (pai do narrador) e minha mãe tinham acreditado em Suárez e de repente meu pai pareceu despertar da sua letargia, tentando em vão se levantar da poltrona; ele me olhou com os olhos esbugalhados e agitou as mãos esqueléticas com nervosismo (...) “Porque ele era como nós”, disse com a voz que lhe restava. Eu já ia perguntar o que queria dizer com isso quando ele acrescentou: “Ele vinha de um povoado, tinha sido da Falange, tinha sido da Ação Católica, não ia fazer nada errado, você entende, não é?” (...) Eu entendi. (...) não pude deixar de me perguntar se tinha começado a escrever este livro não para entender Adolfo Suárez ou um gesto de Adolfo Suárez, mas para tentar entender meu pai (CERCAS, 2012, p. 407)

Ao criar esse duplo, no final do livro, o narrador de *Anatomia de um instante* provoca no enunciatário um tipo de leitura englobante, pois acompanhar a história de Suárez era acompanhar a história do próprio pai, o que significa que a obra deve ser lida em sua totalidade, pois só na totalidade se compreende Suárez e o próprio pai, valorizando os seus constituintes, no caso, os atores pai e Suárez.

O enunciator da obra *23-F* não pretende criar constituintes que representem a obra como totalidade; como vimos, o seu objetivo é provar que o Cesid organizou o golpe militar e o desfez quando esse não deu certo. Desse modo, o enunciator vai, a partir da sua pesquisa histórica organizar um texto que apresenta trechos representativos a fim de comprovar a autoria do golpe.

¹⁵ ce type de parcours prête donc au texte une valeur de totalité

A prática só terá sentido se participar de uma estratégia, em um nível superior. Portanto, é preciso verificar como as práticas descritas, a escrita da história e a escrita literária, se ajustam em uma estratégia.

3.5 Estratégia

Depois de passar meses manuseando na imaginação as entranhas do golpe, eu já pensava que estava entendendo plenamente o que antes só intuía com temor ou inapetência, ou seja, que a hipótese de Palacios – que constituía o alicerce histórico do meu romance – era fundamentalmente falsa; o problema não é que o livro de Palacios estivesse totalmente errado ou fosse ruim: o livro dele era tão bom que quem não estivesse familiarizado com o que aconteceu no 23 de fevereiro podia acabar pensando que uma vez a história tinha sido coerente, simétrica e geométrica, e não desordenada, infeliz e imprevisível, como é na realidade (...) Então se o livro de Palacios não era propriamente um trabalho de investigação jornalística, e sim um romance superposto a um trabalho de investigação jornalística, não seria redundante escrever um romance baseado em outro romance? (CERCAS, 2012, p. 21)

O trecho acima mostra bem o que é a textualização de uma estratégia: uma prática é comparada a outra prática a fim de criar diferença ou combinação de práticas. Para o enunciador acima, a escrita de um romance seria uma prática que poderia ser combinada a uma pesquisa histórica, e a obra de Palacios seria essa pesquisa histórica; o problema é que Palacios já teria feito isso. Como visto no primeiro capítulo, a metalinguagem não-científica não corresponde ao que ocorre quando a descrição é científica, como a Semiótica.

A simetria, em relação à narrativa, poderia ser entendida de duas formas: como uma explicação lógica dos detalhes de um determinado evento, o que implicaria uma necessidade e um encaixe lógico de cada peça, ou como uma organização na qual um constituinte do texto ilumina o outro, uma analogia. Ao criticar Palacios, o enunciador do trecho citado focaliza o excessivo encaixe dos

eventos. Palacios propõe que o Cesid montou e desmontou o golpe; sendo essa a verdade, por que teriam surgidas tantas versões? Porque o Cesid, por ser uma força de inteligência, poderia criar diversas versões para impedir a investigação de suas ações; o trecho citado coloca em dúvida isso: o Cesid teria organizado tudo, inclusive as versões, ou haveria versões do que ocorreu no golpe porque os atores agiam de forma inesperada também, não só prevendo os cálculos de suas ações de forma lógica?

O enunciador de *Anatomia* critica algo que é próprio do discurso histórico: organizar de forma lógica, a fim de obter um efeito de verdade, acontecimentos. Observemos três títulos de subcapítulos na obra *F-23: "Operación *tenedor*. Operación *De Gaulle*. Cortina cree que la solución es Alfonso Armada"*; Calderón y Cortina creen que la solución es Alfonso Armada" e "Cortina crea el *staff* del general Armada". Observamos um crescimento no envolvimento do chefe do Cesid, Cortina, no plano que irá resultar na tentativa de golpe no dia 23 de fevereiro.

Cortina, ao perceber uma suposta fraqueza de Suárez na condução do país, armou um golpe brando: Tejero, ao invadir a Câmara espanhola, fingiria dar um golpe duro e Armada, um político próximo ao rei, fingiria negociar com Tejero na Câmara, a fim de se apresentar como única solução democrática; Tejero representaria a força militar enquanto Armada seria a criação de um governo de coalizção. Observa-se, pelo subtítulo, a criação de um efeito progressivo: Cortina passa a enxergar em Armada uma solução; compartilha isso com outro comandante do Cesid, Javier Calderón e, finalmente, ajuda Armada a organizar o golpe, criando uma equipe. O progresso de Cortina em suas ações, passo a passo, cria o efeito de verdade para o enunciatário: não há surpresa na atuação de Cortina ou do Cesid pois ambos se envolvem aos poucos com a figura de Armada.

A organização lógica da obra de Palacios é apresentar Cortina como o grande arquiteto do golpe: primeiro, como destinador que ajuda os participantes do golpe de 1981; depois, como destinador julgador, que decide interromper o golpe e decide quem será ou não exposto como golpista. O trecho do subcapítulo "Operación *tenedor*" mostra como isso ocorre:

La agitación entre la clase política, empresarial y financiera despierta un activo seguimiento por parte del Cesid. La central de inteligencia quiere registrar de primera mano las actividades, encuentros, conversaciones y hasta conspiraciones que lleven a cabo. (...) el general Armada adquiere por momentos mayor atención en el Cesid. Se convierte en la figura referente para protagonizar, llegado el caso, una acción correctora. (PALACIOS, 2001, p. 97)

O que o enunciador prepara aqui é uma cena, no texto enunciado, de uma ligação inicial entre Cortina e Armada; a aproximação vai permitir justificar o Cesid como o grande organizador do golpe. A tentativa de encaixar os fatos em uma organização lógica é próprio do discurso histórico, como vimos em Lima (1989): a história pretende organizar os eventos através de leis gerais de ações, ao passo que a literatura tende a focalizar o inesperado, o ambíguo. A discussão proposta pelo enunciador de *Cercas* não cabe aqui: não é que um desses modos de apresentar os acontecimentos seja mais real do que o outro, mas são modos diferentes.

Ao comparar as duas práticas, estamos no terreno da estratégia:

A organização sintagmática das práticas é, de fato, constituída por *confrontações e acomodações*, eventualmente (e somente eventualmente) guiadas pelo horizonte de uma sequência canônica, e ela implica sempre, ao menos implicitamente, uma atividade interpretativa, seja reflexiva (auto-acomodante) seja transitiva (se ela se refere a um horizonte de referência tipológico ou canônico)¹⁶. (FONTANILLE, 2008b, p. 130/130)

Desse modo, as práticas se acomodam, ou seja, se combinam umas às outras, ou entram em confronto. Portanto, as obras *Anatomia de um instante* e

¹⁶ L'organisation syntagmatique des pratiques est donc de fait constituée de *confrontations et d'accommodations*, éventuellement (et seulement éventuellement) guidées par l'horizon d'une séquence canonique, et elle implique toujours, au moins implicitement, une activité interprétative, qu'elle soit réflexive (auto-accommodante) ou transitive (si elle se réfère à un horizon de référence typologique ou canonique).

23-F: el golpe del Cesid poderiam entrar em confronto ou estarem combinadas. Como mostramos anteriormente, o enunciador da obra *Anatomia* textualiza uma estratégia de acomodamento: a partir da prática da pesquisa histórica, o enunciador construiria sua prática de escrita de um romance. Porém, o enunciador classifica a obra *23-F* como um romance também, o que torna as duas práticas, na verdade, concorrentes.

A observação do enunciador de *Anatomia* abre a possibilidade de comparar as práticas e observar as suas estratégias. A obra de Palacios claramente se insere numa prática de pesquisa e escrita sobre a história: é uma prática marcada pelo dever, pois o enunciador, como mostramos no subcapítulo anterior, demonstra seguir os protocolos de verdade próprios à disciplina da História, como a pesquisa ou a criação de referência interna para documentos. São vários os momentos em que são usadas as fórmulas “el x lo recuerda así:”, para indicar que aquela referência advém da pesquisa do enunciador, uma série de entrevistas realizadas pelo mesmo, ou “éste es el documento”, a fim de criar o efeito de que aquele documento guia a interpretação do enunciador.

O enunciador do *23-F*, após essa prática, apresenta a seguinte conclusão:

El 23-F fue un golpe de diseño, una operación de Estado Mayor del Cesid puesta en marcha por el teniente coronel Javier Calderón y el comandante José Luiz Cortina, de hecho, los dos principales responsables de la Casa. *Stricto sensu* fue un golpe democrático. Jamás pretendió tener carácter involutivo ni el deseo de retornar a ninguna fórmula del reciente pasado autoritario o de dictadura; por el contrario, la operación quirúrgica tenía por objeto reforzar el Estado y la Corona bajo el sistema democrático, que se estaba cayendo a pedazos por la grave crisis abierta entre la clase política (PALACIOS, 2001, p. 11)

Demonstrando, assim, que a tentativa de golpe foi totalmente planejada pelo Cesid; isso não significa propriamente que a tese seja uma ficção por encaixar elementos díspares dum modo incomum; o que garante o efeito de verdade no discurso histórico é a coerência entre as afirmações do enunciador

e as referências documentais internas, obtidas mediante pesquisa que segue protocolos de verdade.

A obra *23-F* cria um efeito de verdade que é típico do texto histórico, o de testemunho. Lima (1986) aponta que, na narrativa histórica, o eu deve testemunhar a “veracidade de seu dito” (p. 19). Retomando a figura dos antigos cronistas, Lima afirma que esses consideravam qualquer escrita como materialidade da história, ou seja, “para o homem medieval, não há qualquer marca distintiva entre história e ficção” (p. 23). Na época de Fernão Lopes, começa a haver uma separação entre escritos mais confiáveis e menos confiáveis, sendo os menos confiáveis justamente as ficções. O narrador do *23-F* pretende, ao demonstrar sua pesquisa, criar o efeito de narrador confiável, pois ele teria um saber que o permite interpretar realmente o que houve.

O que o enunciador de *Anatomia* critica não é a pesquisa apresentada em *23-F*, mas as conclusões; colocar o Cesid como um destinador manipulador e julgador torna o que ocorreu inteligível, mas não é possível saber se é mesmo verdadeiro. A prática histórica apresentada por Palacios é aproximada à prática de escrita de um romance policial.

O romance policial clássico seria aquele que apresenta, ao enunciatário, todos os detalhes do crime, colocando detetive e enunciatário como investigadores conjuntos de algum crime; normalmente, a descoberta da autoria do crime realiza o encaixe de todos os detalhes apresentados na obra. O efeito de verdade será mais forte quanto mais os detalhes estiverem expostos e o detetive conjugá-los numa explicação de autoria do crime. Porém, se é verdade que a investigação histórica pode se assemelhar a uma investigação de um romance policial, é preciso verificar as principais diferenças entre as práticas: a pesquisa histórica implica protocolos de verdade a serem seguidos, e claramente expostos, ao passo que em um romance policial a pesquisa pela autoria obedece à lógica do suspense: a atenção do enunciatário recai sobre a peça faltante, a autoria, mas na pesquisa histórica a atenção do enunciatário deve recair sobre o modo como a verdade é demonstrada; mesmo com todos os elementos, espera-se que o enunciatário de um romance policial seja surpreendido; na pesquisa histórica é o contrário: todos os elementos expostos, como dados científicos, devem levar à mesma conclusão.

A obra *Anatomia de um instante*, como pretende preencher duas práticas, ser lido como romance e ser lido como um livro de história, procura e, também, apresenta uma bibliografia, a fim de que o enunciatário possa acessar os mesmos dados que o enunciador. Ele apresenta da seguinte maneira a bibliografia:

Enumero abaixo os títulos de alguns textos que foram especialmente úteis na redação do meu, dividindo-os segundo os temas fundamentais do livro. Depois desta bibliografia mínima, acrescento algumas notas que pretendem apenas especificar a procedência das entrevistas e, de forma excepcional, fornecer alguma elucidação sobre aspectos particularmente duvidosos ou conflitantes. (CERCAS, 2012, p. 412)

Ao organizar uma obra que pode servir de consulta para estudos de história, a estratégia da obra entra em conflito com a estratégia de *F-23*: o enunciador de *Anatomia*, ao embaralhar os limites entre as práticas de escrita da história e as práticas literárias, não só coloca sua obra como concorrente a de Palacios como também pretende embaralhar a própria estratégia alheia; a diferença entre os dois, seria que o enunciador de *Anatomia* também se assume como romancista, o que não faz Palacios.

A textualização da estratégia e a própria organização da obra *Anatomia de um instante* levariam o enunciatário a ler o livro dos dois modos pretendidos, romance e história. Para obter essa dupla leitura, o enunciador organiza a obra em duas partes: o texto enunciado corrido, o qual cita poucos documentos e procura desenvolver mais o raciocínio figurativo, com a criação de analogias, e as notas, que discutiriam as nuances mais apropriadas a pesquisas históricas. Por exemplo, sobre a legalização do partido comunista, nós vimos a narração no texto enunciado corrido. Abaixo, está o modo como ele apresenta nas notas:

“Enquanto tiver os seus atuais estatutos...” Não sabemos qual foi a frase exata de Suárez, mas essa é, em linhas gerais, a que ele próprio se atribui na entrevista a Sol Alameda: ver Santos Juliá e outros, coord., *Memoria de la transición*, p. 452 (“Minha resposta foi que com os atuais estatutos do PCE era impossível sua legalização”) (...) Uma versão verossímil do que pode ter ocorrido nessa reunião decisiva, em Fernández López, *Diecisiete horas y media* (CERCAS, 2012, p. 417 / 418)

A obra *Anatomia de um instante* desenvolve, portanto, uma estratégia para acomodar duas práticas internas, a escrita da história e a escrita da literatura: o texto corrido serviria para criar uma obra aproximada à literatura e as notas seguiriam os protocolos de verdade próprios da pesquisa histórica. O enunciador cria, na nota, uma referência a um documento, provocando o efeito de verdade, pois há uma coerência entre o narrado e o que afirma o documento.

A estratégia de acomodação de duas práticas, observável na obra *Anatomia de um instante*, não ocorre na obra *23-F*. Não só pelo trecho citado sobre a legalização do Partido Comunista, como por outros; por exemplo, foi visto que a obra pretende apresentar informações inéditas, como a autoria dos artigos de Almendros:

Los artículos de *Almendros* analizan muy críticamente la aventura improvisada de la transición y el fracaso gubernamental. (...) En diciembre de 1989 publiqué una entrevista en el semanario *Tiempo* con el general Fernando de Santiago y Díaz de Mendivil (...) Pasados unos meses, volví a conversar con el general De Santiago. Le insistí sobre la personalidad de *Almendros* y, ante la promesa de que mantendría la reserva hasta que al menos hubieran transcurrido quince años o hasta el fallecimiento de la persona de que se tratara, me reveló “*Almendros* es el general Manuel Cabeza Calahorra” (PALACIOS, 2001, p. 132)

O enunciador de Palacios, como estratégia, coloca a sua obra, entre as demais obras de história, mostrando que expõe novas informações. O ideal científico é seguido, portanto: os dados estão expostos para enunciador e

enunciatório e o enunciador obteve avanços pela pesquisa. Por isso, o enunciador textualiza a prática, para deixar claro como obteve a informação e, pela dificuldade de obter, o enunciatório advinha a importância daquela informação.

A prática apresentada por Palacios não parece estar misturada com uma prática literária; como dissemos, as duas práticas geram textos enunciados figurativos, ou seja, em um tipologia discursiva, esses textos seguem uma mesma organização. O enunciador de *Anatomia* classifica a obra *F-23* como romance policial, mas vimos que falta, ao *F-23*, a grande característica do romance policial, o suspense. Desde o início, a autoria dos artigos de Almendros já está exposta. As grandes descobertas que o enunciador apresenta já estão sintetizadas no início da obra, o que tira a atenção do enunciatório para a informação em si e a coloca em relação ao modo como foi obtida a descoberta, o que é típico de uma prática que se pretende científica.

O enunciador de *F-23* não divide sua obra em duas partes, como está organizada a obra *Anatomia de um romance*, que desenvolve a discussão propriamente histórica, citando documentos, nas notas. Também não desenvolve um raciocínio figurativo, como as identificações entre os atores realizadas na obra de Cercas.

Como observamos, a escrita histórica, por buscar uma organização lógica dos fatos, se aproxima a um encaixe, no qual o enunciador mostra que uma ação desencadeia outra numa cadeia, seguindo leis gerais; a escrita literária explora, normalmente, a quebra dessas leis. A rejeição da tese de Palacios, por parte do enunciador de *Anatomia*, seria pelo choque desses dois modos de criar o efeito de verdade: o primeiro, busca leis gerais, que expliquem os fatos. Desse modo, a profusão de versões e a não condenação de Cortina, do Cesid, apontam para uma combinação que protegeu a Inteligência espanhola de ser julgada como verdadeira autora do golpe. O encaixe perfeito das peças é rejeitado pelo enunciador da obra *Anatomia de um instante*, não pelo excesso de coincidências, pois isso é comum na literatura, mas porque esse excesso de coincidências é apresentado como lógico. O inaceitável é que todos esses fatos coincidentes sejam vistos como lógicos e não como um grande acontecimento, que foge a qualquer regra.

No trecho citado dos *Três mosqueteiros*, os atores se espantam com a coincidência dos três terem marcado duelos com D'Artagnan. A estratégia da obra mostra que ela se coloca entre as obras literárias, apenas, pois não há citações a documentos a fim de criar uma referência interna. Pensando em um contínuo, observamos que: *F-23* utiliza o raciocínio lógico a fim de criar uma coerência entre documentos e narrativa; *Anatomia de um instante* mescla o raciocínio lógico documental, em uma parte da obra, com uma narrativa que desenvolve um raciocínio figurativo em outra parte; *Três Mosqueteiros* desenvolve a narrativa sem a preocupação com essa referência documental ou organização lógica.

3.6 A literatura e os níveis de pertinência

No primeiro capítulo, apresentamos todas as dificuldades que o conceito de literariedade pode provocar, chegando a ser rejeitado pelos teóricos da Semiótica francesa. Observamos, porém, que boa parte das dificuldades poderiam ser vistas sob outro prisma se considerássemos novos desenvolvimentos da disciplina, como os níveis de pertinência propostos por Fontanille. A literatura está entre aqueles fenômenos que dependem de um contexto mas que não são completamente irregulares, permitindo uma definição que respeite tal complexidade.

Para evitar as armadilhas que o conceito de literariedade colocava, o primeiro ponto foi considerar a literatura não como um traço, que uma obra contém ou não, mas como um *continuum*, sendo que a obra analisada pode se distribuir entre mais ou menos literária.

Inicialmente, observamos que as obras *Anatomia de um instante*, *F-23* e *Três Mosqueteiros*, poderiam ser colocadas dessa maneira em um contínuo:

-

+

F-23

Anatomia de

Três Mosqueteiros

um instante

Desse modo, combinando as características dos níveis de pertinência, seria possível descrever melhor a literatura. O primeiro ponto, que permitiu a união das obras acima, é que o texto literário explora o figurativo na tipologia dos discursos.

Portanto, o nível textual, apresenta um ponto de união, mas que já pode ser, nesse nível mesmo, diferenciado: o figurativo, nos textos literários, não está subordinado a uma organização lógica mas a um raciocínio figurativo. O figurativo pode servir para recobrir leis lógicas gerais ou para explorar situações que fogem dessas leis, quebrando a expectativa do narratário. Isso depende do modo como o narrador monta a cena e não se, na realidade, o fato foi ou não surpreendente.

No exemplo desenvolvido, o mesmo fato, legalização do partido comunista, é visto sob dois prismas, conforme a obra: para Palacios, uma necessidade da democracia, que, conceitualmente, pressupõe a participação de todos os atores políticos; para Cercas, a conciliação dos inconciliáveis, ou seja, algo que escapa a qualquer previsão lógica.

O modo de organizar o texto enunciado revela como o texto se encaixa na cena prática: a bibliografia cria um efeito de verdade, pois o enunciatário compreende que poderia pesquisar a verdade das informações a partir das obras citadas. Na cena prática de uma obra como a de Palacios, se pressupõe que os praticantes sigam protocolos de verdade, a fim de garantir a verdade do texto enunciado; um desses protocolos é o de levantar a bibliografia, o que mostra se o enunciador sabe e pode falar sobre um determinado assunto. O enunciatário também possui o dever de verificar a veracidade daquilo, pois a bibliografia o coloca no mesmo pé de igualdade que o enunciador.

A obra *Anatomia de um instante* possui isso, pois ela pretende preencher também a prática de história, mas tem também um descompromisso maior, pois a obra não demonstra a todo momento a documentação que sustenta as afirmações, além de desenvolver um raciocínio que não pode ser chamado propriamente de lógico. Isso inclui a obra numa prática literária, na qual o enunciador visa mais a provocar uma catarse, pelo inesperado, do que desenvolver uma visão lógica sobre um fato.

Por mais fatos históricos que sejam citados pelo *Três Mosqueteiros*, não se desenvolve nessa obra uma prática de leitura histórica, pois o enunciatário não consegue saber o que, documentalente, sustenta toda a narrativa. As citações esparsas a documentos pretendem criar um efeito verossímil apenas, sem tentar corresponder a uma referência documental interna.

Dessa confrontação entre práticas, observamos como cada obra, estrategicamente, se organiza: *F-23* se coloca entre as obras históricas, contribuindo com a busca de novas informações; *Anatomia* como uma obra de síntese histórica, pois referencia documentos, e como um romance, pois cria a catarse no enunciatário e utiliza o raciocínio figurativo; *Três Mosqueteiros* se apresenta como uma obra literária, que pode até citar fatos históricos, mas não pretende entrar nessa prática propriamente.

A complexidade da literatura surge, nesse tipo de análise, com todo o vigor; se não é possível descobrir um traço que diga se a obra é ou não literária, é possível descrever a complexidade da obra e sua conotação como literária, pois os níveis de pertinência pretendem ser, justamente, a explicitação daquilo que é chamado de contexto.

O nível das formas de vida poderia avançar ainda mais nisso, pois há algumas formas, como o boêmio, que são intimamente ligados à literatura. Porém, os limites escolhidos para o presente trabalho não contemplam um maior desenvolvimento desse nível de pertinência. Ele será deixado para um eventual prolongamento do tema no futuro.

Considerações Finais

Após o desenvolvimento teórico e a aplicação propostos no presente trabalho, pode-se dizer que pretendemos ligar duas pontas históricas da disciplina semiótica: a partir do primeiro *Dicionário de Semiótica*, o projeto de um estudo da literatura como um fenômeno complexo, que depende de como uma determinada cultura classifica os seus textos, e, a partir da teoria dos níveis de pertinência propostos por Fontanille, mostrar que tal classificação pode ser descrita nos diferentes níveis da experiência semiótica, como os textos, as práticas e os objetos.

Após confrontar a metalinguagem não-científica de Javier Cercas, exposta no prólogo e epílogo da obra *Anatomia de um instante*, com a metalinguagem científica da semiótica greimasiana, observamos que Greimas & Courtés dispensaram o conceito de literariedade a fim de apontar a necessidade de construção de uma tipologia científica dos discursos, na qual iria emergir o conceito de literatura.

Um dos conceitos bases para a construção de uma tipologia dos discursos é o de figuratividade. A figuratividade permite classificar os discursos entre os mais figurativos, os quais chegam a desenvolver um raciocínio analógico, dependente das figuras, e os menos figurativos, aqueles que utilizam as figuras de modo lateral. Vários tipos de gêneros classificados de modo não-científico podem ser classificados dentro do *continuum* figuratividade. A disposição da obra dentro do *continuum* já serve como uma base para que a cultura conote determinada obra como literária ou não. Por exemplo, as obras que criam um raciocínio analógico, chamado também de raciocínio figurativo, normalmente são classificadas pela cultura como literárias.

A obra *Anatomia de um romance* se coloca em uma posição intermediária: pretende ser lida como um romance ou como um livro de História. Tanto as obras de História como os romances partilham de uma posição próxima no *continuum* da figuratividade, o que permite a criação de uma obra que se pretende híbrida. Porém, a textualização de um objetivo do narrador não pode ser considerado como determinante para a análise semiótica de uma obra; é preciso verificar

quais efeitos de sentido o enunciador pretende criar ao dispor a sua obra dessa maneira.

Considerando os níveis de pertinência propostos por Fontanille, verifica-se que é possível clarificar melhor como uma obra será ou não classificada como literária por uma determinada cultura. A obra *Anatomia de um instante* desenvolve não só um raciocínio figurativo, criando analogias entre os diferentes atores e situações no texto enunciado, como também apresenta trechos típicos de uma obra que se pretende um estudo de História, como a bibliografia.

A bibliografia, disposta no texto enunciado, encontra seu sentido em uma prática de estudo: o enunciador apresenta as obras consultadas ao enunciatário, para que esse possa aprofundar os temas desenvolvidos na obra e utilize a obra apresentada pelo enunciador como uma fonte.

Na prática de escrita e estudo científico da História, a bibliografia se torna essencial, uma vez que tal prática pressupõe uma retroalimentação: o enunciador deve apresentar as suas fontes e o enunciatário deve conferir as fontes e chegar às mesmas conclusões que o enunciador. É isso que observamos na obra de Palacios, o *23-F*.

Nela, o enunciador cria referências internas a fim de criar um efeito de verdade: o enunciador procura convencer o enunciatário que diz a verdade pois o que diz está coerente com os dados expostos, no caso, a referência interna aos documentos. O enunciatário deve ser capaz de perceber essa coerência e, consultando os mesmos dados, chegar às mesmas conclusões. O enunciador de *23-F* procura se tornar referência também por apresentar informações novas; sendo uma criação coletiva, a disciplina História avança conforme um enunciador contribua com a área. Todo esse processo de pesquisa e escrita da História é uma prática marcada pelo dever: o enunciador deve pesquisar e apresentar os dados; o enunciatário deve conferir e julgar os dados. Desse modo, temos a prática do protocolo; a verdade da obra será julgada pelo modo como o protocolo foi seguido.

Como a obra *Anatomia de um romance* pretende se integrar na prática de leitura e pesquisa da História, ela também apresenta uma bibliografia; porém, a discussão dos dados, confronto de documentos, não ocorre no texto linear

corrido, mas nas notas. Ou seja, a fim de criar uma obra que possa participar de duas práticas diferentes, a de pesquisa e escrita da História e a da escrita e leitura do romance, o enunciador divide as duas práticas em duas partes da obra: nas notas, a escrita e pesquisa da História, discutindo documentos, e, no texto corrido, o romance, desenvolvendo o raciocínio figurativo.

Como o enunciador de *Anatomia* pretende combinar duas práticas, passamos para o nível da estratégia, no qual as práticas se combinam ou se confrontam. A combinação das duas práticas nessa obra ocorreu pela divisão, no texto enunciado, entre os capítulos e as notas. Diferente da estratégia da obra *23-F*, que cria, a todo momento, uma coerência entre os documentos e a narração; o enunciador recusa utilizar os elementos típicos de um romance, tanto que organiza de forma lógica os eventos que culminaram no golpe de 23 de fevereiro de 1981. Já na obra *Anatomia*, os fatos não são apresentados como lógicos, mas como concessivos e analógicos.

Colocando as duas obras em um *continuum*, observamos que *Anatomia de um instante* se coloca como mais literário do que a obra *23-F: el golpe del Cesid*. Portanto, a literatura surge como um fenômeno complexo, dependente de vários níveis de pertinência, que pode ser descrito como um fenômeno gradativo.

Como um fenômeno complexo, o presente trabalho não esgotou tudo o que poderia ser desenvolvido sobre a literatura; seria necessário, por exemplo, integrar a estratégia a uma forma de vida. Porém, consideramos ter mostrado uma possibilidade, na semiótica greimasiana, de analisar como uma obra será tomada por literária por uma cultura.

Bibliografia

BARROS, D. L. P. *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos*. 3ª edição. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001. 172 p.

BERTRAND, D. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003. 444 p.

BOGATYRIÓV, P. & JAKBSON, R. O folclore como forma específica de arte. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 196 p.

CERCAS, J. *Anatomia de um instante*. São Paulo: Globo, 2012. 431 p.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 303 p.

COSTA, S. R. *Dicionário de gêneros textuais*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. 206 p.

DANTE, A. *A Divina Comédia*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. 336 p.

DUMAS, A. *Os Três Mosqueteiros*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. (Versão Eletrônica)

FLOCH, J.-M. Êtes-vous arpenteur ou somnambule?. In: _____. *Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies*. Paris: PUF, 1990. 19-47 p.

FIORIN, J. L. *Em Busca do Sentido: estudos discursivos*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2012. 186 p.

FONTANILLE, J. *Sémiotique et littérature: Essais de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. 260 p.

_____. *Significação e Visualidade: exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina, 2005. 191 p.

_____. *Écritures : du support matériel au support formel*. In: Klock, I., Fontanille, J. & Arabyan, M. *Les écritures entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 2005b. Também disponível em: www.unlim.fr. Acesso em: 06/12/2015.

_____ Práticas Semióticas: Imanência e pertinência, eficiência e otimização. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru, SP: Unesp/FAAC, 2008, 15–76 p.

_____ *Pratiques Sémiotiques*. Paris: PUF, 2008b. 303 p

_____ *Corps et sens*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011. 188 p.

_____ *Semiótica do Discurso*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2012. 288 p.

_____ Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, E. M. F. S. & ABRIATA, V. L. R. *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto, SP: Coruja, 2014. 55–86 p.

GENINASCA, J. *La Parole Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

GREIMAS, A. J. (Org.) *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. 273 p.

_____ *Da Imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002. 160 p.

_____ *Sobre o Sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin: Edusp, 2014. 256 p.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*. Paris: Hachette, 1986. 271 p.

_____ *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008. 544 p.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. O belo gesto. In: NASCIMENTO, E. M. F. S. & ABRIATA, V. L. R. *Formas de vida: rotina e acontecimento*. Ribeirão Preto, SP: Coruja, 2014. 13-33 p.

JAKOBSON, R. *Ensayos de Poética*. Mexico-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1977. 261 p.

_____ *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2008. 169 p.

KUNDERA, M. *A Cortina: ensaio em sete partes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 156 p.

LANDOWSKI, E. *A Sociedade Refletida: Ensaio de Sociossemiótica*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. 213 p.

_____. *Interações Arriscadas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2014. 125 p.

LIMA, L. C. *Sociedade e Discurso Ficcional*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986. 453 p.

_____. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. São Paulo: Rocco, 1989. 363 p.

LOPES, E. *A Identidade e a Diferença. Raízes Históricas das Teorias Estruturais da Narrativa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

LOPES, M. Semântica Extensiva. In: *Razões e Sensibilidades: a semiótica em foco*. CORTINA, S. & MARCHEZAN, R. C. Araraquara, SP: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004. 33-49 p.

LOTMAN, I. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. 479 p.

_____. The origin of plot in the light typology. *Poetics Today* 1,1/2, 1979. 161 – 184 p. Disponível em: <http://doi.org/10.2307/1772046>. Acesso em: 06/12/2015.

_____. A semiótica da cultura e o conceito de texto. In: VÓLKOVA, A. E. *Alguns Aspectos da Semiótica da Cultura de Iúri Lótman*. 2012. 343 f. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. São Paulo, 2012.

MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 06/12/2015.

PORTELA, J. C. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. (Org.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru, SP: Unesp/FAAC, 2008, 93-113 p.

_____. *Práticas Didáticas: um estudo sobre os manuais brasileiros de semiótica greimasiana*. 2008b. 181 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade de São Paulo. Araraquara, 2008b.

PORTELA, J. C. & SCHWARTZMANN, M. N. A noção de gênero em Semiótica. In: PORTELA, J. C. et al. *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. 268 p.

ZILBERBERG, C. Louvando o acontecimento. *Galáxia*, São Paulo, n. 13, p. 13-28, 2007.

_____. *Razão e Poética do Sentido*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.