

ISSN 0870-6832



FUNDAÇÃO ENG. ANTÔNIO DE ALMEIDA

6 GRUZEIRO SEMIOTICO

SEMIÓTICA

NÚMERO 16
Janeiro 1992

*CAMINHOS E DESVIOS DA
SEMIÓTICA NO BRASIL*

Norma B. Tasca
Diana Luz Pessoa de Barros
Eduardo Peñuela Cañizal
Edward Lopes e Ivã Carlos Lopes
Ignacio Assis Silva
José Luiz Fiorin
Luiz Tatit
Maria da Graça Krieger
Tieko Yamaguchi Miyasaki



CRUZEIRO SEMIÓTICO

Janeiro 1992



*Associação
Portuguesa
de Semiótica*



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA
OFERTA

A Associação Portuguesa de Semiótica deseja deixar expresso o seu agradecimento à Fundação Eng. António de Almeida e ao seu Presidente, Dr. Fernando Aguiar-Branco, pelo patrocínio desta revista.

REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

Rua Tenente Valadim, 331
4100 Porto

DIRECÇÃO

NORMA BACKES TASCA

CONDIÇÕES DE ASSINATURA (2 números)

Portugal: 3.800\$00
Estrangeiro: US\$30

NÚMERO AVULSO:

Portugal: 2.000\$00
Estrangeiro: US\$15

Todos os textos são da responsabilidade dos autores

Toda a colaboração é solicitada

Distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida

Rua Tenente Valadim, 331
4100 Porto - Portugal

Telef. 606 74 18 • Fax: 600 43 14
Telex 27155 CULTUS P

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| <i>NORMA BACKES TASCA</i> | |
| Editorial..... | 7 |
| <i>DIANA LUZ PESSOA DE BARROS</i> | |
| Introdução | 9 |
| <i>DIANA LUZ PESSOA DE BARROS</i> | |
| Discurso e História: Colonização e Heróis Nacionais | 11 |
| <i>EDUARDO PEÑUELA CAÑIZAL</i> | |
| Aspectos Sincréticos em Metaforizações Interculturais | 25 |
| <i>EDWARD LOPES e IVÃ CARLOS LOPES</i> | |
| A Performance como comportamento e a Classificação Ideológica do Discurso | 35 |
| <i>IGNÁCIO ASSIS SILVA</i> | |
| Metamorfose ou Metáfora Radical ?..... | 49 |
| <i>JOSÉ LUIZ FIORIN</i> | |
| Algumas Considerações sobre o Medo e a Vergonha..... | 55 |
| <i>LUIZ TATIT</i> | |
| Semiótica na Canção: Manifestação das Categorias Temporais..... | 65 |
| <i>MARIA DA GRAÇA KRIEGER</i> | |
| Um Sincretismo de Vozes: A Retórica dos Editoriais Jornalísticos Brasileiros | 79 |
| <i>TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI</i> | |
| O Discurso Poético como Resgate de uma Cultura | 91 |

EDITORIAL

Com este número consagrado à semiótica no Brasil, nos seus caminhos e desvios, pretende esta revista fazer o ponto da situação a que chegou uma das perspectivas que se abriram a uma área disciplinar que nesse país teve um acolhimento favorável, sob o impulso de tendências diversas, de acordo com as origens, que nela se cruzaram, tendo no seu desenvolvimento teórico aflorações múltiplas e suscitando pesquisas — ou esboços delas — que nem sempre corresponderam às expectativas, mas inflectiram por vias por vezes inesperadas, perdendo-se ou reencontrando-se com os métodos que lhes serviram de pressupostos.

De facto, no Brasil, a ascensão da semiótica fez-se na hesitação epistemológica que é própria da sua génese. De inspiração peirciana ou greimasiana, ela partilha os espaços universitários (São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Rio Grande do Norte, Paraíba, Paraná e Brasília, sobretudo) e afirma-se em faculdades, departamentos, centros e associações regionais, incorporadas estas na Associação Brasileira de Semiótica, fundada em 1974. Na sua aventura teórico-conceptual ela visa uma panóplia de objectos verbais e não-verbais, infiltrando-se no quadro de programas de linguística, de teoria literária, de ciências da comunicação, etc., estando na base do diálogo entre pesquisadores que se deslocam no interior do país de um Estado a outro, num intercâmbio universitário que testemunha do desenvolvimento actual da disciplina.

Fiéis à orientação greimasiana para a apreensão científica dos objectos sócio-culturais, os artigos agora publicados por Cruzeiro Semiótico investem o projecto de uma semiótica geral, confrontando o modelo teórico com as alteridades representadas pelos diferentes materiais eleitos na cultura brasileira, visando a sua apreensão e descrição.

Se o modelo elaborado por A. J. Greimas e seus colaboradores é concebido independentemente de uma perspectiva sócio-cultural, numa óptica hipotético-dedutiva o confronto do dispositivo construído com os fenómenos submetidos à análise, quando não se reduz a uma aplicação mecânica daquele, pode suscitar uma deslocação dos limites do formalismo, provocando um reajustamento do modelo ou o progresso do projecto semiótico. Não reconheceu A. J. Greimas, referindo-se ao modelo semiótico, a sua «crise de crescimento», dadas as exigências internas ditadas pelo seu desenvolvimento ou pela sua extensão a outros campos problemáticos inexplorados? É neste sentido que os trabalhos aqui apresentados pretendem contribuir para o avanço da semiótica.

A Direcção da revista agradece a Diana Luz Pessoa de Barros, que organizou este número, e a todos os que nele aceitaram colaborar.

Norma B. Tasca
Paris, Janeiro de 1992

INTRODUÇÃO

Os ensaios reunidos neste número cumprem funções diversas: mostram o estágio de desenvolvimento das investigações semióticas no Brasil; participam do debate em torno das questões teóricas que atualmente preocupam esse campo do conhecimento, congregando esforços para o avanço de um projeto de semiótica geral, sem nacionalidade, mesmo que de origens bem demarcadas; examinam objetos da cultura brasileira e contribuem para que se conheça, um pouco melhor, por meio dos textos, a sociedade no país.

Todos eles, direta ou indiretamente, fundamentam-se ou inspiram-se na semiótica greimasiana. Os estudos fundadores de Greimas foram propulsores no Brasil das pesquisas que hoje se desenvolvem na área; a figura de Greimas, foi uma lição de estímulo, de persistência, de espírito crítico, de confiança desconfiada. A semiótica no Brasil é dele fortemente devedora e presta-lhe homenagem por meio de textos que retomam caminhos e desvios que indicou. São trabalhos que falam de respeito, de admiração, de carinho, de continuação.

Diana Luz Pessoa de Barros
Universidade de São Paulo
Centro de Estudos Semióticos

DIANA LUZ PESSOA DE BARROS

Universidade de São Paulo

Centro de Estudos Semióticos

DISCURSO E HISTÓRIA: COLONIZAÇÃO E HERÓIS NACIONAIS

Este ensaio retoma parte dos resultados e das reflexões de uma investigação mais ampla sobre Discurso e História. Estão sendo examinados, primeiramente, os livros de História do Brasil, do primeiro grau (de quinta a oitava séries), na perspectiva da Teoria semiótica da narrativa e do discurso. O objetivo principal da pesquisa é verificar como os textos utilizados na escola constroem discursivamente o imaginário nacional ou, ao menos, parte dele, qual seja, a visão nacional de nossa História.

Apresentam-se aqui duas etapas da investigação em desenvolvimento: as noções de colônia e metrópole fabricadas e utilizadas nesses textos e os heróis nacionais que o discurso constrói.

A Teoria Semiótica propõe que se examinem os textos em três níveis de organização:

- a) nível das estruturas fundamentais, em que se estabelecem as relações semânticas a partir das quais os textos se produzem;
- b) nível das estruturas narrativas, entendidas como o simulacro das relações entre o homem e o mundo e entre o homem e os outros homens;
- c) nível das estruturas discursivas, em que se observam os procedimentos e estratégias empregados pela enunciação para fazer da narrativa um discurso.

Neste ensaio expõem-se apenas alguns aspectos da organização narrativa e discursiva dos textos analisados.

1. Colônia e Metrópole

1.1. No Dicionário

O exame de alguns dicionários aponta certos traços característicos das noções de colônia e de metrópole que importam para o exame dos textos de História do Brasil.

Duas acepções definem metrópole, a de cidade principal, capital (do grego «cidade mãe») e a de estado ou território considerado em relação a suas colônias (acepção encontrada sobretudo no século XVIII).

Já colônia (e colono, colonizar, colonizador e colonização) define-se principalmente por três aspectos:

a) seu valor coletivo: colônia é um grupo de homens (que partem de um país para habitar ou explorar outro; de um mesmo país, habitando outro; que se agrupam para determinado fim) ou de animais (que vivem em comum). Nesse caso, colônia opõe-se a *indivíduo* e a História do Brasil-Colônia deve ser pensada como a História de um actante coletivo e não de actantes individualizados;

b) seu caráter espacial: a definição de colônia contém um traço de deslocamento entre espaços que permite opor tanto o *colono* ao *indígena* (colono como o habitante de uma colônia que veio da metrópole), quanto colônia a *metrópole* (colônia é o estabelecimento colocado sob a dependência de uma nação que o «fundou» e explorado no interesse dessa nação; ou possessão, domínio pertencente a um Estado e situado fora de seu âmbito geográfico principal);

c) o sentido latino de «cultivar a terra, de explorar o solo», a partir de que se desenvolveram duas acepções de *colonizar*: a primeira é a de cultivar, desbravar, introduzir a cultura e a civilização em terras «não-civilizadas», a segunda, a de explorar, povoar e dominar no interesse da metrópole. No primeiro caso, colônia não se distingue de metrópole, mas é antes uma extensão dela; no segundo, colônia e metrópole opõem-se não só espacialmente, mas quanto aos interesses. O cinema americano ressaltou sempre a primeira acepção e apresentou o colonizador, dessa forma, como o pioneiro, o desbravador. Na História do Brasil e no imaginário nacional, o papel de desbravador e visionário coube, em geral, ao bandeirante, como Fernão Dias Paes Lemes, por exemplo. No entanto, o exame dos textos de História do Brasil mostra ambigüidade em relação às duas acepções de colonização.

1.2. Na História do Brasil para Primeiro Grau

Os textos examinados sobre o Brasil-colônia, em sua primeira fase, dividem-se geralmente em duas partes:

a) período pré-colonial (de 1500 a 1530)

b) período colonial, por sua vez subdividido em o início da colonização, o sentido da colonização e o pacto colonial.

A análise da organização narrativa e discursiva desses textos obedecerá a essas divisões.

1.2.1. Período Pré-colonial: O Desinteresse

Nesse período, encontram-se na narrativa as relações entre o Sujeito Portugal e o Objeto Brasil. Essas relações são marcadas pelo *desinteresse*, ou seja, na perspectiva de uma sintaxe modal, pelo *não-querer-ser*.

Portugal não institui o Brasil como um objeto-valor. O interesse (ou o querer-ser) de Portugal volta-se para a África e a Ásia (escravos, sal, ouro, marfim, especiarias), pois seus valores são os do lucro e da riqueza. No Brasil, apenas o pau-brasil representava algum lucro.

Importa ressaltar que, nos textos examinados, o desinteresse de Portugal pelo Brasil é sentido como um fato negativo. Em outras palavras, o pouco interesse dos portugueses em colonizar o Brasil corresponde a não desenvolver, a não fazer progredir, a não civilizar. Trata-se do tema já mencionado de colonização como desbravamento, introdução de cultura e de civilização. Ao se desinteressar do Brasil, Portugal priva-o do desenvolvimento e do progresso.

1.2.2. Período Colonial

1.2.2.1. Início da Colonização: Exploração Econômica

Nessa parte dos textos, o *desinteresse* muda-se em *interesse*, isto é, Portugal passa a interessar-se pelo Brasil, que se torna, dessa forma, objeto-valor. Além da modalização pelo *querer*, há nos textos forte determinação do *dever* manifestado de dois modos: pela decadência do comércio de especiarias das Índias, que cria a necessidade de outros valores; pelo interesse que o Brasil desperta nos franceses e ingleses e que obriga os portugueses a assegurarem a posse.

A colonização define-se, portanto, nessa fase, por temas contrários aos do período pré-colonial:

«Era necessário colonizar, isto é, ocupar a terra para dela tirar riquezas.»

Elemento essencial da acumulação de capitais na Europa e de poderio dos Estados mercantilistas, a colonização, segundo os textos, tinha os objetivos de acumulação de metais e de manutenção da balança comercial favorável. Em outras palavras, é identificada com a exploração econômica e qualificada negativamente.

O discurso fez ouvir, assim, duas vozes que falam de posições ideológicas diferentes, a que identifica colonização com civilização, a que a vê como exploração.

Mostram-se no discurso polifônico o dialogismo (Bakhtin) ou a heterogeneidade que o constituem (Authier-Revuz).

O exame narrativo da exploração econômica prevê três posições actanciais: a de objeto da exploração, a de sujeito explorador e a de sujeito explorado. Conforme menções anteriores, o Brasil ocupa a posição de objeto-valor desejável e Portugal a de sujeito que quer tal valor, deve obtê-lo e realiza, para tanto, a ação de explorar.

Para o sujeito explorado, ou seja, o sujeito de estado que possui os valores desejados e deles é privado, duas são as possibilidades: o papel pode ser assumido pelo Brasil ou, muito raramente nos textos examinados, pelos índios. Em quaisquer das situações a narrativa mostra-se polêmica. As relações

polêmicas são encontradas nas narrativas em geral e devem ser entendidas como relações de oposição entre sujeitos (sujeito e anti-sujeito) interessados nos mesmos objetos-valor. É o caso das riquezas disputadas pelo Brasil e por Portugal, por exemplo.

A exploração caracteriza-se, por conseguinte, pela realização concomitante de dois programas narrativos: o de privação transitiva ou espoliação em que os sujeitos explorados, Brasil ou índios, perdem seus objetos-valor, suas riquezas; o de aquisição reflexiva ou apropriação, em que o sujeito explorador Portugal adquire valores, apropria-se das riquezas do Brasil.

Constroem-se os primeiros traços da oposição entre colônia e metrópole, quais sejam os de *passividade e atividade*. O Brasil-colônia cumpre o papel de sujeito de estado passivo que sofre transformações de privação e Portugal-metrópole, o de sujeito realizador que opera as transformações.

Quanto aos índios, observou-se acima que poucos textos ressaltam a polêmica entre portugueses e índios. Em geral, o anti-sujeito apontado não é o índio e sim o francês ou o inglês. Uma das razões é, sem dúvida, a de que, embora portugueses e índios estivessem interessados nos mesmos objetos, investiam neles valores diferentes. Os valores dos índios e dos portugueses não eram os mesmos, pois os índios produziam só para o consumo, não conheciam o lucro, não desejavam riquezas, não vendiam nem compravam.

Os poucos textos em que os índios aparecem como anti-sujeitos, como os «verdadeiros donos» espoliados, deixam perceber motivos de ordem ideológica para a ausência, nas narrativas da História, da polêmica explícita entre portugueses e índios. Apontam-se, nesses raros textos, a destruição de civilizações milenares, fala-se em conquista e não em descobrimento, emprega-se o verbo *apoderar-se*. Os resultados da omissão podem ser facilmente sentidos pois se criou no imaginário nacional a idéia de relações contratuais e benevolentes entre portugueses e índios, em lugar de conflitos e malevolências.

Quase todos os textos examinados indicam por sua vez os ingleses e os franceses como anti-sujeitos em relação aos portugueses. Não ocupam eles, porém, as posições de sujeito explorado. Definem-se antes pela «atividade» do explorador e a polêmica com Portugal deve ser entendida como luta pelos mesmos valores, no caso o Brasil-Colônia, e pela posição de sujeito explorador ou de metrópole.

1.2.2.2. O Sentido da Colonização: Produção de Mercadorias

Nessa parte dos textos examinados, encontra-se, em geral, uma narrativa de produção de mercadorias. A produção de objetos é um tipo de programa narrativo. Nele o sujeito, no caso a colônia, produz objetos em que são inseridos valores, projetos, desejos (de lucro, de riqueza, de poder). A produção fez-se necessária, nos textos examinados, porque na América não bastava enviar navios em busca de produtos para o comércio, mas era preciso produzi-los.

Na narrativa de produção de mercadorias invertem-se, de uma certa forma, os papéis até então assinalados à colônia e à metrópole. Se antes cabia à colônia a função de sujeito de estado, passivo, toca-lhe agora o papel de sujeito do fazer, que produz objetos-valor e os doa à metrópole. A metrópole, por sua vez, passa a receber passivamente, como sujeito de estado, os valores da colônia. Em outros termos, a metrópole adquire transitivamente, por doação, os valores de que a colônia se priva reflexivamente, por renúncia.

Os termos *metrópole* e *colônia* empregam-se já claramente polarizados. Além disso, do mesmo modo que colônia, metrópole se define como um actante coletivo, ora o governo português, ora a burguesia portuguesa ou ambos.

Deve-se observar, porém, que se o Brasil-Colônia mudou de papel, de objeto-valor e sujeito de estado para sujeito ativo, realizador ou transformador, Portugal-Metrópole não se tornou apenas o sujeito de estado passivo, que recebe os valores da colônia. De fato, a metrópole passa a ocupar também o posto de Destinador do «pacto colonial», última seqüência da organização narrativa em estudo.

Os textos apontam já para um dos temas das camadas médias da sociedade brasileira atual: a distinção entre o produtor e o consumidor, o desejo de ascensão social, ou seja, de passar de produtor a consumidor e a estigmatização do trabalho manual de produção, já nesse momento em mãos do escravo negro.

1.2.2.3. O Pacto colonial: Dominação Econômica

A noção de pacto desloca a narrativa do percurso do Sujeito, isto é, das relações entre sujeito e objeto, para o percurso do Destinador, ou seja, para as relações entre sujeitos, Destinador e Destinatário. Entre Destinador e Destinatário estabelecem-se relações contratuais. O Destinador dá as regras do jogo, determina os valores e leva o sujeito a ação por meio de procedimentos de manipulação; o Destinatário é manipulado pelo Destinador e persuadido a agir, como Sujeito, segundo os interesses do Destinador.

O *pacto colonial* define-se, dessa forma, como um contrato firmado entre o Destinador-metrópole e o Destinatário-colônia. Há diferentes tipos de manipulação com vistas ao estabelecimento de contratos, tais como a provocação, a tentação, a sedução ou a intimidação. Embora a intimidação não seja condizente, do ponto de vista semântico, com o termo pacto — um acordo firmado entre duas partes no interesse de ambas — foi o procedimento utilizado para determinação do pacto colonial. O pacto colonial nada mais é, portanto, que uma forma de dominação econômica.

O Destinatário Brasil-colônia é modalizado pelo *não-poder-fazer* que define a dependência, a falta de liberdade, pois não pode produzir nada que a metrópole também produza, e pelo *dever-fazer* que caracteriza a obrigação, já que deve vender apenas para Portugal e só dele comprar produtos. A colônia submete-se à metrópole. A metrópole propõe e impõe o pacto à colônia e com ele se favorece.

Uma vez mais, a colônia assume os papéis de objeto-valor da metrópole, responsável por grande acumulação de riquezas na Europa, e de sujeito de estado passivo, espoliado pela metrópole.

1.3. Algumas Considerações

Na construção dos termos *colônia* e *metrópole*, nos textos examinados, devem-se observar alguns aspectos:

a) a construção narrativa de metrópole e colônia através dos traços de sujeito do desinteresse vs objeto «sem valor»; sujeito do desejo de lucro, riqueza, poder vs objeto-valor; atividade de apropriação ou «exploração» vs passividade na privação; passividade de aquisição vs atividade de produção e de renúncia; sujeito da manipulação por intimidação vs sujeito manipulado; sujeito da dominação vs sujeito dominado, submetido; enriquecimento vs empobrecimento e sofrimento;

b) a presença, no nível discursivo, de ao menos duas vozes distintas que se manifestam de posições ideológicas diferentes, uma que define colonização como desbravamento e introdução de civilização e de cultura, outra que a vê como dominação e exploração. Nos textos, diluem-se aparentemente essas diferenças, mascara-se de alguma forma a polêmica instalada no interior de um único termo e os valores opostos são concebidos de modo complementar. Só o exame cuidadoso permite recuperar o conflito abafado;

c) a oposição narrativa entre sujeito e anti-sujeito muito raramente se aplica às relações entre portugueses e índios. A história da colonização mostra-se, uma vez mais, como história de contratos e não de polêmicas;

d) metrópole e colônia formam-se nos textos como termos opostos, embora a dominação apareça sob a etiqueta de *pacto*. Uma vez mais, há ambigüidade entre o contrato e o conflito;

e) a colônia produz, a metrópole consome: a distinção assentada hoje entre o produtor, depreciado, estigmatizado pelo trabalho manual e escravo, e o consumidor tem já suas raízes.

Com alguns saltos, chega-se às rebeliões coloniais, aos movimentos de libertação nacional, quando, enfim, metrópole e colônia assumem claramente os papéis de Sujeito e de Anti-sujeito que disputam os mesmos valores.

2. Os Heróis Nacionais

Foram examinados os textos sobre D. Pedro I e Tiradentes, da História do Brasil para 1.º grau. Pedro I e Tiradentes são, em geral, considerados os dois maiores heróis nacionais.

2.1. Estereótipos na Construção Discursiva de Herói Nacional

Dois traços das definições de estereótipo (Novo Dicionário Aurélio) devem ser ressaltados, no exame dos textos de História: o de repetição e duplicação, o de coisa conhecida, «velha» e portanto, banal, trivial.

2.1.1. Nível Narrativo

2.1.1.1. Os Heróis Nacionais Como Sujeitos da Ação

A semiótica distingue dois tipos de relações actanciais: as relações entre sujeitos (Destinador e Destinatário) e as relações entre Sujeito e Objeto. O Destinador, como já se sabe, estabelece as regras, determina os valores em jogo, manipula o sujeito, faz com ele acordos, levando-o à ação, julga a ação do sujeito e seus resultados. O sujeito age e transforma estados ou situações, seus objetos.

Pedro I e Tiradentes cumprem os papéis actanciais de sujeito e não de destinador. Agem, mas não tomam decisões.

Tiradentes caracteriza-se como um divulgador das idéias, um agitador, mas não é um dos idealizadores do movimento.

«Embora não tenha sido o idealizador do movimento, Tiradentes teve um papel importante na divulgação das idéias revolucionárias e na tentativa de conseguir o apoio do povo.»

Pedro I é sempre pressionado: para ficar no Brasil (o Dia do Fico), por abaixo-assinado, pela aristocracia, pelo pai, por José Bonifácio, por D. Leopoldina, de quem recebe cartas no dia sete de setembro.

Em outras palavras, os heróis nacionais não são nunca destinadores, mas sim sujeitos que agem, que transformam. Esse primeiro elemento da caracterização narrativa dos dois heróis reproduz o traço ideológico de valorização da ação sobre as idéias. Trata-se já de um estereótipo do heroísmo.

2.1.1.2. A Competência Modal dos Heróis

A competência modal distingue os dois heróis. Tiradentes caracteriza-se como sujeito virtual, ou seja, que *quer fazer*, pois está sem dinheiro, revoltado com o governo português e não aceita opressão, e que *deve fazer*, do ponto de vista social. Faltam-lhe, porém, o *poder-fazer* e o *saber-fazer* que lhe completariam a competência. Define-se como sujeito pobre, modesto, de baixa condição social, simples e ignorante. Os demais membros da conjuração, todos da elite, ricos, letrados, poetas, são os portadores do saber e do poder que lhe faltam.

Já Pedro I define-se pelo *poder-fazer*: é filho do rei, pertence à elite, é um aristocrata.

«Era preciso ganhar o apoio de D. Pedro para que ele defendesse os interesses da aristocracia brasileira, que era a classe social dominante.»

«Era preciso avisar D. Pedro, que se encontrava em São Paulo, para onde havia partido no dia 14 de agosto de 1822.»

Sujeito que pode e sabe, Pedro I não possui, no entanto, as modalidades do querer e do dever-fazer, que lhe são dessa forma atribuídas pelos destinadores mencionados (aristocracia brasileira, D. João VI, José Bonifácio, D. Leopoldina e outros).

Separaram-se, assim, dois tipos de heróis: de um lado os bem-intencionados, os que querem fazer, mesmo que não o consigam, heróis loucos ou santos como Tiradentes; de outro, os poderosos, que operam as mudanças pretendidas, como D. Pedro I.

Tiradentes e Pedro I completam-se, dessa forma, no quadro dos «valores heróicos» do imaginário nacional.

2.1.1.3. *As Paixões dos Heróis*

As definições modo-passionais de Tiradentes e Pedro I são também bastante diferentes.

Tiradentes é confiante, esperançoso, ou seja, quer ser e crê no outro. Mesmo quando decepcionado com a traição do coronel Joaquim Silvério dos Reis e dos companheiros, que atribuíram a ele toda a culpa, ele não se mostra um sujeito desesperado, inseguro ou tomado pelas paixões malevolentes (querer fazer mal) do ódio, da irritação, ou ainda revoltado contra os destinadores que não cumpriram o acordo ou vingativo em relação ao anti-sujeito que o venceu. Na verdade, as paixões que o caracterizam nos textos examinados são a benevolência (querer fazer bem), pois assume a culpa e não delata os companheiros; a generosidade e o desprendimento com que abre mão até da vida; a resignação e a conformação.

«Apenas Tiradentes assumiu a responsabilidade da liderança e morreu por isso.»

Determinado pelas paixões distensas ou relaxadas da benevolência, da generosidade, do desprendimento, da conformação e da resignação, Tiradentes completa o tipo narrativo de herói louco ou santo.

D. Pedro I, por sua vez, define-se pelas paixões contrárias. Com muita frequência é caracterizado, nos textos, pela irritação, paixão complexa que pressupõe um sujeito que esperava e confiava, que se frustrou e se decepcionou e que, aflito e desesperado, procura sanar a falta que o acometeu, por meio da revolta ou da vingança. Tem-se dessa forma um sujeito malevolente, ou seja, que quer fazer mal ao Destinador (Portugal-pai), que não cumpriu sua parte no acordo, ou ao anti-sujeito (Portugal-oponente), que com ele disputa os mesmos valores, isto é, o poder e as riquezas do Brasil. A independência do Brasil pode ser considerada tanto como uma revolta contra os Destinadores, quanto uma vingança contra o Anti-sujeito.

A irritação é uma das paixões da malevolência, com o ódio, a raiva, a cólera:

«Mas, de súbito, amassa o papel que tem nas mãos, pisa-o e brada visivelmente irritado: É preciso acabar com isto!»

2.1.1.4. *A Ação dos Heróis*

Os dois heróis, definidos acima por sua competência modal e existência modo-passional, realizam ações em que se ressalta o caráter lingüístico.

Tiradentes prega a liberdade:

«Tiradentes continuaria incansavelmente a pregar o levante. Em cada canto, pousada e estalagem, chamava os conhecidos para lhes falar dos 'novos tempos'.»

Pedro I separa o Brasil de Portugal com um ilocutório, com um performativo:

«Independência ou morte seja a nossa divisa, o verde e o amarelo sejam as nossas cores nacionais.

Isto posto, está o Brasil independente.»

As ações lingüísticas parecem ser um traço genérico dos heróis nacionais, embora se diferenciem pelo caráter dessas ações. Elas se opõem do ponto de vista da aspectualização: a ação de Tiradentes é aspectualmente contínua, repetida («no dia-a-dia», «continuava», «incansavelmente», «em cada canto»); a de D. Pedro I, descontínua, pontual, única, extraordinária. Que se pense na Proclamação da Independência, acima citada, e no Dia do Fico:

«Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, estou pronto: diga ao povo que fico.»

Pedro I é o sujeito das frases de efeito e seu caráter heróico depende, em grande parte, desses pronunciamentos. Tiradentes realiza o trabalho rotineiro da pregação. Os versos de Cecília Meireles, salientaram, por oposição, o caráter verbal de sua ação:

«Já lhe vão tirando a vida,
Já tem a vida tirada.
Agora é puro silêncio,
repartido aos quatro ventos,
já sem lembrança de nada.» (p. 820)

2.1.1.5. *A Sanção dos Heróis*

Se o julgamento, o reconhecimento ou a sanção criam o herói, é preciso examinar como os textos cumprem essa função.

Ambos, Tiradentes e D. Pedro I são reconhecidos como heróis, mas a sanção tem modos e momentos diversos.

Tiradentes é sancionado negativamente pelo governo português e punido para servir de exemplo. Sua morte assume a finalidade didática da intimidação. No seu tempo, não é reconhecido como herói, antes tido por louco. O reconhecimento que todos os textos fazem é o da História:

«Mataram Tiradentes, mas não a idéia da libertação colonial.»

Tornado herói, posteriormente, com a República, Tiradentes tem, sem dúvida, seu caráter heróico reconhecido principalmente pela violenta sanção negativa que sofre, pela morte. Os traços modais de competência e paixão, que lhe foram atribuídos, seriam antes garantia de piedade, não fosse a morte. A sanção negativa, o martírio é um dos fatores do reconhecimento posterior, pois se incorpora aos méritos a serem julgados.

D. Pedro I, ao contrário, é aclamado herói, declarado rei, na sua época:

«Volta D. Pedro a São Paulo, onde a população o recebe ardentemente. Compõe o hino da independência que é orquestrado e cantado no teatro quando o padre Ildelfonso Ferreira, subindo numa cadeira, deu gritos de vivas ao primeiro rei do Brasil.»

Marcam-se dois tipos de heróis: aqueles que são reconhecidos como heróis no momento da «ação heróica», aqueles cuja «ação heróica» é sancionada negativamente e, só depois, a História faz deles heróis. Em outras palavras, o herói bem sucedido deve ser reconhecido na sua época, o mal sucedido necessita de tempo para que seu insucesso seja lido como uma injustiça a ser historicamente sanada. São outros tantos estereótipos da construção dos heróis.

Com a análise narrativa depreenderam-se características comuns aos heróis nacionais e outras que os dividem em dois grupos:

a) todos os heróis são sujeitos da ação e não destinadores;

b) os heróis realizam ações verbais ou lingüísticas;

c) todos os heróis são, em algum momento, reconhecidos como heróis;

d) há dois tipos de heróis, os santos ou loucos e os fortes e poderosos: os primeiros caracterizam-se pela virtualidade de competência (são bem-intencionados, querem fazer), pela continuidade ou iteratividade aspectual da ação (ação rotineira do dia-a-dia), pelas paixões da benevolência, da generosidade, do desprendimento, da resignação e da conformação; realizam ações verbais, mas não produzem frases de efeito; sofrem violenta sanção negativa (em geral a morte) e, também, graças a essa «injustiça», são reconhecidos como heróis pela História; os segundos definem-se pela atualidade de competência (são poderosos e fortes, podem fazer), pela descontinuidade pontual da ação extraordinária, pelas paixões tensas da malevolência que leva à revolta e à vingança, pela produção de frases de efeito e de ações ilocutórias e pela recompensa em sua época; são mantidos como heróis pela História.

2.1.2. Nível Discursivo

2.1.2.1. Estratégias Discursivas de Construção de Heróis Nacionais

Para a construção dos heróis são utilizadas estratégias discursivas, algumas próprias dos textos históricos em geral, outras específicas de textos de herói. Das últimas será ressaltada apenas uma, qual seja o recurso empregado para salientar e marcar o heroísmo do sujeito.

O procedimento utilizado é o da comparação com o «vilão» ou com os que não são heróis, dando assim ênfase ao caráter único e exemplar do herói. Os textos que seguem mostram esse procedimento, usado sobretudo com Tiradentes:

«Tiradentes foi preso no Rio de Janeiro, para onde foram enviados os outros incondientes, que negaram a participação no movimento. Apenas Tiradentes assumiu a responsabilidade da liderança e morreu por isso.»

«Pobre e sem propriedades não era um grande poeta como o Velho Cláudio Manuel da Costa ou um grande teórico como Tomás Antônio Gonzaga, nem conhecia profundamente leis e os livros clássicos com as idéias novas, mas era praticamente o único, entre todos os que conspiravam contra a dominação portuguesa, que possuía as qualidades de um grande agitador.»

«Onze dos réus são condenados à morte pela força; uma carta régia, porém, autoriza o tribunal a transformar a pena em degredo perpétuo na África; o tribunal comuta todas as condenações à morte, confirmando apenas a de Tiradentes.»

2.1.2.2. Temas e Figuras do Herói Nacional

A oposição semântica fundamental dos textos sobre Tiradentes e D. Pedro I é a de *liberdade versus opressão* ou dominação. A partir dessa estrutura de base, os textos desenvolvem os temas da independência colonial, da exploração da metrópole e da formação da consciência nacional. São temas que, claramente, mantêm laços intertextuais com os grandes temas do mundo ocidental da época.

Os traços semânticos que caracterizam tematicamente Tiradentes e Pedro I podem ser considerados estereótipos.

Nos textos sobre Tiradentes repetem-se as configurações temáticas definidoras dos heróis santos ou loucos: modéstia, pobreza e simplicidade, em oposição à riqueza, importância e prestígio intelectual; coragem, dignidade, traição por dinheiro, caráter público da morte:

«No grupo dos conspiradores, como os poetas Cláudio Manoel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga, encontrava-se um homem modesto. Este homem era o alferes Joaquim José da Silva Xavier: o Tiradentes.»

A história de Pedro I retoma as linhas temáticas do herói poderoso, impulsivo, dramático:

«Mas, de súbito, amassa o papel que tem nas mãos, pisa-o e brada visivelmente irritado: é preciso acabar com isto!

Salta sobre o cavalo e marcha em direção do riacho Ipiranga, ...»

Entre as figuras usadas nesses textos, devem-se salientar as da espacialização, o cromatismo e os efeitos sonoros. A espacialização diferencia os textos de Tiradentes dos de D. Pedro I. Nos textos sobre Tiradentes, a espacialização é sobretudo horizontal, dada pelos contínuos deslocamentos por ocasião da pregação, da prisão e pela divisão do corpo em quatro cantos.

A verticalidade só marca o momento da morte, com a força e as partes do corpo colocadas em lugares altos:

«Pois agora é quase um morto,
partido em quatro pedaços,
e — para que Deus o aviste —
levantado em pontos altos.»

(Cecília Meireles)

Nos textos sobre D. Pedro I, por sua vez, impera a verticalidade, pois o poder é, em geral, representado verticalmente:

«Salta sobre o cavalo...»

«Caem no mesmo instante todos os laços portugueses.»

«Ergueu-se no selim, puxou da espada e, entre solene e dramático, bradou...»

«... quando o padre Ildefonso Ferreira, *subindo* numa cadeira, deu gritos de vivas ao primeiro rei do Brasil.» (os grifos são nossos.)

Há ainda a verticalidade do herói em seu cavalo e a da espada.

A independência do Brasil é fortemente figurativizada, visual e sonoramente, pelos laços que caem, pelas cores (verde e amarelo), pelos gritos e pelo hino.

Ainda que herói verbal, Tiradentes é marcado pelo silêncio (da não-delação, da voz que é calada, do isolamento na prisão). Os textos, ao contrário do que ocorre com Pedro I, raramente dão-lhe voz em discurso direto.

É preciso mencionar também que as imagens, as ilustrações dos livros didáticos mostrem uma representação visual também estereotipada do herói.

Tiradentes é representado por longos cabelos soltos, em contraposição com os outros homens que usam as perucas da aristocracia, e de barba. As pesquisas recentes indicam que Tiradentes nunca usou barba, nem mesmo na prisão. Seu olhar é difuso e a expressão séria, de quem não encara a vida como brincadeira. A imagem condiz, portanto, com os traços apontados de herói santo ou louco e vem contribuir para a construção desse tipo de herói.

D. Pedro I é apresentado como um jovem, magro, elegante, bem vestido, compondo a imagem do vencedor, do conquistador. Seu filho, D. Pedro II, por exemplo, que não é herói, aparece sempre como um velho sábio. Também nesse caso, a representação visual passa os mesmos valores mencionados do herói forte e poderoso.

Resta mencionar que os traços narrativos, discursivos e visuais de caracterização de Tiradentes aproximam-no da figura de Cristo. Repetem-se características do herói louco ou santo, os temas ou figuras, a horizontalidade de vida e a verticalidade da morte, a apresentação visual. Ora, é dessa forma, que os mineiros sincretizam suas comemorações da Semana Santa com a morte de Tiradentes, também em abril.

2.2. Os Heróis dos Textos Históricos

Mostrou-se a construção discursiva estereotipada do herói nacional, em diferentes níveis de descrição. Os sujeitos da enunciação dos textos partem de valores conhecidos, repetidos, mas também formam valores, ou seja, produzem no imaginário nacional simulacros do herói. Em outros termos, o herói *deve* caracterizar-se pelos traços estereotipados acima assinalados para ser considerado herói. Passa-se da reprodução e da duplicação de valores nos textos, para a produção e formação nos sujeitos dos valores repisados de uma mesma visão da História, obtida de uma única perspectiva ideológica.

Trata-se da História centrada no herói que, com um gesto ou uma palavra, é capaz de mudar o rumo dos acontecimentos. Essa concepção da História distancia-se tanto de um ponto de vista marxista, quanto das visões atuais da História do cotidiano, menos arrogante e onipotente.

Em quaisquer dessas concepções, marxista ou da História do cotidiano, os heróis estão desaparecendo. Nos livros didáticos, mesmo que mais lentamente, isso também acontece, embora ainda hoje, Tiradentes e Pedro I sejam heróis nacionais.

Os textos da História do Brasil para primeiro grau fabricam colonizadores e heróis, «santos» ou poderosos, abafam conflitos, escondem polêmicas, e constroem finalmente a perspectiva histórica do imaginário nacional.

**ASPECTOS SINCRÉTICOS EM METAFORIZAÇÕES
INTERCULTURAIS**

É minha intenção, nesta oportunidade, explorar aspectos do sincretismo que se manifesta em discursos que expressam o encontro de culturas diferentes e utilizar, para tanto, passagens de cronistas europeus do século XVI que se interessaram pelas culturas mesoamericanas. Acredito que a abordagem de um *corpus* reduzido com um instrumento metalingüístico relativamente simples me permitirá, tendo em vista as acanhadas pretensões deste trabalho, firmar a hipótese de que, nos processos de sincretização de intertextos estruturados pelas relações entre culturas diferentes, aparecem, com freqüência, arranjos conotativos impregnados de latências míticas.

Ao se referirem ao presente que Montezuma deu a Cortés e que este, por sua vez, enviou, ao que parece, a Carlos V, Harbottle e Weigand dizem: «Turquoise in this pre-Columbian 'Mesoamerican' society clearly was more than an extravagantly valuable possession. The gem was also a metaphor for life in social and religious realms. Words of wisdom were likened to precious turquoise, and the stone became a symbol of noble status.» (1992, 78) Sem dúvida, Cortés sabia, à sua maneira, a importância simbólica do presente encaminhado ao rei, embora não soubesse que aquela máscara de Quetzalcóatl era, também, um objeto de singular sincretismo, pois, como provam os autores citados, as pedras preciosas que foram combinadas para formar a imagem do deus procediam de lugares diferentes e distantes entre si. É como se nessa heterogeneidade de origens se ocultasse ainda outra metáfora que somente viria a ser descoberta quase 500 anos mais tarde. De qualquer modo, um dos sentidos possíveis desse tropo pode ser resumido no pressuposto de que qualquer processo de sincretização encobre procedimentos retóricos comprometidos, de cheio, não só com os contextos históricos do momento em que o encontro ocorre, mas também com a poesia que neles se aninha. O que equivale, em princípio, a reconhecer, de um lado, que a conotação é uma qualidade inerente aos processos de sincretização e, de outro, que o sincretismo preserva vestígios dessas significações transcendentais intuídas por Platão quando, em seu *Crátilo*, trata das armadilhas paranomásticas. A esse respeito, creio que este comentário de Caterina Licciardi ao texto platônico ilustra muito bem o alcance significativo do fenômeno: «Facendo leva anche sull'affinità fonica di *kalon* e *kaloun*, la dimostrazione che *kalon* = *kaloun* (cioè che il bello è l'atto del denominare stesso) poggia sulla proprietà transitiva delle uguaglianze (se A = B

e B = C, allora anche A = C), cioè, nei termini di Socrate, se *kaloun* (A) = *dianoia* (B) e *dianoia* (B) = *kalon* (C), allora *kaloun* (A) = *Kalon* (C).» — cf. nota 120 — (1989, 182). Afinal, a máscara de turquesas reúne — vale dizer: denomina simbólica e poeticamente — um conjunto de pedras de diferentes origens e, com isso, parece nos dizer, ela também, que é aquilo que denomina», *to kaloun*, faz coisas «dignas de ser denominadas», isto é, coisas belas, *kala*.

No Capítulo XII do livro décimo primeiro da *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Bernardino de Sahagún, tentando denominar — e às vezes corrigir as denominações indígenas — a diversidade das águas de que falavam os Astecas, começa seu relato dizendo: «En este primero párrafo se trata de la agua de la mar y de la mar, al cual llamanan (sic) *téuatl*, y no quiere decir «dios del agua» ni «diosa del agua», sino quiere decir «agua maravillosa en profundidad y en grandeza». Llámase también *ilhuicáatl*, que quiere decir «agua que se juntó con el cielo». Porque los antiguos habitantes desta tierra pensaban que el cielo se junta con el agua en la mar, como si fuese una casa que el agua son las paredes y el ciclo está sobre las. Y por esto llaman a la mar *ilhuicáatl*, como si dicesen «agua que se junta con el cielo». Empero, agora después de venida la fe, y ya saben que el cielo no se junta con el agua ni con la tierra, y por eso llaman a la mar *huéiatl*, que quiere decir «agua grande y temeroso y fiera», llena de espumas y de olas, y de montes de agua, y agua amarga, salada o mala para beber, donde se crían muchos animales que están en contino movimiento.» (1988, 800).*

Sahagún sabia que *téuatl* era um termo composto de *teutl* («deus, deusa») e *atl* («água») e, por isso, a condensação dessas duas palavras poderia significar «deus ou deusa da água». Não ignorava, por conseguinte, que o sentido fluuava também sobre o pequeno mar das palavras e que, em virtude disso, ele, enquanto ser «civilizado», tinha o dever de fazer com que a expressão metafórica dos Astecas se libertasse das credices e assumisse significações menos descabidas. Daí a sua insistência na premissa de uma tradução correta, abertamente comprometida com o que ele julgava, pelos seus conhecimentos, ser a verdade. Nesse percurso, porém, o cuidadoso frade cai, como qualquer ser humano, nas malhas do simbólico e, quando pensa ter resolvido o problema mediante a redução das irradiações figurativas de *ilhuicáatl*, não percebe que, apesar de seu compromisso com a transparência, termina criando uma metáfora intercultural, pois não é suficiente desfazer a falsa referencialidade responsável pela figurativização que se atualiza em «agua que se junta con el cielo» para, de um golpe, pretender anular os inconvenientes desvios de sentido com a substituição de *ilhuicáatl* por *huéiatl*. *Uei*, em *nahuatl*, significa literalmente «grande, enorme». Mas, para Bernardino de Sahagún, *huéiatl*, enquanto tradução de *mar*, além de «grande» significa também «temeroso»: Isto é, em *huéiatl* se atualizam

* Considerando a natureza do trabalho, preferi fazer longas transcrições, pois, dessa maneira, acredito, a escrita do outro mantém algo da sua integridade.

semas que, de algum modo, reiteram partes fundamentais do significado de *ilhuicáatl*. Vale dizer, portanto, que nesse processo de substituição, considerando os significados do termo substituído e os do termo substituinte, se produzem simbioses de várias substâncias semânticas. Em outras palavras, cria-se, em virtude das conotações do contexto semiótico em questão, um metassemema — no sentido que os autores da *Rhétorique Générale* atribuem ao termo — e, com base nele, se institui, em suma, uma forma do conteúdo que legitima metaforicamente os valores míticos.

Em que pese o esforço de Bernardino de Sahagún, o termo intermediário entre *mar* e *huéiatl* desencadeia, semanticamente falando, um processo de identidade fundado sobre latências do universo mítico. E, enquanto possível decorrência desse fenômeno, resulta compreensível que o frade, em muitas outras ocasiões, desista de seus compromissos com o saber determinado pela rigorosa observação do mundo circundante e aceite, até com certo deleite, a carga mítica que se manifesta no vocabulário indígena. Tal é o caso, por exemplo, nesta passagem: «Hay algunos arroyos en esta tierra que corren y tienen fuente donde manan, y a las veces corren y a las veces dexan de correr. Dice que cuando pasa por ella dexa de correr o se seca, porque dicen que ha vergüenza de los que pasan. Y por esto la llaman *pináhuatl* o *pipinahua atl*, que quiere decir «agua vergüenzosa». Y desta manera son los dos arroyos que arriba dixe que están cabe Huexotzinco.» (1988, 801).

Rémi Siméon, em seu *Diccionario de la Lengua Nahuatl o Mexicana*, traduz o termo *pinauatl* por «fuente intermitente» (1986, 384), denunciando, assim, sua obediência às normas do universo cosmológico e, conseqüentemente, opondo-se à visão mítica que se preserva na tradução de Sahagún. Mas Greimas, ao analisar contradições isotópicas desse tipo, deixou claro em sua *Sémantique Structurale* que o equilíbrio da manifestação discursiva é sempre precário, já que as mensagens podem ser, no geral, lidas tanto do ponto de vista mítico quanto do ponto de vista prático. Mesmo assim, parece que, devido a redundância de traços da mundividência indígena, formam-se, no discurso de Sahagún, textos que, interpretados à luz de pressupostos semióticos da chamada Escola de Paris, possibilitam levantar a hipótese de que o encontro entre culturas diferentes somente se reveste de autenticidade quando ele se realiza através de contactos sobredeterminados pelas forças míticas.

No geral, as descrições de Sahagún possuem, no início, todas as características das mensagens práticas. Técnica que, aliás, se observa em quase todos os cronistas desse período, como se poderá constatar, por exemplo, nos escritos de Francisco López de Gómara, Hans Staden e Jean de Léry. Significativas, nesses três autores, as coincidências de certas informações, como as relativas aos grandes morcegos que atacam o dedão do pé e sugam «um púcaro de sangue sem que a vítima o perceba». No caso de Sahagún, não demora, porém, em aparecer em seus relatos o universo do mítico e junto com ele um enunciador que se delicia em reviver, mesmo com certa ingenuidade, a reconstrução de estórias sofridas ou inventadas pelos Índios. A seguinte

passagem mostra bem essa tendência: «La propiedad del tigre es que come animales, como son ciervos y conejos y otros semejantes. Es regalado y no es para trabajo; tiene mucho cuidado de sí: báñase. Y de noche ve los animales que ha de cazar. Tiene muy larga vista, aunque haga muy oscuro y aunque haga niebla ve las cosas muy pequeñas. Cuando ve al cazador con su arco y saetas, no huye, sino siéntase mirando hacia él, sin ponerse detrás de alguna cosa ni arrimarse a nada. Luego comienza a hipar. Y aquel aire enderézale hacia el cazador, a propósito de ponerle amor y miedo y desmayarle el corazón con el hipo. Y el cazador comienza luego de tirarle. Y la primera saeta, que es de caña, tómalala el tigre con la mano y hácela pedazos con los dientes, y comienza a regañar y a gruñir. Y echándole otra saeta, hace lo mismo. Los cazadores tenían cuenta con que no habían de tirar al tigre más de cuatro saetas. Esta era su costumbre o devoción. Y como no le matase con las cuatro saetas, luego el cazador se daba por vencido, y el tigre luego comienza a esperezarse y a sacudirse y a relamerse. Hecho esto, recógese y da un salto como volando, se arroja sobre el cazador; aunque esté lejos diez o quince brazas; no da más de un salto. Va todo enerizado, como el gato contra el perro. Luego mata al cazador y se lo come. Los cazadores diestros, en echando la primera saeta, si el tigre la hizo pedazos, toma una hoja de un árbol de roble o de otro árbol semejante, y híncala en la saeta, y tira con ella al tigre. Y la hoja así puesta hace ruido, así como cuando vola una langosta y cayese en el suelo a medio camino o a cerca del tigre. Con esto se divierte el tigre a mirar la hoja que caye, y llega la saeta y pásale o hiérole. Y luego el tigre da un salto hacia arriba, y tornando a caer en tierra, tórname a sentar como estaba de antes. Y allí muere, asentado, sin cerrar los ojos; aunque está muerto, parece vivo.» (1988, 679-680). Não é dado o nome nahuatl do tigre no relato. Tão-somente o nome dos caçadores: *nonotzaleque*. Palavra que Sahagún traduz apressadamente por assassinos, mas que tem sutis conotações relacionadas com poderes mágicos. Por isso eles são chamados também de *pixeque teyolpachoani*, isto é, feiticeiros possuidores de técnicas sobrenaturais com as quais eram capazes de transtornar a mente das vítimas. Dadas essas particularidades, é de se assinalar, contudo, que, neste fragmento, o enunciador parece ficar envolvido em isotopias preponderantemente qualificativas. As mensagens funcionais se apresentam, em boa parte, truncadas e as qualificações se infiltram nas rachaduras da sintaxe facilitando, com isso, a formação de sememas definidores do poético.

No primeiro fragmento transcrito há lexemas da língua nahuatl que funcionam como ponto de chegada de um processo metafórico que teria como ponto de partida vários vocábulos da língua espanhola. Com base nisso, parece pertinente falar, utilizando no caso a terminologia de Christian Metz, numa metáfora em sintagma: *mar-ola-espuma* teriam como termo intermediário um semema constituído pela «verticalidade» + «inferatividade» + «escuridão» que, enquanto parte da isotopia mítica, se transformaria no conteúdo do termo de chegada *huéiatl*. No segundo fragmento transcrito, entretanto, o processo

metafórico não é expressivamente perceptível. Por isso, a sensação do envolvimento aludido provém do fato de que a metáfora extrapola, pois ela «se base sur une identité réelle manifestée par la intersection de deux termes pour affirmer l'identité de termes entiers. Elle étend à la réunion de termes une propriété qui n'appartient qu'à leur intersection.» (Dubois, Edeline e outros, 1970, 107). Isto é, ela faz com que os elementos não comuns desapareçam e a união pela identidade impere soberana. Todos os termos do texto determinado por esse princípio anulam, por assim dizer, as heterogeneidades semióticas do plano da expressão e se integram no sincretismo do plano do conteúdo que a abrangência da intersecção estrutura.

Talvez devido a esse tipo de envolvimento, Bernardino de Sahagún, enquanto sujeito enunciativo do discurso em que se representa um encontro de culturas diferentes, acredite, de boa-fé, numa misteriosa pregação do evangelho que teria ocorrido mesmo antes da chegada dos europeus ao México. Depois de argumentar sobre a impossibilidade — nada da vida prática dos Ameríndios lembra a vida prática dos habitantes da Europa — de terem chegado às terras da Nueva España gentes do Velho Continente, faz, a seguir, estas declarações: «Cerca de la predicación del evangelio en estas partes, habido mucha duda si han sido predicados antes de agora o no. Y yo siempre he tenido opinión que nunca les fue predicado el evangelio, porque nunca jamás he hallado cosa que aluda a los católicos, sino todo tan contrario y todo tan idolátrico, que no puedo creer que se les ha sido predicado en evangelio en ningún tiempo. El año de setenta — refiere-se a 1570 — o por allí cerca me certificaron dos religiosos dignos de fe que vieron en Guaxaca, que dista desta ciudad sesenta leguas hacia el oriente, que vieron unas pinturas muy antiguas pintadas en pellejos de venados, en las cuales se contenían muchas cosas que aludían a la predicación del evangelio, entre otras era una desta, que estaban tres mujeres vestidas como indias y tocados los cabellos como indias, estaban sentadas como se sientan las mujeres indias, y las dos estaban a la par, y la tercera estaba delante de las dos, en el medio, y tenía una cruz de palo, según significaba la pintura, atada en el nodo de los cabellos, y delante dellas estaba en el suelo un hombre desnudo y tendido pies y manos sobre la cruz, y atadas las manos y los pies a la cruz con unos cordeles. Esto me parece que alude a nuestra señora y sus dos hermanas, y a nuestro redemptor crucificado, lo cual debieron tener por predicación antiguamente. Otra cosa hay que que (sic) también me inclina a saber que habido predicación del evangelio en estas partes de México, donde los penitentes contaban sus pecados al sátrapa en gran secreto, y recibían penitencia dellos, y les exhortaba el sátrapa a la enmienda con gran diligencia...» (1988, 814). Enumera ainda outros pormenores que servem para reiterar a semelhança de imagens indígenas com imagens da iconografia cristã. Mas, desse aglomerado de suposições, o que mais atrai minha atenção é a referência a umas «pinturas muy antiguas pintadas en pellejos de venados». Não sei se no *Código Sahagún* se mostram essas pinturas. Na edição que utilizo tão-somente são mencionadas e

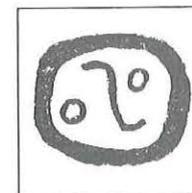
ainda de maneira bastante imprecisa. Em todo caso, tenho para mim que essa menção a outro sistema de signos faz com que o texto por ela determinado se torne, considerando o plano da expressão, heterogêneo: mesmo que os signos plásticos e icônicos das pinturas referidas não sejam visíveis, eles são, na verdade, uma presença. Isto é, fazem parte do discurso e, sendo assim, conferem a esse mesmo discurso características sincréticas, principalmente se se admite que «les sémiotiques synchrétiques constituent leur plan d'expression avec des éléments relevant de plusieurs sémiotiques hétérogènes». (Floch, 1983, 4).

Por outro lado, essa heterogeneidade do plano da expressão, frequente nos cronistas da Nueva España, tem raízes nas sobredeterminações que a escrita verbal sofre quando nela se camuflam interferências vindas das configurações plásticas de signos das culturas mesoamericanas. Já é bem conhecido o sincretismo provocado, na época da conquista dos territórios que hoje constituem o México, por certas ocorrências de paranomásia. Uma das mais divulgadas teve origem nas semelhanças de algumas formas do glifo *kinh* com a geometria da Cruz de Malta. Boa parte dos habitantes de Tenochtitlán viam, na confusão desses signos, a prova insofismável do retorno de Quetzalcóatl, a Serpente Emplumada que, entre outras coisas, significava a presença da paz imposta por determinados princípios humanísticos. Mas também da parte dos invasores essa confusão gerou vários equívocos. Alguns deles com base nas interpretações duvidosas feitas pelos próprios cronistas.

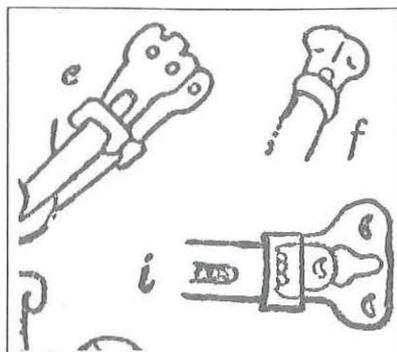
Em sua *Historia de los Indios de la Nueva España*, Frei Toríbio de Benavente, comentando as obras de Juan de Zumárraga, primeiro bispo do México, declara que esse padre «puso luego mucho cuidado y diligencia en adornar y ataviar su iglesia catedral, en lo cual gastó en cuatro años toda la renta del obispado. Entonces no había proveídas dignidades en la Iglesia, sino todo se gastaba en ornamentos y edificios de la Iglesia, por lo cual está tan ricamente ataviada y adornada como una de las buenas iglesias de España, aunque al dicho Juan de Zumárraga no le faltaron trabajos, hasta hacerle volver venir a España, dejando primero levantada la señal de la cruz, de la cual comenzaron a pintar muchas. Y como en esta tierra hay muy altas montañas, también hicieron altas y grandes cruces, a las cuales adoraban, y mirando, sanaban algunos que aún estaban heridos de la idolatría. Otros muchos, con esta santa señal fueron librados de diversas acechanzas y visiones que se les aparecían, como adelante se dirá en su lugar.» (1988, 65-66). Fica evidente, nesse trecho, que se os Índios viam a salvação nas cruces por eles feitas sobre as montanhas é porque tais cruces representavam, para eles, formas do glifo *kinh* e que se Frei Toríbio de Benavente descobria a devoção dos Índios diante dessas cruces é porque o bom frade, com poética ingenuidade, ignorava que essas cruces, além de símbolos do cristianismo, poderiam ser, também, símbolos dos deuses maiores do panteão asteca.

Do ponto de vista plástico, esses jogos paranomásicos têm, na cultura dos Astecas e dos Maias, raízes profundas. Não só os informantes de Bernardino de

Sahagún falavam de «antiguas pinturas en pellejos de venados», mas também o *Popol Vuh* menciona essas antigas pinturas, como se observa neste trecho da tradução dessa obra feita por Miguel Angel Asturias: «Este libro es el primer libro, pintado antaño, pero su faz esta oculta (hoy) al que ve, al pensador. Grande era la exposición, la historia de cuando se acabaron de medir todos los ángulos del cielo, de la tierra, la cuadrangulación, su medida, la medida de las líneas, en el cielo, en la tierra, de los cuatro ángulos, de los cuatro rincones...» (1981, 12). Muitas das metáforas apontadas por Nathaniel Tarn e Martin Prechtel — «*Metaphors of Relative Elevation, Position and Ranking in Popol Vuh*» — se formam a partir dos valores míticos atribuídos aos componentes semânticos da espacialidade — «...the fundamental message behind many of *Popol Vuh* episodes implies the establishment of order as *directionality*, a concept we know as cardinal (we stress the word) to all Maya thinking. Directionality then implies a *locus principle* whereby points are fixed relative to each other in an overall scheme. We shall deal more with vertical matters than horizontal ones, partly because we see this more clearly at present, partly because the vertical dimension has diachronic implications of a genealogical nature which may eventually turn out to be of major importance to an ongoing study.» (1981, 105) —. A variabilidade de formas plásticas utilizadas para representar os conceitos de *kinh* tem origem, também, na idéia de que o deus solar, em seus complexos percursos, assume, com o passar do tempo, rostos diferentes. Por isso, ao falar do homem maia no universo de *kinh*, León-Portilla ressalta que as idades cósmicas que existiram, os «sóis», são precisamente os dias grandes de *kinh* e através delês renasceu a terra, deidade monstruosa, o mundo das árvores primordiais, o universo das cores e a morada dos mortos, pois, graças a *kinh*, «todo está inmerso en la atmósfera de un tiempo que se hace presente y tiñe con la influencia de su carga los cuatro rumbos del mundo. Los rostros de los dioses-periodos sucesivamente se orientan por los grandes cuadrantes, determinando el destino y la vida de los humanos y de todo lo que existe.» (1986, 98). Não pode resultar estranho, por conseguinte, que nas representações plásticas de *kinh* se misturem e se confundam todo tipo de seres e elementos. Nesse permanente procedimento condensatório, os signos plásticos caem nos equívocos da paranomásia e na ambigüidade característica das formas poéticas. No geral, os glifos que se relacionam com a morte do sol se revestem, quando considerados como configurações sincréticas em que se encaixam as formas dos signos plásticos e icônicos, de uma surpreendente plurissemia. Veja-se, por exemplo, este glifo que representa morte. Para alguns, ele tem



como referente o que poderia ser uma larva e, se o compararmos com as representações dos ossos reunidas por Spinden — cf. *A Study of Maya Art*:



— parece viável interpretar o glifo em questão como um signo que tem também como referente ou *designatum* a configuração plástica que forma a extremidade de alguns ossos. Dessas simbioses expressivas procedem, creio, as formas sincréticas em que as culturas mesoamericanas fincam as raízes do sentido. As formas propícias à manifestação das significações metafóricas. Prova disso é que na condensação expressiva do glifo da morte os signos icônicos e os signos plásticos não exprimem conteúdos comprometidos com uma idéia de finitude definitiva: a extremidade do osso constitui uma espécie de gema — essa parte do vegetal suscetível de o reproduzir — e a larva a que remete a linha em S do glifo insinua promessas de vida. Esses elementos fazem crer, portanto, que «el dominio del dios de la muerte no es, pues, una representación de la ruina, la destrucción, el aniquilamiento, sino una imagen simbólica de la resurrección...» (Westheim, 1990, 86).

Em suma, as observações feitas me permitem formular a hipótese de que o sincretismo nos cronistas estudados não se realiza unicamente, penso, na co-presença de signos pertencentes a sistemas lingüísticos diferentes. Ele se deixa perceber, também, pela fantasmagórica presença da plasticidade da «escrita» mesoamericana nos textos verbais. Talvez dessa particularidade derive o mítico encanto de que se impregnam, no caso, as metáforas do encontro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONIMO (1981) — *Popol Vuh*, traducción de Miguel Angel Asturias y J. M. González de Mendoza, Buenos Aires, Editorial Losada, octava edición.
- BENAVENTE, Fray Toribio de (1988) — *Historia de los Indios de la Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial.
- DUBOIS, J. e OUTROS (1970) — *Rhétorique Générale*, Paris, Larousse.
- FLOCH, Jean-Marie (1983) — «Stratégies de Communication Synchrétique», in *Actes Sémiotiques*, VI, 27, Paris, pp. 3-8.

- GREIMAS, A. J. (1966) — *Sémantique Structurale*, Paris, Larousse.
- HARBOTTLE, Gamman and WEIGAND, Phil C. (1992) — «Turquoise in Pre-Columbian America», in *Scientific American*, V. 266/number 2.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1986) — *Tiempo y Realidad en el Pensamiento Maya*, México, UNAM.
- LICCIARDI, Caterina (1989) — «Introduzione e Note di», in Platone: *Cratilo*, Milano, Rizzoli Libri.
- SAHAGÚN, Fray Bernardino de (1989) — *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial, I-II.
- SIMÉON, Rémi (1986) — *Diccionario de la Lengua Nahuatl o Mexicana*, México, Siglo Veintiuno.
- SPINDEN, Herbert J. (1975) — *A Study of Maya Art*, New York, Dover.
- TARN, Nathaniel and PRECHTEL, Martin (1981) — «Metaphor of Relative Elevation, Position and Ranking in *Popol Vuh*», in *Estudios de Cultura Maya*, V. XIII, México.
- WESTHEIM, Paul (1990) — «La Calavera», in *El Paseante*, 15-16.

EDWARD LOPES

Universidade Estadual Paulista

Campus de Araraquara

IVÃ CARLOS LOPES

Universidade de São Paulo

A PERFORMANCE COMO COMPORTAMENTO E A CLASSIFICAÇÃO IDEOLÓGICA DO DISCURSO

Introdução

Desde os seus primeiros passos, nos anos 60, a teoria semiótica tem se preocupado em descrever a dinâmica do programa narrativo a partir da observação das formas de conexão das seqüências no relato. Data dessa época, aproximadamente, a tentativa de produzir uma gramática do desdobramento do programa (PN) em processo — em termos espaciais, em um percurso narrativo (PercN) — tendo por base uma *teoria da ação*. Esta, por sua vez, surgia montada sobre os conceitos chaves da competência e da performance do sujeito operador, cujo fazer ocasionaria a mudança de um estado inicial.

No quarto de século decorrido desde então, a despeito de um sem-número de aportações que atingiram um pouco por toda a parte o conjunto da nossa disciplina, o núcleo duro desse modelo original pouco evoluiu. Pode ser proveitoso, por isso, reavaliar agora alguns dos fundamentos menos revisados da semiótica, aqueles, especialmente, que continuam a arrimar-se no entendimento da dinâmica do PN a partir da identificação da performance do operador com uma *ação* e da identificação, daí derivada, dessa ação com um *fazer* que acarreta necessariamente a mudança do estado anterior sobre o qual se aplica.

Uma observação preliminar: embora utilizemos uma terminologia corrente na semiótica, a conceituação precisa dos termos que empregamos — especialmente *teoria da ação*, *informante*, *observador*, *denotação*, *conotação* — deve ser procurada no interior do próprio trabalho, visto que nem sempre ela coincidirá com as noções cunhadas por outros autores.

1. **Uma teoria da ação ou uma teoria do evento? O observador e a construção da informação. O discurso, espaço de fundação do devir e da atualização da pluritextualidade. A narração como discurso indireto**

É preciso manter bem claro o princípio já firmado por Greimas (em *Du Sens II*) de que *a ação narrativa não é uma ação, é um evento*, quer dizer, *a descrição de uma ação*; um homicídio não é uma narrativa, mas a descrição dele é. Nesses termos, ao invés de basear-se numa teoria da ação, dela extrapolando categorias críticas, procedimentos e técnicas de análise, transferindo-os depois como instrumentos aplicáveis sem mais à teoria semionarrativa, a semiótica deveria basear-se, mais coerentemente, numa *teoria do evento*. Como tal coisa, assim concebida, ainda não existe, teríamos de constituí-la.

Em um primeiro momento, poderíamos, talvez, aproveitar a distinção que se propõe implicitamente na definição de «evento», entre o *plano da performance descrita*, de um lado, e o *plano da descrição*, do outro. Nada impede, em princípio, que se utilizem para designar esses dois planos as denominações tradicionais, de que se valeram os formalistas russos e tchecos no início deste século e que foram retomadas nos anos 60 por Benveniste, Todorov, Barthes, Bremond, Genette e outros que popularizaram a dicotomia *discurso e história* para referir-se, respectivamente, à *cena da narração*, dentro da qual se comunicam o narrador e o narratário, construindo a descrição, e à *cena do ato narrado*, dentro da qual se comunicam os sujeitos enunciados que são os atores da história que se conta.

Mas é preciso ampliar e modernizar o conjunto de noções recobertas por essa parêntese de nomes, integrando a ela certos avanços teóricos dos últimos anos, como, por exemplo, o representado pela análise do papel do *sujeito observador*.

Em um modelo actancial que dê conta das duas instâncias presentes na mensagem, a da enunciação e a do enunciado, o operador aparece como um sujeito tímico e pragmático da história narrada, autor da performance inscrita no programa narrativo. O operador ocupa a cena do enunciado, onde sua performance tímica e pragmática constitui o objeto de conhecimento para o observador, objeto esse que é o referente interno do discurso do narrador.

O observador (em sincretismo ou não com o sujeito operador) opera, assim, como o sujeito cognitivo do plano da história, de dentro da qual ele se encarrega de fazer o narrador adquirir um saber sobre o fazer do operador. Mas a performance que ele executa, enquanto comportamento ativo, é precedida da performance do outro que sobre ele incide, tendo ele, então, primeiramente, um comportamento passivo.

Com efeito, *a observação é antes do mais a operação de competencialização do observador*, de investimento nele de um querer, um saber e um poder. Podemos concebê-lo inicialmente como um sujeito duplamente modalizado, duplamente manipulado:

a) pelo macro-sujeito grupal que lhe diz o que seu objeto de conhecimento é, classificando-o (e fazendo o observador assumir essa classificação: embreagem cognitiva de um fazer saber), e

b) pelo próprio objeto que ele contempla, o qual, ao exibir-se a ele, dá-se a ver deste ou daquele modo e o converte, assim, num *sujeito fascinado*. A *exibição* e a *fascinação* são igualmente manipuladoras: *exibir-se é fazer-se ver* de tal ou qual maneira e não de outra; quanto à *fascinação*, ela é uma operação em quiasmo, que converte o sujeito em objeto do seu objeto de conhecimento, no mesmo gesto com que o objeto se converte em sujeito dele.

A descrição da construção do observador — como, de resto, a de qualquer outro ator — virá a ser feita um dia nos moldes de uma *constituição actorial processual*, na medida, pois, em que ele se topicaliza no nível de manifestação sintagmática; o ponto de partida da construção do ator não está, contudo, como é sabido, no processo discursivo, mas nos níveis «imanescentes» do percurso gerativo. Mais precisamente, um ator se funda no exato instante em que os dois termos da estrutura elementar, de nível profundo, se deixam semantizar pelo eixo do querer, um ao modo ativo — o sujeito —, outro ao modo passivo — o objeto —, organizando, essa relação, o enunciado de estado; desta sorte, é o querer que os actancializa e, ao mesmo tempo, os antropomorfiza, convertendo-os em simulacros dos actantes humanos, promovidos ao nível «médio», semionarrativo.

No caso do observador, em que estamos agora interessados, o investimento, nele, de um querer especificado como «querer saber o que faz o operador na cena da história» faz-se acompanhar da assunção, por ele, do *programa de observação* que tal querer implica: *embrear um programa narrativo significa comprometer-se a executar futuramente a performance inscrita no programa*. Aqui se instala a *dimensão do futuro* que comparece no discurso aspectualizada /incoativamente/, o «querer fazer X» é uma performance cognitiva e tímica que constitui o pressuposto da performance pragmática implicada na sua mesma linha. Em outras palavras: «querer fazer X» é «começar a fazer X». Assim, o querer é um fazer dotado de um modo de existência potencial, ele contém em potência o que o fazer desenvolve em ato.

O investimento de um querer num ator — o querer fazer o programa narrativo — *atualiza uma futuridade para o discurso*. Pois bem: a *futuridade compõe a dimensão do devir*, que é, por sua vez, a *temporalidade característica da narrativa*, na medida em que a narrativa está inteiramente compreendida entre um estado inicial (do vir a ser / vir a fazer implicado no programa narrativo suscitado pelo querer) e um estado final (do ser / não ser, fazer / não fazer resultante da performance do operador, tentando executar o PN). O discurso desvenda-se aqui como o espaço de fundação do devir. Voltaremos a isso depois.

Se quisermos, por razões práticas, reduzir o observador aos papéis que ele desempenha na dimensão cognitiva, descrevendo-o no seu *processo de constituição gradual*, sintagmático, apenas do ponto de vista da construção e da

transmissão do saber pela narrativa, teríamos de concebê-lo como um actante complexo.

OBSERVADOR = $\left[\begin{array}{l} \text{actante} \\ \text{[informado pela} \\ \text{observação]} \end{array} + \begin{array}{l} \text{[informante do} \\ \text{narrador (ou de} \\ \text{outro informante)]} \end{array} \right]$

Conforme vimos, «informado pela observação» significa, mais estritamente, *fascinado pelo objeto que o seduz, informa e manipula* (assim como o manipula a interpretação que o macro-sujeito social dá ao objeto em causa, a partir dos papéis que lhe reserva na infra-estrutura econômica e na superestrutura ideológica das práticas sociais). «Informante do narrador ou de outro informante» (que por sua vez informará o narrador, surgindo feito um ator autônomo), não necessita de maiores esclarecimentos.

Simplificada como esteja, essa conceituação revela o observador como o *sujeito mediador* entre os dois planos que interagem na narrativa, o do discurso e o da história:

1) *o observador pertence ao plano da história*, pois que é de dentro dela que ele observa, postado na cena da enunciação interna (a cena da enunciação enunciada), o que faz o operador que ocupa a cena do enunciado enunciado; e é por isso que o observador pode «dessincretizar-se» do informante, permitindo que este se visibilize, aí, na figura de um ator autônomo, participante da história (no teatro antigo: o mensageiro que invade a cena, trazendo notícias da batalha; na narrativa visual de hoje: o rádio, a tevê, o telefone informando algo...);

2) *mas o observador pertence, também, como um pressuposto lógico, ao plano do discurso*, pois que é a ele que se atribui, de um ou outro modo, a origem do saber que o narrador possui acerca de quanto ocorreu no plano da história.

Informante pressuposto do narrador, o observador transmite não só um registro neutro sobre a performance do operador, mas uma *certa versão*, apaixonada e apaixonante, disso. Não só um *dictum*, pura *informação*, que é um fazer saber sobre um fazer, mas um *dictum* timicamente modalizado e aspectualizado, *uma informação, enfim, já interpretada por um certo ponto de vista*, implicado nas determinações ideológicas (os «interesses criados» envolvidos no «noticiar») e emergente como uma *determinação pragmática* nos enquadramentos circunstanciais da conjuntura em que se dá a comunicação, ancorada num espaço e num tempo irrepetíveis; tudo o quê, junto, constitui o saber que o discurso constrói e transmite como *um saber relativo*.

Uma imensa quantidade de problemas de toda espécie, passionais, cognitivos, éticos, ideológicos, pragmáticos, engloba-se, destarte, na construção e na transmissão desse saber *via* discurso. Não temos como resolvê-los, ainda, é claro, mas desde já sabemos que eles terão de ser equacionados dentro de um «cenário mínimo da comunicação» que se esboçaria, inicialmente, mais ou menos assim:

1) o observador constrói o seu saber, observando a performance do operador e comparando-a com as performances que constituem as práticas sociais da sua comunidade. O observador funciona nesse momento como um intérprete que decodifica o sentido de um comportamento e faz de mediador entre dois sistemas de referência: (a) *o do macro-sujeito social*, que nessa conjuntura ele embreia e manifesta feito um «eu - aqui - agora»; e (b) *o do objeto-ocorrential*, no caso a performance do sujeito operador que o observador vê como realização local de uma performance-tipo daquela comunidade, feito um «isso (=ele) - lá - então». A seguir, o observador assume o papel de informante para comunicar esse saber já interpretado (nc todo? em parte? sob qual critério? ao modo do ser? ao modo do parecer?...) como «*a sua versão dos acontecimentos*», ao narrador; o processo actancial é

Observador = Intérprete → S auto-informado → S informante do Narrador

2) o narrador recebe, na condição de actante *Informado*, a versão do observador; passa-a, depois, pelo crivo interpretativo de seu próprio sistema de referências. O narrador informado opera nesse instante como um *Intérprete*, encarregado de homologar, através de co-referências e contra-referências, cognitiva e veredictoriamente, a versão do observador-informante (trata-se de uma versão verdadeira? idônea? falsa? interessada? suspeita?...). Chega então sua vez de embrear o papel de Informante para comunicar «*a sua versão da versão do Observador*» (ou do Informante) ao narratário, através do seu relato. É essa *versão do narrador da versão do outro* que constitui a narração.

Não raro o observador (ou o informante) é explicitado na narração:

«Conta um velho manuscrito beneditino que...»

é assim que principia o conto *A igreja do diabo*, de Machado de Assis, com o narrador explicitando sua condição de sujeito informado e instalando o «velho manuscrito beneditino» como sujeito informante.

Isso tudo faz do narrador um participante complexo:

NARRADOR = $\left[\begin{array}{l} \text{actante} \\ \text{[informado pelo} \\ \text{observador ou por} \\ \text{um informante]} \end{array} + \begin{array}{l} \text{[informante} \\ \text{do} \\ \text{narratário]} \end{array} \right]$

resultante do processo actancial:

Narrador = S informado → Intérprete → S informante do narratário

3) o narratário — o actante que é embreado pelo leitor, de que ele é o simulacro intradiscursivo, no ato da leitura — recebe, interpreta e sanciona, ao

modo positivo ou negativo, cognitiva, veredictória e tímicamente, o relato do narrador. Logo,

NARRATÁRIO = actante [informado pelo narrador] + [embreado pelo leitor]

Mesmo sem os refinamentos que a teoria acerca dos processos de transmissão do saber demanda, o que aí fica já basta para demonstrar que *o relato do narrador é o espaço de atualização de uma pluritextualidade*. Tecendo-se nas tramas dessas sucessivas delegações de saber, dessas interpretações e sanções, *o discurso constitui-se como o lugar de uma prática significante sincrética*, em que se articulam vários sistemas de referência, que integram em posições consensuais ou polêmicas, *fazendo emergir n textos atuais*, que surgem na consciência do leitor, à medida que ele lê, como sentidos potenciais, *textos realizáveis*, enquanto dure o processo da leitura. É no transcurso da leitura, no decorrer da sua efetuação, que o discurso aparece como conotado.

Mas, dentre todos os sentidos que atualizamos em nossa mente, enquanto lemos; como *textos realizáveis*, *um só será realizado de fato* por cada leitura como *o sentido denotado* — retido na mente do leitor como *um texto*, o que é o mesmo que dizer *realizado como «o sentido do discurso d»*. Outras leituras, ainda as do «mesmo leitor» (que será, de fato, em outras leituras, «outro leitor»), produzirão necessariamente outros textos. Transformar a conotação em denotação, ou seja, transformar *n textos realizáveis*, atuais, em um único texto real (realizado), é o que faz a leitura ou interpretação.

Essa passagem

| | | | |
|----|---|------|---|
| | n textos realizáveis, dotados do modo de existência atual | | um texto realizado, dotado do modo de existência real |
| de | ANTES | para | DEPOIS |
| | (durante a leitura) | | (terminada a leitura) |

mostra que a enunciação discursiva / textual, da leitura ou interpretação, inscreve-se, também, na temporalidade do devir.

O devir desvenda-se nesse momento como a temporalidade da relação que se põe como um modo de existência potencial (do vir-a-ser) entre *n textos realizáveis* (antes) e um texto realizado (depois).

Na passagem do modo de existência atual para o modo de existência real, operada pelo fazer interpretativo da leitura, o discurso expõe-se como radicalmente ambíguo: ele surge como construção que é, na aparência, imediatamente legível (leitura literal); mas, pelo contrário, o que ele exhibe, na

manifestação, são estruturas manifestantes de estruturas imanentes, não-aparenciais: *o que é verdadeiramente «manifestado» pelo plano de expressão são n sentidos intertextuais, que só se deixam ver como necessariamente transformados pela discursivização* (como o fonema e o morfema, por exemplo, unidades invariantes do sistema subjacente, que são compelidos a manifestar-se forçosamente pelas estruturas processuais variáveis do alofone e do alomorfe). E, de fato: para os sistemas de figuras, mostrar-se, vir à luz, importa em reconfigurar-se, em transformar-se em «imagem de outra coisa». Por isso, *o discurso é imanentemente intertextual, sincrético e conotado: versão de versão de versão* — isto é, versão do leitor embreado o narratário que recebeu a versão que o narrador elaborou interpretando a versão do informante (ou do observador) —, *a narração é um discurso indirecto*.

Se isso é verdade, a narração já não pode mais continuar sendo vista — como até aqui — feito o discurso daquele autor individual que nos foi impingido pelas ideologias proprietárias do liberalismo capitalista, onde tudo tem de ter um «dono» (a «autoridade» do enunciador para falar sobre «o seu próprio texto» se assenta na hipotética *auctoritas* que lhe outorga essa pretensa condição de produtor e, daí, «dono do discurso»; presumivelmente, mas também ilusoriamente, o enunciador que comenta «a sua obra» fala de um «discurso dele», quando, no fundo, ele não foi senão *um dos agentes* de todo o processo, cujo autor é um sujeito plural.

É preciso tornar a ver o discurso, tal como o fez sempre a boa retórica antiga, como *obra coletiva*, como *uma reprodução do discurso do outro* e, portanto, como um produto ideológico, na medida em que a ideologia é um discurso repetido: e, concomitantemente, como um discurso indirecto, «uma reprodução pelo enunciador do discurso do outro», que é, com efeito, a definição etimológica e autêntica da expressão *discurso indirecto* (= *oratio obliqua*).

Versões de versões, *todos os enunciados narrativos são da ordem do reported speech*, ainda mesmo os que, como as falas dos personagens das peças de teatro, aparentam ser enunciados de discurso direto. Mas o discurso direto existe, a rigor, única e exclusivamente nas comunicações da «vida real», entre atores sociais de carne e osso; *já o discurso direto narrado não é mais do que uma representação (fictícia) de uma «comunicação na vida real»* — um efeito de sentido, portanto. Assim, *a narrativa não pode conter discursos diretos*, que são *«ações de gente real»*, porque ela não trata de ações, mas de eventos que, já sabemos, são descrições de ações, representações, fingimentos delas.

E assim voltamos ao nosso ponto de partida.

Visto que na narrativa lidamos com uma descrição que reproduz a informação de um observador-informante sobre a performance de um operador (ele mesmo ou outro), e dado que essa representação, precisamente, faz do acontecimento descrito um evento, que é *um acontecimento em palavras*, *uma ficção*, a teoria da narrativa já não pode mais tampouco continuar a ser instruída pelos postulados de uma teoria da ação, se é que esta trata do fazer humano

dentro de uma tipologia das práticas sociais gestuais, do comportamento exteroceptivo, pragmático. Ela deve ser montada, ao contrário, sobre o modelo de uma **teoria do evento** que seja capaz de analisar e interpretar o relato enquanto *obra do discurso indireto*, que funda e descreve uma história dentro de uma tipologia de textos, das práticas sociais verbais, do comportamento interoceptivo, cognitivo e passional.

2. A performance como comportamento e como arquitelexia para fazer e não fazer

A necessidade de substituir o conceito de **ação** pelo de **evento** traz consigo a proposta de *repensar o estatuto operacional do evento para separar, nele, o conceito de performance do conceito de fazer*. Como é notório, os dois têm sido indiferentemente usados um pelo outro, no pressuposto de que sejam perfeitamente equivalentes, quando não o são.

É mais do que provável que essa identificação abusiva das duas noções seja um preconceito que herdamos das narratologias pré-semióticas, quase com certeza da *Morfologia do conto*, de Propp, a qual, como se recorda, isolou a unidade mínima do relato na **função**, compreendendo sob esse rótulo o **fazer do herói**, no seu papel de transformador do estado histórico anterior (o **Dano**). Vamos nos concentrar, no que se segue, na revisão desses dois pontos: na redução do papel do sujeito operador à condição de executor de um fazer; e na **mudança** que se presume necessariamente ocasionada por esse fazer.

Em nosso entender, o que caracteriza uma performance não é primariamente que ela haja de constituir-se por força como um fazer; é, antes,

- i) o fato de a performance ser um comportamento; e
- ii) o fato de esse comportamento incidir sobre um enunciado de estado, determinando-o de algum modo (sem que por tal se afirme que o comportamento mude necessariamente esse enunciado de estado).

A diferença básica entre o fazer e o comportamento é que *um sujeito narrativo pode optar entre fazer e deixar de fazer X, mas não pode «deixar de comportar-se»: não existe nenhum «não-comportamento»*. Ora, a performance é para nós não um sinónimo de «fazer», como a semiótica a subentende, mas, antes, um sinónimo de «comportamento», ou seja, da conduta que designa tanto o fazer quanto o não fazer. É freqüentemente a participação de um ator numa história requer o desenvolvimento de uma performance que se manifesta ou como um fazer ou como um não fazer — veja-se o exemplo da manipulação.

A entrada em cena de um ator narrativo é sempre motivada pela lógica do comportamento necessário e racional, quer dizer intencionalmente desenvolvido como atividade-meio que conduz à realização de um objetivo predeterminado, com exclusão de outros fins. Tecnicamente, nenhum participante de uma história pode «não fazer nada»; nenhum, tampouco (exceto as divindades) pode «fazer

tudo». Entre os extremos inatingíveis desse *não poder fazer tudo* e desse *não poder não fazer nada*, o comportamento do actante narrativo está coagido a manifestar *ou um dever fazer X — uma Ordem — ou um dever não fazer Y — uma Proibição*. A manipulação, por exemplo, empenha quase sempre dois fazeres «suasivos» (e não apenas um, como a semiótica a descreve habitualmente):

a) um **fazer dissuasivo**, que exprime como *programa proibido* para o destinatário, S_2 , *dever não fazer seu próprio programa* (PN_2): para que S_2 aceite realizar o programa do destinador (PN_1), ele deve, antes, desistir de realizar seu próprio programa (PN_2); o esquema narrativo da dissuasão será, portanto:

$$S_2 \text{ quer fazer } PN_2 + \text{ performance dissuasiva do destinador, } S_1 \longrightarrow S_2 \text{ não quer fazer } PN_2$$

ANTES

DEPOIS

e

b) um **fazer persuasivo**, que exprime como *programa ordenado* para S_2 , *dever fazer o PN_1* (o programa do destinador); o esquema narrativo da persuasão será:

$$S_2 \text{ quer fazer } PN_1 + \text{ performance persuasiva do destinador, } S_1 \longrightarrow S_2 \text{ quer fazer } PN_1$$

ANTES

DEPOIS

Na manipulação, por isso, o destinatário, futuro operador, é investido, com a manobra de persuasão, de um *programa a executar* — ele deve fazer o PN_1 — e, ao mesmo tempo, através da manobra de dissuasão, de um *programa a não-executar* — ele deve não fazer o PN_2 . Como os enunciados do fazer e do não fazer regem o enunciado de estado sobre o qual incidem, a performance pode ser transcrita mediante a articulação hipotáxica de dois enunciados elementares, o da performance propriamente dita (fazer ou não fazer, em posição subordinante) e o do enunciado de estado (em posição subordinada):

$$\text{Performance} = S_1 \longrightarrow O_1 (S_2 \text{ (} \bowtie \text{) } O_2)$$

onde \longrightarrow indica a performance (ou comportamento) que incide sobre o enunciado de estado anterior, podendo vir a manifestar-se, essa performance, conforme o caso, quer por um fazer, quer por um não fazer; e \bowtie indica a junção que virá a manifestar-se como disjunção (\cup) ou como conjunção (\cap) segundo o enunciado de estado que se focalize.

3. Discursos e performances conservadores, reformadores e revolucionários

Subespecificando-se de um ou outro modo, a performance funciona, antes do mais, como o instrumento de *uma operação ideológica que se convoca em qualquer comportamento para o objetivo de realizar certo projeto político* (etimologicamente: social), mudando ou não um estado de coisas vigente a dado instante, na conformidade dos interesses do sujeito operador ou do seu manipulador, cujos interesses ele intermedeia. Daí que o comportamento se empregue, na narrativa,

1) como uma performance reversora que muda o enunciado de estado anterior, desfazendo a mudança que ele antes provocara num estado «pré-anterior»;

2) como uma performance que muda parcialmente o estado anterior, operando a disjunção do sujeito antes conjunto e ao mesmo tempo a conjunção do outro sujeito, antes disjunto do objeto-valor;

3) como uma performance que muda totalmente o estado anterior, operando a substituição do microuniverso ideológico de partida por outro.

3.1. Discurso conservador

É caracterizado pelo fazer reversor, que reage contra qualquer mudança num estado inicialmente definido como justo, positivo.

O estado inicial do conto popular maravilhoso, estudado por Propp, possui um protocolo de abertura assim, eufórico, que podemos parafrasear como segue:

«Era uma vez, um rei e uma princesa que viviam num reino distante, onde todos eram felizes e amavam seu soberano...»

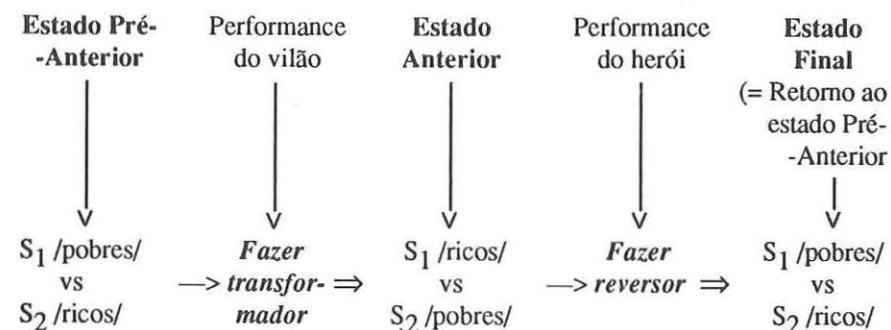
Precisamente por principiar nesses termos, qualquer mudança do estado inicial eufórico aí esboçado se configura como uma «vilania». É o que ocorre com a performance do «vilão», cujo fazer inverte a situação inicial, definindo-se, pois, como um *Dano*. Em contraposição, o fazer do «herói» inverte o estado antes invertido pelo vilão, operando a recuperação da situação de partida. Assim, as narrativas exemplares contidas nos relatos proppianos contam recuperações da situação inicial, por meio de dois fazeres que se contrapõem:

- a) o *fazer reformista do vilão* nega o estado inicial, invertendo-o,
- b) o *fazer reversor, reacionário, do herói*, nega a negação do vilão e inverte o estado resultante do *Dano*, modo pelo qual ocasiona o retorno do relato ao seu estado inicial.

Assim, a performance conservadora, quando resulta de um fazer, é manifestada por um fazer que muda o estado anterior, desfazendo a mudança

que ele antes provocara num estado inicial (pré-anterior). «Exemplares» enquanto instrumento de manipulação ideológica de seu leitor, que é habitualmente uma criança, as narrativas conservadoras do tipo das estudadas por Propp ensinam que constitui crime (*Dano*) alterar o *statu quo* vigente na comunidade a dado instante (é a consabida tópica da «subversão»); e constitui ato heróico, pelo contrário, efetuar a *Reparação do Dano*, ou seja, opor-se à troca dos detentores do poder. Nesse sentido, a *Punição do Vilão* e a *Recompensa do Herói*, sanções pragmáticas encarregadas de oferecer a retribuição devida às performances negativa (do vilão) e positiva (do herói), funcionam como reforços da programação ideológica imobilista, típica do conservadorismo, a que a criança é submetida enquanto destinatária desse tipo de raco.

No esquema narrativo, o discurso conservador seria visto assim:



3.2. Discurso reformador

Caracterizado por uma performance que muda parcialmente o estado anterior, o discurso reformador manifestado por um fazer pode ser descrito como aquele cujo estado final, produzido por esse fazer, inverte as posições primeiramente ocupadas pelos actantes opostos, no estado inicial. Se, por exemplo, tivermos no estado inicial

S₁ /pobres/ vs S₂ /ricos/

após o fazer reformador termos o inverso; o que produz o seguinte esquema narrativo:



Uma aquisição reflexiva, uma apropriação, por exemplo, de S₂, poderá vir a corresponder-se, nesse caso, com uma desposseção, uma perda transitiva, de S₁, ocasionada pelo fazer de S₂ (é o que sucede, digamos, com o pobretão Paulo Honório e com o rico Padilha, de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, convertidos, depois da negociação forçada da propriedade rural deste último, no rico Paulo Honório e no pobretão Padilha). Inversamente ao que se dava nos discursos conservadores, nos reformadores a performance do operador muda alguma coisa: os sujeitos inicialmente conjuntos passam, depois dela, a disjuntos e vice-versa. Mas, se esse comportamento altera a posição relativa dos actantes no quadrado, ele nada altera do quadrado propriamente dito, no que ele representa do microuniverso dos valores em jogo; requalificações éticas à parte, dentro do sistema dos estados econômicos da sociedade em questão, nada mudou, pois que continuam a existir, nela — ao final, tanto quanto no início do relato —, «pobres» e «ricos».

3.3. Discurso revolucionário

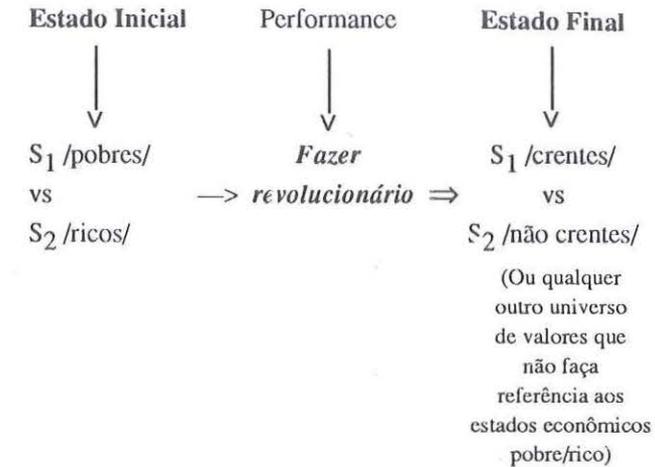
Já este tipo de discurso vem assinalado por uma performance que muda quase tudo — nunca *tudo* — que primeiramente se definiu dentro do estado inicial.

Não lidamos mais, agora, com as mudanças reformistas, que mudavam só a localização relativa dos actantes dentro do mesmo quadrado, do mesmo microuniverso de valores. Tratamos, em vez disso, de mudanças que se dão no microuniverso ideológico, atingindo-o de tal modo que a narrativa substitui o microuniverso de valores inicialmente estatuído por um outro microuniverso de valores totalmente diferentes: ao invés de focalizar mudança de posições entre sujeitos conjuntos e disjuntos dentro do mesmo quadrado, focaliza-se no discurso revolucionário a mudança de um quadrado para outro inteiramente diferente. Essa é a marca das revoluções: extinguir o universo de valores em vigência para instalar um outro em seu lugar.

Fora dos slogans publicitários, contudo, não existem, de fato, *revoluções absolutas*. Só seria «absoluta» a revolução que mais do que trocar de querer (como é o caso do discurso revolucionário), extinguisse a própria faculdade do querer; mas, com ela se extinguiria, ao mesmo tempo, o carácter propriamente «humano» do sujeito, o que o tornaria imprestável para exercer o papel de *actante*, o qual é sempre um simulacro antropomorfo; além do mais, até mesmo para abolir um querer é preciso, antes, querer fazer isso, o que nos repõe no círculo vicioso das ideologias: *não querer (X) é ainda querer (Y)*.

Se, porém, não existem revoluções absolutas, existem as relativas que são, no fundo, aquilo que surge como realizável no meio de tudo quanto é inviável nos programas vociferados por todos os pregociros dos discursos apocalípticos, radicais, de todas as vanguardas políticas, econômicas ou artísticas. E esse carácter *revolucionário mitigado* é o que transpira de certas obras da literatura do absurdo (Ionesco) ou existencialista (o ato gratuito do assassinato praticado por Meursault, em *L'Étranger* de Camus, por exemplo).

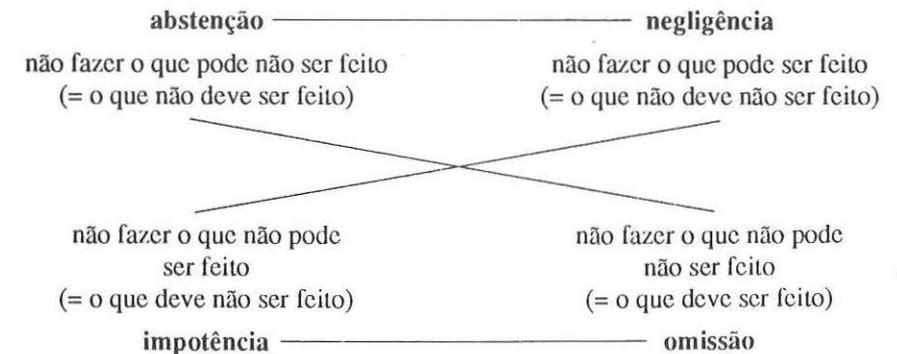
Uma representação do esquema narrativo subjacente ao discurso revolucionário mitigado seria, pois:



4. Performance como não fazer conservador, reformador e revolucionário

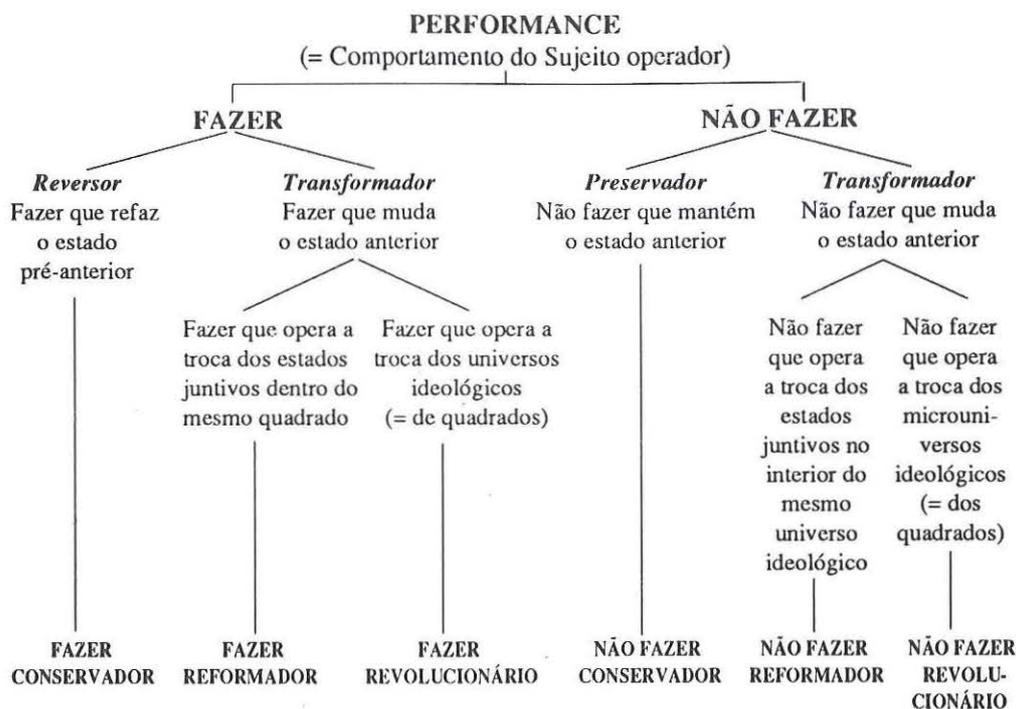
Assim como existem fazeres conservadores, que, alterando embora o estado anterior, promovem o retorno da narrativa ao seu ponto de partida, impedindo a mudança do estado «pré-anterior», inicial, há também o oposto, não fazeres que alteram a situação do estado inicial. Foi, aliás, a esse título que reivindicamos a descrição dos não fazeres juntamente com a dos fazeres, enquanto subespecificações da categoria da performance.

Referidos, por exemplo, à dimensão ética (que a teoria do evento terá de postular na medida em que o conceba como o simulacro descritivo do comportamento social), os não fazeres poderiam receber uma formulação de enunciado complexo, formados por (a) um enunciado performativo do não fazer, mais (b) um enunciado modal, cujo predicado seria *dever* ou *poder*. Seriam articuladas, assim, as estruturas performativas ilustradas no quadrado abaixo:



Exemplo de não fazer que muda o estado anterior é o da *omissão* — não fazer algo que devia ser feito (cf. a criminalização da *omissão de socorro* em acidentes de trânsito).

Tendo em mente que fazer e não fazer são manifestações da performance, produziríamos a seguinte visão de conjunto:



O investimento semântico de cada predicado performativo não é definível isoladamente, mas somente no quadro de interdefinições modais de uma axiomática ou das intradefinições produzidas no interior de um dado contexto de ocorrência. A *abstenção*, por exemplo, pode ser figura manifestante quer de um não fazer conservador, quer, ao contrário, de um não fazer transformador.

i) *abstenção como figura de um não fazer conservador*: abster-se de votar numa situação de empate, dentro de uma eleição, mantém o empate (não muda o estado histórico anterior; trata-se de um não fazer preservador);

ii) *abstenção como figura de um não fazer transformador*: abster-se de interferir numa briga de rua, na qual um dos contendores vem a ser assassinado.

Como se deduz dos exemplos acima, o estatuto ético de cada não fazer é igualmente dependente de seu contexto de ocorrência; por mais que nos deparemos com negligências culposas e omissões dolosas, nada impede, em tese, que certas negligências venham a ser dolorosas e certas omissões culposas.

METAMORFOSE OU METÁFORA RADICAL?

Para E. Cassirer (1972: 105), o vínculo funcional, de natureza simbólica, que subjaz às diferentes manifestações da atividade humana, encontra-se ao nível de um estrato básico, que vai funcionar como condição verdadeiramente radical do pensar e sentir míticos. É aí que se situa o que ele chama, inicialmente, de metáfora radical, a seguir, metáfora fundamental e, por fim, metáfora verdadeiramente radical. A partir daí se abrem duas vertentes na construção da linguagem: a do *logos* e a do *mythos*.

Todos os que têm boa formação em Lingüística já se dão conta de aonde estou querendo chegar: de um lado, temos uma lingüística que encara a linguagem como lugar privilegiado da manifestação do *logos*; uma lingüística para a qual a língua é feita de signos cuja marca principal é a arbitrariedade; uma lingüística que privilegia uma visão algorítmica da linguagem. Na linha chomskyana, por exemplo, a gramática de uma língua é uma representação algorítmica das regras que nos levam a produzir enunciados. Bem mais perto de nós, temos essa *racionalidade algorítmica* levada às últimas conseqüências pela informatização da linguagem.

E de outro lado? O que vamos contrapor a essa exacerbação da racionalidade algorítmica no tratamento da linguagem? Um enfoque que, se não privilegia uma visão mítica da linguagem, pelo menos reconheça um lugar para a racionalidade mítica na linguagem. Quem colocar deste lado?

Barthes é um nome que vem logo à mente. Mas Barthes é um lingüista? Ou é, antes, um escritor? É um caso para pensar. Não há dúvida de que ele privilegiou a vertente mítica da linguagem.

E Hjelmslev? Será que vamos embarcar na dos seus críticos apressados que acreditaram na rotulação da Glossemática como «álgebra da linguagem» e condená-lo inapelavelmente à companhia dos que se apegam à racionalidade algorítmica da linguagem? Lendo com mais atenção os *Prolegômenos* (sim, os *Prolegômenos!*), deparamo-nos com a distinção entre linguagens monoplanas e pluriplanas, entre linguagens simbólicas e semi-simbólicas ou molares, as quais permitem prever um lugar para a racionalidade mítica na linguagem.

E Benveniste? Boa parte de seus trabalhos contempla explicitamente a vertente mítica da linguagem. Destaco especialmente aqueles conduzidos na

linha do *Vocabulário das Instituições Indo-européias*. Não posso deixar de lembrar que os trabalhos mais respeitáveis que vêm sendo desenvolvidos sobre a enunciação trazem ou devem referência a Benveniste.

Quanto à Semiótica, de um modo geral, privilegiou, até há bem pouco, a racionalidade algorítmica. Somente dos anos oitenta para cá é que ela vem tentando definir um lugar, talvez fosse mais preciso dizer, uma estratégia, de abordagem da racionalidade mítica da linguagem. O impulso para essa orientação não tem vindo dos trabalhos sobre o verbal; os principais achados nesse sentido têm sido feitos no âmbito das semióticas plásticas: da pintura, da fotografia, do encarte publicitário. Os resultados até agora conseguidos já possibilitam traçar as linhas gerais que configuram esse lugar onde situar a racionalidade mítica que perpassa a linguagem. O objetivo principal do trabalho que venho desenvolvendo é mostrar como o tratamento semiótico da metamorfose pode levar-nos a entender melhor esse lugar.

Ao precisar a natureza metafórica do substrato básico do pensar e sentir míticos, Cassirer escreve que até a forma mítica mais simples só pode surgir em virtude de uma *transformação* de uma impressão que é da ordem do comum, do cotidiano e do profano, em algo da ordem do sagrado, do mítico-religioso. E isso se faz como uma *metábasis eis allo génos* (*metábasis*: transporte, transposição; *eis allo génos*: para outro gênero ou classe). «Na verdade — esclarece (1972: 106) — o que acontece não é apenas uma transposição para uma classe já existente, mas a própria criação da classe em que ocorre a passagem». Tem-se, pois, uma transformação que, à primeira vista, é uma transferência, uma mudança de lugar, do humano e cotidiano para o sagrado. Ao acrescentar, porém, que não se trata, a rigor, de uma transposição, mas da criação da classe para onde se faz a passagem, não vejo mais aí a definição de uma metáfora, mas de uma metamorfose verdadeiramente radical. Vejamos: à medida que transponho de uma classe para outra, não estou me limitando a passar para uma classe já pronta, mas, sim, estou saindo de uma classe para, no próprio movimento de sair, criar a classe para a qual estou saindo. É esse aspecto seu tanto mágico ou misterioso que os estudos semióticos mais recentes tentam capturar no discurso mítico. Claude Calame por exemplo, num incisivo texto sobre os traços do discurso mítico (1986: 149), diz que o sistema mítico é uma máquina de reformular e transformar a ordem das coisas e a realidade social».

Crucial para a caminhada nessa direção é o entendimento do papel desempenhado na construção da linguagem pelas duas vertentes que derivam do estrato básico. Na do *logos*, «as palavras se reduzem a meros signos conceituais (1972: 114); na do *mythos*, «há um reino no qual a palavra não apenas conserva, mas também renova o seu poder *figurador* (grifei) original. Essa regeneração dá-se quando ela se transforma em expressão artística» (1972: 115). Além de Barthes, a quem me referi há pouco, sobretudo o da última fase, ocorre-me um texto de Aragon, que, para mim, é cristalino quanto a isso. É um poema citado

por Ernst Fischer em *Lenguaje y arte*, no capítulo que traz o sugestivo título «Nostalgia de las fuentes» (1972: 32-33):

«Je dis avec les mots des choses machinales
Plus machinalement que la neige neigeant
Mots démonétisés qu'on lit dans le journal
Et je parle avec eux le langage des gens

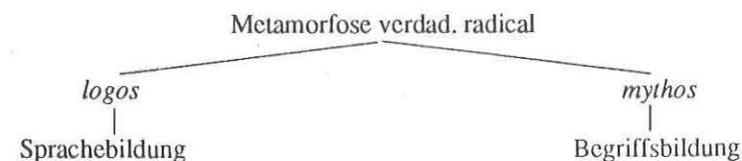
Soudain c'est comme un sou tombant sur le bitume
Qui fait nous retourner au milieu de nos pas
Inconscient écho d'un malheur que nous tûmes
Un mot chu par hasard un mot qui ne vas pas...

Que je dise d'oiseaux et de métamorphoses
Du mois d'août qui se fane au fond des mélilots
Que je dise du vent que je dise des roses
Ma musique que brise et se mue en sanglots».

Palavras desmonetizadas. Palavras que passam de boca em boca, que circulam apenas em função de seu valor convencional, até que, de repente, uma cai «como uma moeda que tomba na calçada» e tine. Ela recai assim no seu estado original de matéria, de metal. E a queda se transmuda em renascimento das cinzas a que foi reduzida pela exacerbação da vertente do *logos*. O caso mostra que, antes de ser conceito, entendimento, espírito, ela é matéria, é corpo dotado de uma outra forma, de uma outra voz, sufocadas sob «a escória da linguagem cotidiana» (E. Fischer). Citando Aragon, esse Autor quer mostrar que a poesia moderna está marcada pela preocupação de recuperar a palavra, não mais como moeda com valor de troca, mas como moedas no seu valor primeiro, de metal, ou melhor, de recuperar a materialidade da palavra-moeda. Não é a palavra de uso, palavra-jornal (venal!), a palavra-conceito, que vai mexer comigo, que vai fazer com que «minha música se quebre e se transmude em soluços».

A proposta do meu trabalho sobre a metamorfose é no sentido de uma reconstrução «às avessas» do percurso delineado por Cassirer: em vez de ir da metáfora radical às manifestações artísticas, ir destas àquela, ou melhor, à metamorfose radical.

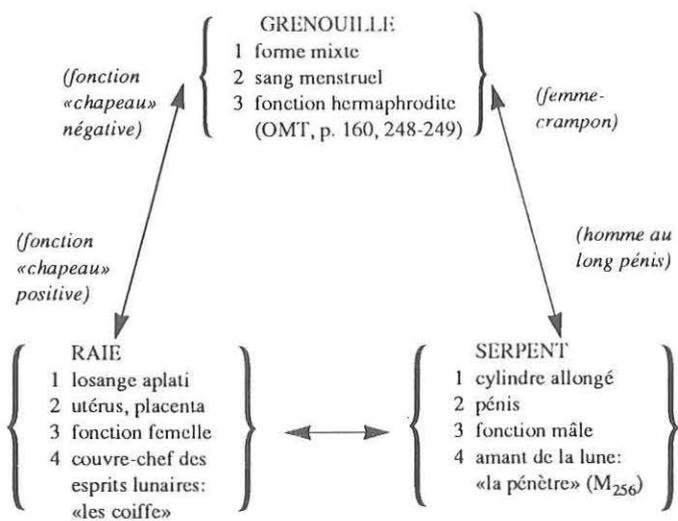
Para referir-se aos dois processos envolvidos na exploração das vertentes do *logos* e do *mythos*, Cassirer vale-se de duas expressões cuja interdefinição parece interessante ressaltar mediante sua colocação em esquema:



Posso, a partir desse esquema, pensar, como sugere Cassirer, na *Sprachebildung*

(«construção da linguagem») como o lugar por excelência de atuação do *logos*, e na *Begriffsbildung* («construção do conceito») como o lugar por excelência da construção do mítico; ou então posso — é a minha opção — pensar numa espécie de sobreposição ou de cruzamento dos dois percursos. Uma curta digressão pelas *Mythologiques*, de Lévi-Strauss, ajudará a demonstrar isso.

A figura abaixo (*L'Homme nu*, p. 494) mostra como se pode construir um microsistema mítico a partir de elementos como «arraia», «cobra» e «rã». A «arraia», por exemplo, é lida, num primeiro nível, como /losango achatado/, num segundo, como /útero, placenta/, num terceiro, conota a função /fêmea/, num quarto, é lida como /chapéu/ dos espíritos lunares; já a «cobra» é lida, num nível, como /cilindro alongado/, noutra como /pênis/, num terceiro como /macho/ e num quarto como /amante da lua/.



Raie, Grenouille et Serpent.

Cabe ao mitólogo explic(it)ar como é que se constroem essas conotações, mediante a exploração metódica da projeção dessas diferenças da morfologia animal em outros planos. O alcance dessa empreitada fica mais claro quando se passa à página 500, onde Lévi-Strauss apresenta o que ele chama de operadores binários: a *arraia*, vista de frente e de perfil; a *borboleta*, vista em lateralidade e em perspectividade; a *formiga*, com destaque para oposição parte inferior vs. parte superior; o *frango-d'água*, que tem uma cabeça com uma parte viva, dotada de um olho aberto, bom, e de uma parte morta, ocupada por um olho cego; finalmente, o *serelepe*, que é lido segundo o estilo de locomoção: subir nas árvores de cabeça para cima vs. descer das árvores de cabeça para baixo. Segundo Lévi-Strauss, a um dos lados das oposições está associada a idéia de

vida; a outro, a da morte. A tal projeção, ele dá o nome de *dedução transcendental*: o homem se vale das diferenças morfológicas do animal, de sua figuratividade, para organizar diferenças transcendentais. Sobre o resultado dessa operação incide uma outra que me dá o que em francês é chamado de «imagérie», a qual o homem aplica sobre o mundo, como que reincorporando-a ao real; constitui-se uma relação mítico-mágica que o leva a ver o mundo como que dotado dessa «imagérie». Relida no percurso que me leva de Cassirer à Semiótica do semi-simbólico, a dedução transcendental surge como uma *operação mítica*, de natureza semi-simbólica, que vai casar, não termos, mas categorias figurativas da morfologia animal com categorias de um extrato semântico altamente abstrato que articula a relação vida/morte, natureza/cultura. A grande questão em Lévi-Strauss é mostrar a organização das dimensões fundamentais que alicerçam a imagem que o homem faz de sua cultura. Aonde pretendo chegar é à recategorização dessa operação como uma *metamorfose* que funciona como algoritmo para a dedução transcendental. A arraia continua um bom exemplo. Ela tem, ainda, uma interessante função de adjuvante precioso na guerra contra as forças celestes. Vivendo no fundo do mar, tem um lado voltado para o fundo, liso, sem rugas, e um lado coberto pelo mar, rugoso. Sobre essas diferenças os mitos fazem incidir a diferença escorregadio/não-escorregadio; além disso, vista de frente, constitui-se num alvo perfeito para as setas dos guerreiros do alto; quando, porém, se posta de perfil, as flechas passam ao longo dela; mas a sua principal tarefa é deitar-se com a face escorregadia para cima no caminho dos guerreiros celestes, provocando com isso a queda deles, o que os guerreiros terrestres aproveitam imediatamente, agarrando-os e amarrando-os.

Para os nossos propósitos, isso nos chama a atenção para o fato de que diferenças meramente morfológicas, ligadas à figuratividade do animal, servem de ponto de apoio para a estruturação de toda a narrativa mítica. O que a narrativa faz é pôr em discurso (discursivizar) a operação mítica, simbólica na terminologia de Cassirer, semi-simbólica na visão atual da Semiótica.

Relida semioticamente, a colocação de Lévi-Strauss nos dá uma espécie de Plano da Expressão (P.E.) constituído por oposições do tipo /de perfil/, /liso/, /escorregadio/, etc. Esse P.E. é obtido mediante uma análise da percepção que mobiliza uma espécie de lógica do concreto, em nível do sensível. Sobre esse P.E., muito vinculado ao mundo da experiência sensível, vem sobrepor-se outro recorte, o que organiza os contrários vida/morte, natureza/cultura; constitui-se assim um Plano do Conteúdo (P.C.) que confere significação aos fenômenos perceptuais erigindo-os em textos condensados, germinais. Num terceiro nível de incidência, vem a constituição da «imagérie», um novo Plano de Conteúdo para o Plano de Expressão formado conjuntamente pelos níveis anteriores: a segunda operação, na mesma medida em que organiza as diferenças sensíveis numa espécie de microtextos, de texto condensado, já traça, em virtualidade, as trilhas a serem percorridas na constituição da «imagérie»: «tornados traduzíveis» em linguagens cada vez mais abstratas, esses textos servem eles próprios para articular outros textos» (Lévi-Strauss 1971: 501). É importante ter em mente

que, de acordo com Greimas (1987: 320), tanto os elementos do P.E. como os elementos do P.C. são dinamizados por operadores sintáticos, cuja tarefa é bombardear os termos resultantes de cada uma das deduções e criar relações.

Este retorno ao que Lévi-Strauss chama de «aurora dos mitos» e, sobretudo, à sua concepção do *zoema* como um microtexto que articula todos os mitos onde aparece, permite à Semiótica lançar uma nova luz sobre o papel fundador da metamorfose: enquanto «lei que governa o mundo mítico» (Cassirer), ela será vista, não como relação, mas, sim, como *operação semi-simbólica que atua sobre (rege) estruturas míticas (relações semi-simbólicas)*, ou, dito de maneira mais genérica, como *ato de linguagem que chama à existência estruturas míticas*. Duas conseqüências decorrem dessa interpretação: a) parece interessante repensar a narratividade a partir do suporte figurativo e não apenas em termos de relações actanciais; b) haveria aí um bom caminho por onde conduzir a reflexão semiótica sobre a intertextualidade.

TEXTOS CITADOS:

- CALAME, Cl. (1986) — *Mythique (discours, niveau)*, in: GREIMAS, A. J. e COURTÈS, J. (1986) — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 2. Paris, Hachette, pp. 148-149.
- CASSIRER, E. (1972) — *Linguagem e mito*, Trad. São Paulo, Ed. Perspectiva.
- FISCHER, E. (1972) — *Lenguaje y arte*, Trad. Buenos Aires, Nueva Visión.
- GREIMAS, A. J. (1987) — Algirdas J. Greimas mis à la question, in: ARRIVÉ, M. & COQUET, J. Cl. (1987) — *Sémiotique en jeu*, Paris/Amsterdam, Hadès-Benjamins, pp. 299-329.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. (1971) — *L'Homme nu (Mythologiques IV)*. Paris, Ed. Plon.

JOSÉ LUIZ FIORIN
Universidade de São Paulo

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O MEDO E A VERGONHA

Of all base passions, fear is the most accursed.

Shakespeare, Henrique VI, ato V.

La honte n'est pas toujours la conscience du mal que nous faisons, elle est souvent la conscience du mal qu'on nous fait.

Paul Morand

A enunciação é «o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido». Como o que está presente para o estudioso da linguagem é o sentido e não a inefabilidade de um determinado sujeito real, o enunciado será «o objeto cujo sentido faz ser o sujeito» (Landowski, 1989, 222). Dessa forma, o sujeito é um «efeito de sentido» do discurso realizado. Por meio do sentido, podemos chegar a suas modalizações: querer/dever/saber/poder fazer.

Cabe lembrar a advertência feita por Landowski do que essa concepção de sujeito não tem nada de idealista. Na verdade, ela é resultante não de uma preferência (ideológica, é claro), mas de uma pertinência, já que o analista do discurso trata não da natureza das coisas, mas do sentido. Trata das coisas na medida em que significam (1989, 224). A problemática da enunciação recobre tudo o que é vivido, na medida em que o que se vive é dotado de sentido para os sujeitos que interagem. Esse sentido é produzido pela interação. Um dos fenômenos a ser levado em conta no estudo da enunciação é a colocação em cena dos actantes (Landowski, 1989, 226). O que rege a eficácia comunicacional, o grau de credibilidade dos enunciados, é uma imagem que os parceiros enviam um ao outro durante o ato comunicacional. É um simulacro e não relações intersubjetivas «reais» e preexistentes ao ato de comunicação que tornam efetiva, por exemplo, uma ordem, já que uma relação hierárquica entre A e B pode não existir e, ainda assim, B pode obedecer a A. Por outro lado, como a interação é um processo e não um produto, esse simulacro vai construindo-se no seu decorrer, fazendo-se, desfazendo-se, alterando-se, ajustando-se. É um simulacro em construção (Landowski, 1989, 228). O simulacro é, pois, o papel que os parceiros se atribuem no ato de comunicação, estabelecendo a competência de cada um deles para determinado ato. É constituído, portanto, de modalizações, papéis actanciais e temáticos. Como mostra Landowski, a

comunicação é um espetáculo que «os sujeitos se dão uns aos outros a fim de interagir uns sobre os outros (1989, 229).

Lotman, em texto clássico, interroga-se sobre o que dá eficácia às normas sociais ou, em outras palavras, qual o mecanismo que faz que elas sejam respeitadas. Mostra que a cultura deve ser entendida como «um sistema de limitações complementadores impostas ao comportamento do homem» e que, de um ponto de vista psicológico, a esfera de limitações culturais divide-se em dois setores: um regulado pela vergonha e outro pelo medo. A presença de ambos e sua diferenciação são indispensáveis para a manutenção das limitações culturais. Cabe observar que o medo existe no reino animal, enquanto a vergonha é um estado de alma especificamente humano.

As sociedades podem ser divididas em segmentos. Há grupos que as pessoas percebem como «nós» e outros que são vistos como «eles». Nos primeiros, dominam as normas da honra e da vergonha. Neles, resolvem-se todos os problemas mediante a força interior da coletividade, o julgamento é interpares e, portanto, não se recorre a tribunais, juízes, polícia, etc. Cada grupo tem suas normas de honra cuja violação constitui motivo de vergonha. Já a coerção e o medo definem as relações com os outros.

Pode-se elaborar, segundo Lotman, uma tipologia das culturas com base nas normas cuja transgressão é motivo de vergonha e normas cuja obediência é ditada pelo medo. Há uma relação de complementaridade entre esses dois sentimentos: uma norma que é submetida à esfera da vergonha não o é à do medo e vice-versa. A relação entre os dois âmbitos é dinâmica e constitui o objeto de uma luta recíproca. As correlações entre ambos variam.

Segundo Lotman, há três fases nessa correlação. Tais fases têm valor lógico-heurístico e não histórico, pois, nas formações sociais concretas, essa relação é mais complexa. A primeira fase é a do aparecimento da vergonha, mecanismo diferenciador dos seres humanos e dos animais, base sobre a qual se estabelecem as primeiras proibições culturais, que são as normas para a realização das exigências fisiológicas, o estrato mais antigo das limitações culturais. É a passagem da natureza à cultura. A segunda fase é a do aparecimento do Estado e dos grupos sociais antagônicos. Nela, o homem define-se como «animal político» e o medo é o mecanismo psicológico fundamental da cultura. A vergonha regula o que é comum a todos os homens, enquanto o medo define sua especificidade em relação ao Estado. A terceira fase é a do aparecimento de grupos mais particulares sobre o fundo da organização estatal da coletividade humana. Cada grupo considera-se uma unidade provida de organização superior àquela que rege o comportamento de todos os homens. A regulamentação baseada na vergonha começa a ser considerada como indício de organização superior (1981, 237-240).

Estabelece-se um simulacro (conjunto de modalidades e de papéis actanciais e temáticos) do que deve ser um membro de um dado grupo social e agir em relação de não conformidade com ele é motivo de vergonha ou de medo.

Tanto a vergonha quanto o medo podem derivar de uma sanção negativa, cognitiva no primeiro caso e pragmática no segundo. Nos dois casos, estabe-

lece-se para o sujeito um dever fazer/ser correlacionado a um não poder não fazer/ser. Se o sujeito agir em não conformidade com essa modalidade deontica receberá, no caso da vergonha, uma sanção cognitiva negativa, a reprovação própria ou alheia, segundo o destinador da sanção esteja ou não em sincretismo com o sujeito do fazer. Essa reprovação gera a vergonha. Ela pode advir ainda do fato de que o sujeito não possui a competência (querer, saber e poder fazer) estabelecida no simulacro de membro do grupo social. A vergonha é, assim, um estado de alma da ordem do saber: o sujeito sabe que não possui a competência para um fazer exigido pelo simulacro de membro de um dado grupo ou que fez algo em desacordo com a deontologia grupal. Por outro lado, é preciso também que o sujeito aceite esse simulacro como um ideal a ser seguido, pois, se não dá nenhuma importância a ele, não será atingido pelo sentimento de vergonha. Assim, é necessário, para que esse sentimento se produza, que o dever ser e o dever fazer se tornem também um querer ser e um querer fazer. Se o sujeito é modalizado por um não querer, age diferentemente do simulacro sem ser atingido pela vergonha e aí temos o comportamento atrevido e insolente. O sintagma passional da vergonha é: dever ser/fazer, querer ser/fazer, saber não poder ser/não poder fazer/não fazer/não ser ou saber (outro) saber que a competência requerida pelo simulacro não existe ou que a performance não corresponde ao dever. Essa descrição modal é compatível com a definição de vergonha dada pelo *Petit Robert*: «sentimento penoso de sua inferioridade, de sua indignidade ou de sua humilhação diante de outrem, de seu rebaixamento na opinião dos outros».

Já o medo pode ser resultado não de uma sanção cognitiva, mas de uma sanção pragmática negativa. Se o sujeito agir em não conformidade com o dever fazer poderá ser punido. No entanto, há que considerar que o medo não é um estado de alma que resulta apenas da possibilidade de uma sanção pragmática negativa, mas também uma paixão que acompanha um sujeito de estado na sua relação com um sujeito de fazer cuja ação seja vista como uma ameaça. O medo é também uma paixão da ordem do saber, mas, ao contrário da vergonha que concerne ao saber que outro sabe, ele refere-se ao saber que o outro pode fazer, sendo o fazer uma conjunção com algo disfórico. Assim, o sintagma passional do medo diz respeito sempre a algo futuro e encadeia-se como um saber poder estar em conjunção com algo disfórico e não querer estar. Se o estado é visto como não disfórico, não há medo; se a punição é considerada impossível, o que existe é a certeza da impunidade, que suplanta o medo; se o sujeito não sabe que a conjunção com o objeto de valor disfórico é possível, o que ocorre é a inconsciência. Essa descrição é compatível com a definição do lexema medo dada pelo *Petit Robert*: «fenômeno psicológico com caráter afetivo marcado que acompanha a tomada de consciência de um perigo real ou imaginário, uma ameaça».

Deve-se insistir que há dois tipos de medo: um derivado da possibilidade de uma sanção pragmática negativa (medo dissuasório) e outro de uma performance vista como ameaçadora. O medo que leva a agir de acordo com uma dada norma social é o primeiro. É dele que trata Lotman, quando estuda o

mecanismo psicológico que dá eficácia às limitações culturais. Para que haja esse medo dissuasório, é preciso que quem teme tenha do outro o simulacro de destinador da sanção, ser hierarquicamente superior dotado de competência para castigar.

Quando o sujeito não se preocupa com o perigo, ou seja, quando ocorre a ausência do elemento modal «não querer estar em conjunção com o estado dis-fórico», temos o comportamento impávido, que é próprio de quem não tem ou não trai nenhum medo. O intrépido é o que sabe do perigo, mas afronta-o sem medo; o corajoso é o que sabe do perigo, tem medo, mas enfrenta-o mesmo assim.

Vamos agora tecer algumas considerações sobre a correlação das esferas regidas pelo medo e pela vergonha na sociedade brasileira atual.

Assiste-se hoje, em nossa sociedade a uma escalada do medo, não do medo dissuasório, mas do outro. As pesquisas de opinião mostram que as pessoas temem a violência, que parece ter crescido desmesuradamente nos últimos anos: roubos, seqüestros, assassinatos, etc. A resposta a essa violência, conforme parece ser a opinião geral das pessoas, é aumentar o medo dissuasório. Segundo elas, é necessário que os «marginais» tenham uma sanção negativa, para que as «pessoas de bem» não tenham que ter medo de sua ação. Assim, é preciso aumentar a repressão: os comerciantes pedem que unidades policiais caracterizadas por seu comportamento violento estejam nas ruas; contratam matadores de aluguel para eliminar «marginais», mesmo menores; o deputado Amaral Neto propõe que se faça um plebiscito sobre a inclusão da pena de morte em nosso direito e as pesquisas revelam que a maioria da população votaria a favor dessa tese; o apresentador de televisão Sílvio Santos declarou, após o seqüestro de sua irmã, que existiria maior eficácia no combate à criminalidade se os policiais não fossem punidos pelos tribunais nem criticados pelos meios de comunicação por atirar em «bandidos». Essas reações são conhecidas de todos. Ao mesmo tempo, pipocam casos de corrupção em todos os níveis de governo. Todas as semanas novos casos vêm a público: subornos, obras governamentais superfaturadas, licitações fraudulentas, sonegação fiscal, empréstimos favorecidos, etc. Diante desses casos, há a sensação de que é preciso punir alguns, para que esse exemplo dissuada outros de beneficiar-se do dinheiro do contribuinte. A resposta é a mesma que no primeiro caso: incrementar o medo. No entanto, diante do crime de lesar o erário público parece haver a certeza de que os «rigorosos inquéritos» não levarão a nada, porque esses crimes são praticados por pessoas muito poderosas, que sempre escaparão do alcance da lei. Aliás, quando as autoridades prometem «rigorosos inquéritos» deixam subentendido que há inquéritos que são feitos para não apurar nada, que nem todos são iguais perante a lei, como diz a Constituição. Um inquérito é uma ação legal destinada a verificar a existência ou não de crime. Portanto, há uma redundância semântica viciosa nessa promessa.

À luz do estudo do que são os estados de alma denominados medo e vergonha e de seu papel na assimilação das normas sociais, é necessário analisar

se a solução proposta para a situação de violência e de corrupção é, pelo menos, eficaz.

Em nossa cultura tradicional, certos valores eram regidos, ao mesmo tempo, pelas normas da vergonha e do medo. Sempre nosso código penal previu pena de prisão para crimes contra a propriedade e contra a pessoa. Ao mesmo tempo, nas classes médias e nos meios camponeses e operários, essas normas eram regidas também pela esfera da vergonha. Uma redação apresentada num concurso vestibular para a Universidade de São Paulo ilustra a maneira como se inculcavam essas normas: uma criança rouba uma bola de plástico numa loja, ninguém vê, mas a mãe leva-a para devolver o brinquedo ao dono da loja. A humilhação faz com que a criança aprenda que não se tira o que é dos outros. Esse princípio transfere-se da propriedade privada para a propriedade pública. É vergonhoso ser apontado como ladrão, como corrupto, como sonegador, etc. Esses valores parece nunca terem feito parte da cultura de certos setores de nossas classes dominantes, como o comprova o assalariamento de capangas na zona rural, para invadir propriedades alheias, para matar inimigos, etc. e o tratamento da *res publica* como coisa privada.

Tanto o fenômeno da violência quanto o da corrupção vinculada às esferas do poder são mundiais. Estão ligados a uma rápida mudança de valores, que decorre de causas profundas e complexas. Embora a análise do discurso não tenha por escopo estudar essas causas, cremos que se deva dizer uma palavra a respeito de possíveis fatores do crescimento tanto da violência quanto da corrupção em nossa sociedade, pois eles indicam a que esfera de limitações culturais estão relacionados esses fenômenos. Apesar de tais fenômenos ocorrerem em todos os países, em cada um deles existem especificidades, que uma análise da questão deve revelar.

Com a modernização econômica do país, dá-se um impressionante êxodo rural e uma enorme migração em direção às regiões industrializadas do país. Isso provoca o inchaço das grandes cidades com as periferias miseráveis que todos conhecem. Nelas, as pessoas estão fora dos grupos sociais em que cresceram, desenraizadas, sem o referencial dos valores tradicionais. O modelo brasileiro de desenvolvimento sempre foi excludente. O Estado, ao invés de promover a distribuição de renda por meio de políticas de investimento nas áreas de educação, saúde, saneamento básico e construção de casas populares, financia, com juros subsidiados e favorecimentos fiscais de todo tipo, a acumulação de capital pelos grupos privados. Na última campanha para as eleições presidenciais, um candidato sintetizou essa atitude numa fórmula feliz, quando disse que era preciso desprivatizar o Estado brasileiro. Com isso, o modelo brasileiro de desenvolvimento gerou uma camada totalmente despossuída dos benefícios do progresso econômico. A crise dos anos 80, combinando recessão e inflação, agrava, com o desemprego, uma situação social já calamitosa. Todos esses fatores combinados contribuem para a desagregação, em certos setores da população, dos grupos sociais, de um universo referencial do «nós». Isso implica a produção de uma situação de individualização, de

salve-se quem puder. Ao mesmo tempo, os meios de comunicação aguçam o desejo de consumir, de apropriar-se das imagens de felicidade, de bem-estar e de sofisticação oferecidas pelo consumo. Na medida em que se dissolvem os grupos considerados como «nós» e os únicos valores passam a centrar-se no consumo, desfaz-se o simulacro baseado nos valores do respeito à propriedade e à vida e na ética do trabalho e, principalmente, esses padrões sociais deixam de ser regidos pela norma da vergonha.

Qual é o simulacro que surge em seu lugar? O do homem que quer levar vantagem em tudo, a quem não importam os meios para atingir determinados padrões de consumo. É o que foi chamado de lei de Gérson, em alusão a um comercial de cigarros em que o conhecido futebolista Gérson, capitão da seleção tricampeã de futebol, aparecia dizendo que fumava o cigarro em questão porque gostava de levar vantagem em tudo. Ao papel temático do homem honesto e trabalhador sucede o papel temático do aproveitador, do homem que quer levar vantagem, do esperto, do trambiqueiro. A valorização desse simulacro mostra que certos padrões regidos pelas normas da vergonha estão afrouxando-se. Há, em certas camadas da população, todo um discurso de exaltação do bicheiro e do traficante, por exemplo, considerados benfeitores de segmentos sociais que estão à margem de todos os benefícios do desenvolvimento.

Diante da situação de aumento da violência, qual é a resposta do discurso conservador? Aumentar a coerção e, por consequência, o medo dissuasório.

Em primeiro lugar, deve-se considerar que de nada adianta incrementar a coerção, pois o problema é de afrouxamento das normas de vergonha. A arbitrariedade dos aparelhos repressivos do Estado e das camadas dominantes sempre foi grande em relação às camadas mais desfavorecidas da população e estas sempre se curvaram a esse arbítrio, julgando-o mais ou menos natural. Quando Fabiano, em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, encontra o soldado amarelo sozinho nas caatingas, sente um ímpeto de cólera e deseja vingar-se da surra que recebera na cadeia, matando-o com seu facão. No entanto, passada a ira, reconhece que o sujeito do castigo é delegado do destinador Estado e, portanto, age em seu nome. Se a vingança se exerce contra o sujeito do fazer, contra o destinador o que cabe é a revolta. Entretanto, para Fabiano, o Estado constitui um «ele» que tem direito à coerção. Por isso, se era vergonhoso, em seu universo, um homem apanhar de outro, esse padrão, regido por uma norma da vergonha, circunscrevia-se ao «nós», mas não atingia o «ele». Não era vergonha ser surrado por um policial. Fabiano, então, abaixa o facão, tira o chapéu, ensina o caminho ao soldado amarelo e diz esta frase que condensa a atitude de acatamento do poder do Estado por parte de certas classes sociais brasileiras: «— Governo é governo.» Todo o medo gerado pelo Estado não impediu a dissolução de certos padrões éticos, porque, na verdade, eles não eram regidos pelas normas governadas por esse sentimento.

Em segundo lugar, nossa análise dos sintagmas passionais do medo e da vergonha revelou que, enquanto no primeiro o destinador da sanção é sempre distinto do sujeito do fazer, no segundo esse destinador pode estar ou não em sincretismo com o sujeito operador, ou seja, pode ser o eu ou o outro. Isso

significa que a vergonha pode existir independentemente do saber do outro, o que quer dizer que ela é um mecanismo muito mais eficiente do que medo para a aceitação dos padrões sociais. O próprio sujeito sanciona-se cognitivamente e passa a envergonhar-se de certos atos, desejos, etc. É muito mais eficaz resolver os problemas sociais que contribuem para a desagregação das normas de vergonha do que exacerbar o medo.

Mesmo que o discurso conservador estivesse correto quanto ao fato de que é preciso ampliar o nível do medo dissuasório na atual situação, estaria errado em sua análise de como isso deveria ser feito. Pela análise do sintagma patêmico desse estado da alma, vimos que, como ele exige sempre a presença de um destinador da sanção pragmática distinto do sujeito operador, se essa sanção não se pode exercer não há medo, mas certeza da impunidade. Assim, a questão não é de agravamento das penas, nem do incremento da coerção à margem do aparelho estatal, mas de uma reforma judiciária que torne a justiça pronta e eficaz. Por outro lado, no que diz respeito aos chamados crimes do colarinho branco, que lesam principalmente o erário público, o que é necessário é que o Estado se torne um «ele», transforme-se numa entidade mais impessoal, que veja todos os cidadãos como iguais perante a lei. É preciso que deixe de vigor a máxima getulista: «Para os amigos, tudo; para os inimigos, a lei.»

O discurso conservador referente à atual situação é a única resposta que a classe dominante brasileira sabe dar, porque sempre tratou qualquer ameaça vinda das classes subalternas com a coerção e o medo. A ela aplica-se o que o narrador do conto «Negrinha», de Monteiro Lobato, falava de uma antiga senhora de escravos, que achava que o castigo físico era absolutamente indispensável nas relações com os serviçais: «O 13 de maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gama.»

Quando se diz que o aumento da violência e da corrupção está relacionado a um afrouxamento das normas da vergonha, pode-se banalizar esse fato, dizendo que o fenômeno atinge todos os brasileiros indistintamente. Essa banalização tem a finalidade de naturalizar o fenômeno histórico, relacionando-o, por exemplo, a um pretense caráter nacional. Dessa forma, diluem-se as responsabilidades por essa situação. Não foi, aliás, outra a função das recentes declarações do líder do partido do governo no Senado, Ney Maranhão, e do presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, Mário Amato, que, a propósito de certos depoimentos na Comissão Parlamentar de Inquérito que apura o envolvimento de um amigo do Presidente da República em negócios ilícitos e tráfico de influências disseram, respectivamente:

«Todos os empresários têm rabo preso, têm caixa dois e quem não sonega quebra. Eu também sonego.»

«Ninguém pode atirar a primeira pedra. Somos todos corruptos. A sonegação é a defesa da sociedade contra a elevada carga tributária.»

A indignação que tomou conta da sociedade brasileira e a certeza, expressa em sondagens de opinião, de que o Presidente da República está vinculado aos crimes de seu amigo P. C. Farias mostra uma reação ao afrouxamento das normas de vergonha, um desejo de que esse estado de coisas seja alterado. O que

se quer é que a situação de impunidade desapareça, que haja leis drásticas que restabeleçam padrões de moralidade no trato com a coisa pública. A lei de Gérson começa a perder vitalidade; esse fenómeno está recebendo um basta da sociedade brasileira. Mesmo o chamado «jeitinho», que sempre fora exaltado como um traço positivo de um imaginário carácter nacional é visto hoje com desconfiança, quando não com aberta hostilidade.

As normas regidas pela vergonha e pelo medo referem-se a todos os domínios da vida social. O caso que até agora abordamos concerne àquilo que tradicionalmente se considerava a esfera do público. Podemos ainda mostrar essa correlação num setor que era considerado do domínio do privado: as relações entre homem e mulher do ponto de vista dos padrões masculinos tradicionais, que vão desaparecendo com a modernização social. O provérbio «Em briga de marido e mulher não metas a colher» revela que esse tipo de relações escapava à esfera do público.

O simulacro tradicional do homem continha o papel temático «macho», com certos investimentos semânticos revelados por certos estereótipos (os estereótipos são figuras e temas tornados lugares-comuns numa dada cultura): dureza (Homem não chora), chefe da casa (Lá quem usa calças é ela), provedor da família, disponibilidade sexual (Cão que enjeita osso, pau nele), etc. Esse papel tradicional implicava uma divisão sexual de trabalho, que se revela em frases do tipo «Cozinha não é lugar para homem». As normas concernentes a esse simulacro eram regidas pela vergonha e somente por ela. Nesse universo, a hipertrofia da vergonha conduz ao fato de que ter medo é motivo da vergonha. O único temor é a vergonha. Por conseguinte, a coragem, a audácia e a intrepidez são valores caros ao universo masculino. Um homem não pode ter ou não pode trair o medo. Concomitantemente, os comportamentos adequados ao simulacro, como, por exemplo, o adultério masculino são glorificados.

Já da mulher as normas do universo masculino exigem fidelidade, submissão, etc. Como se faz para que se obedeça a essas normas? De uma forma extremamente eficiente, porque nela se combina o medo e a vergonha. De um lado, o homem exerce a coerção, indo, às vezes até ao assassinato em casos de adultério. De outro, as outras pessoas (mesmo as mulheres) praticam a reprovação. Os crimes contra mulheres que ferem essa lei da fidelidade são chamados crimes de honra, porque o que justifica sua prática é o argumento de que se destinam a lavar a honra. Na verdade, o que é desonroso para o homem, nesse universo, não é o ato em si praticado pela mulher, mas o fato de que ele se mostre não competente para manter a mulher submissa e fiel, de que ela escape ao medo que mantém as normas tradicionais que regem esse setor da vida social.

Nesse domínio, parece que nossa prática começa a revelar-se mais eficaz para uma mudança efetiva de certos padrões sociais. Com as delegacias de mulheres e o indiciamento por prática da violência doméstica, ataca-se a raiz do problema: o fato de que os homens se julgam no direito de praticar a coerção contra as mulheres e de que as normas que elas devem respeitar são regidas pelo medo.

É interessante observar que o adultério feminino era de tal forma desonroso para o homem que a hipertrofia da vergonha fazia desaparecer completamente o medo, ocasionando o aparecimento de comportamentos temerários. Euclides da Cunha, que atirava muito mal, desafia para um duelo com pistola o amante de sua mulher, que era o campeão de tiro do exército brasileiro na época. O que Euclides faz é um suicídio, mas as normas de vergonha não permitiam outra atitude. Seu filho, que igualmente atirava mal, desejando vingar a morte do pai, desafia o assassino para um duelo e é também morto. Sempre a hipertrofia da vergonha provoca o desaparecimento do medo, assim como a hipertrofia do medo produz o apagamento da vergonha, como ocorre, quando certas pessoas aceitam todo tipo de humilhações de outras de que dependem e a que estão sujeitas.

Como as normas sexuais são, em geral, reguladas pela esfera da vergonha e não do medo, já que cada vez mais vai aceitando-se a tese de que o que se passa entre dois adultos com seu consentimento não é da esfera do público, uma orientação possível da libido é querer colocar o outro em situação humilhante ou querer ser posto nela. Nesse caso, não há desaparecimento da vergonha, mas o desejo alimenta-se de provocar a vergonha ou de ser envergonhado. Esse é um dos fortes componentes dos comportamentos sádicos e masoquistas.

Os simulacros governam todas as relações intersubjectivas em todos os domínios da vida social. Os discursos revelam sempre os simulacros que constroem um do outro e um para o outro, ao longo do processo comunicativo, enunciador e enunciatário. Eles são sociais. A análise do discursivo preocupa-se em detectá-los e não em verificar se correspondem, como fazia um certo marxismo vulgar ou uma determinada psicanálise de algibeira, a posições sociais reais ou a um perfil psicológico verdadeiro do enunciador. Na realidade, isso não tem nenhuma importância. Pouco importa se x é um pequeno burguês ou se y não resolveu seu complexo de Édipo. O que realmente é digno de nota é que os simulacros construídos no e pelo discurso deixam entrever determinações modais e papéis temáticos e actanciais valorizados ou não por uma dada cultura, o que ela permite desejar, o que obriga a temer, aquilo de que faz envergonhar-se. Em suma, que desejos é preciso desejar, que desejos não se pode ter.

BIBLIOGRAFIA

- GREIMAS, A. J. — *De la colère: étude de sémantique lexicale*. Documents de recherches du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques de Paris, III, 27, 1981.
- e COURTÈS, J. — *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- LANDOWSKI, E. — *La société réfléchie*, Paris, Le Seuil, 1989.
- LOTMAN, I. — «Semiótica dos conceitos de vergonha e medo», In: LOTMAN, I. e outros — *Ensaio de semiótica soviética*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, pp. 237-240.

LUIZ TATIT

Universidade de São Paulo

SEMIÓTICA NA CANÇÃO: MANIFESTAÇÃO DAS CATEGORIAS TEMPORAIS

O projeto semiótico de reconstrução do sentido manifesta-se não apenas nas abordagens fundadoras, que reelaboram constantemente a hierarquia conceptual da forma do conteúdo, mas, igualmente, nos trabalhos de análise e de aplicação que problematizam pontos essenciais do modelo padrão, fazendo com que, em alguns casos, a coerência seja revista em função da adequação.

Assim como não podemos construir uma semiótica *ad hoc*, variável de acordo com as particularidades de cada objeto, também não podemos desprezar os novos enfoques teóricos exigidos pelos géneros de textos menos analisados como é o caso, em geral, das criações não verbais. O esforço de compreensão e explicação desses desvios — ou «ruídos» do objeto — tem contribuído consideravelmente para formulação do cálculo geral das possibilidades previstas no modelo semiótico. Um rápido exame das noções que tiveram origem nas reflexões sobre a gestualidade, as artes plásticas, a arquitetura e, mais recentemente, a música, é suficiente para atestar o progresso resultante da ampliação do campo de investigação. Se hoje a semiótica caminha em direção à massa tímica, às modulações de tensividade, ao tempo e à categorização aspectual, isso não se deve apenas ao inegável enriquecimento antropomórfico trazido pelas pesquisas sobre as paixões, mas também às exigências específicas dos diferentes planos de expressão já submetidos à descrição. Tais coerções pedem gramáticas compatíveis que acabam por interferir no arranjo geral da teoria. Essa linha de reflexão motivou a conclusão, ao mesmo tempo sábia e irônica, de Herman Parret a propósito da música. Segundo ele, as virtualidades estruturais peculiares ao texto musical poderiam levar a semiótica a rever seus princípios e a substituir, assim, a tradicional conduta de semiotização do objeto pela musicalização da semiótica ¹.

Desse modo, acreditando que as particularidades encontradas em sistemas menos analisados possam contribuir também para o projeto geral de reconstrução do sentido, propomos neste trabalho, um olhar semiótico sobre a singularidade da canção brasileira ², que tem sido considerada uma das formas mais pungentes de manifestação estética do país.

E para objetivar nossa exposição, tentaremos nos ater às três ordens de oposição que surgem de forma recorrente no estudo da canção, quando este se mantém no plano da linearidade vocal: (1.) oposição entre canção e linguagem oral, (2.) oposição entre componente melódico e componente lingüístico e (3.) oposição entre composição e interpretação.

1. Canção e linguagem oral

Os compositores populares no Brasil não são músicos. Precisaríamos expandir extraordinariamente o conceito de músico para poder abarcá-los e talvez isso não compensasse. Se nunca passaram por escolas musicais e nunca tiveram necessidade deste aprendizado para compor ou cantar suas canções, e se, além disso, jamais pensaram suas obras em termos de relações sonoras *stricto sensu*, onde prevaleceriam a riqueza rítmico-melódica, a inteligência harmônica ou o material timbrístico, por que insistirmos em classificá-los como tais? Há música na canção, assim como há música no cinema, no teatro, e nem por isso essas práticas se confundem com «linguagem musical». Existem dramaturgos, existem cineastas e existem **cancionistas**. Estes são especialistas em criar compatibilidades entre seqüências lingüísticas e seqüências melódicas, apoiando-se, a princípio, nas mesmas seqüências que conduzem sua fala cotidiana. A competência do cancionista não se confunde com a competência do músico, embora possa haver, em alguns casos, ampla intersecção entre elas. Temos, no Brasil, praticamente um único compositor popular que pode ser considerado, ao mesmo tempo, grande músico e grande cancionista, com vasta produção ao longo de toda a sua carreira: Tom Jobim. No mais, os maiores expoentes da canção (Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Noel Rosa, Gilberto Gil, Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga...) construíram um imenso repertório, reconhecidamente requintado, sem o auxílio de qualquer tipo de notação ou conceito musical. Tocar, cantar e compor «de ouvido» foi sempre a regra.

Dentro dessa configuração geral do campo de criação da canção popular torna-se especialmente procedente sua relação com a linguagem oral. Os «tonemas»³ que conduzem o segmento terminativo das seqüências melódicas das composições mantêm uma relação de estreita proximidade (a definir semioticamente) com as seqüências entoativas do discurso cotidiano. Acontece que a instauração necessária de uma instância de execução vocal equivale à convocação de um sujeito que, ao mesmo tempo, canta e conta. Um sujeito que possui um modo especial de dizer, definido pelos contornos melódicos, mas que também não deixa de dizer alguma coisa através de suas construções lingüísticas.

Portanto, a oposição entre canção e linguagem oral (que pode, evidentemente, aparecer em sua forma escrita) contrapõe, em suma, a dimensão estética da primeira com a dimensão intelectual ou utilitária da segunda. Para todo conteúdo lingüístico transmitido, há uma inflexão melódica elaborada, de forma que dificilmente localizamos o principal agente da informação. Aqui reside o «mistério das letras de música / tão frágeis quando escritas / tão fortes quando cantadas»⁴.

A linguagem oral é eminentemente abstrata, embora dependa da matéria, da sonoridade ou da grafia, no momento da comunicação. Nenhuma porção dessa matéria, porém, precisa ser conservada para que haja eficácia lingüística. Uma vez compreendida a mensagem, desprezamos imediatamente o seu veículo.

O grau de inteligibilidade lingüística é inversamente proporcional à necessidade de retenção da matéria sonora⁵. Dessa condição se depreendem as características instáveis da melodia da fala: ela representa o aspecto contínuo, inarticulado, da mensagem, que se dilui com a introjeção dos valores distintivos abstratos (os fonemas enquanto classes de sons) responsáveis pela significação em nível sistêmico.

A canção, como de resto a maioria dos objetos estéticos, requer a conservação da matéria. O objetivo principal da comunicação desloca-se, neste caso, dos conteúdos lingüísticos abstratos — que não deixam de ser transmitidos — para a progressão contínua da própria sonoridade. Nessa transição, a melodia de natureza entoativa adquire as propriedades musicais necessárias à sua estabilidade: precisão de altura e de duração. Formam-se os motivos, os temas, os perfis, sob a regência de categorias musicais que podem assim ser relacionadas, semioticamente, com as categorias organizadoras do componente lingüístico⁶.

Tudo ocorre como se essa prática de estabilização sonora domesticasse os impulsos desordenados das inflexões entoativas oriundas da fala, dando-lhes uma apresentação segura e equilibrada, a partir de regras engendradas no discurso de cada canção. Embora se aplique quase sempre em esconder os resíduos da linguagem oral sob os traços bem definidos⁷ de sua obra, o compositor popular reencontra-se, voluntária ou involuntariamente, com imprecisões «musicais» da fala que se manifestam aqui e ali como um retorno do ruído sub-repticiamente recalcado em nome de uma ordem sonora consensualmente estabelecida⁸. O trabalho de apropriação gradativa desse ruído pelos compositores é um tema bastante fecundo no estudo da canção.

2. Melodia e «letra»⁹

A segunda oposição manifesta-se no nível da própria semiótica, ou seja, da construção do sentido pela canção. Aqui, os componentes, lingüístico e melódico, já estão estabilizados e articulados entre si por categorias que só podem ser devidamente depreendidas pela descrição. Tais categorias equivalem a uma espécie de recuperação das motivações entre plano da expressão e pleno do conteúdo, já que, na canção, a melodia concentra os principais recursos sintáticos do primeiro plano enquanto que a letra se encarrega do segundo.

O estudo dos conceitos que poderiam explicar as relações de compatibilidade entre componente lingüístico e componente melódico ganha, nos dias atuais, nova perspectiva com a revisão do modelo semiótico geral à luz das pesquisas que consolidaram uma epistemologia para a semiótica das paixões. A introdução das modulações tensivas e fóricas num plano anterior e, por vezes, paralelo à discretização modal e actancial¹⁰ lançou uma base mais segura para a criação de categorias comuns ao plano de expressão e ao plano de conteúdo, sobretudo no que diz respeito aos elementos contínuos e descontínuos que vão gerar princípios válidos tanto para a letra como para a melodia. Outras perspectivas, em certo sentido mais radicais, têm se adiantado na revisão do

modelo teórico, transferindo as articulações aspectuais para o plano *ab quo* da significação e conferindo o poder sintático fundamental ao tempo. Os trabalhos publicados nessa orientação não são ainda numerosos e nem muito diversificados, pois que há poucos pesquisadores engajados na construção de um novo modelo semiótico que alcance, de fato, os sistemas não verbais por meio de um aprofundamento das próprias bases epistemológicas da teoria (nesse caso, o pensamento pioneiro de Saussure-Hjelmslev) e não, simplesmente, descartando as aquisições engenhosamente propostas, até agora, como modelo padrão. Dentre as reformulações mais interessantes nessa linha, destacamos aqui as de Claude Zilberberg.

Este autor pratica uma rigorosa releitura do estruturalismo que desembocou na semiótica, levantando, em seu próprio cerne, algumas pistas reveladoras de recursos teóricos de grande envergadura, abandonados por critérios circunstanciais afinados com as *epistêmes* de época. Um desses recursos é a presença camuflada do tempo nas relações estruturais típicas dos sistemas. Essas, para Zilberberg, não são mais que registros paradigmáticos de operações sintáticas efetuadas anteriormente, como se o sistema armazenasse a memória dos processos ¹¹.

Essa nova formulação, incidindo sobre os mesmos termos consagrados pelos estruturalistas, produz algumas inversões, desestabilizadoras em termos de teoria padrão, mas promissoras em termos de abrangência semiótica ¹². Uma delas é a concepção do sistema pressupondo o processo e, conseqüentemente, a instauração do tempo na instância *ab quo* (pressuposta e mais abstrata) do percurso gerativo do sentido. Isso significa que, antes de escolher o seu objeto, o sujeito enunciativo seleciona um valor temporal cuja tensão pode ser calculada pelo modo de apreensão do *continuum*, ou seja, pela escolha de um tempo que passa (um tempo distensivo) ou de um tempo que pára (um tempo retensivo).

A fluência do tempo que passa tem como representação básica os valores *emissivos* que podem ser convertidos em objetos extensos e inabordáveis em sua amplitude total (como os objetos estéticos, sobretudo os enigmáticos e os objetos de amor, igualmente indecifráveis), em relações fiduciárias, onde a confiança de um sujeito no outro dá origem aos processos de persuasão (fazer crer) e manipulação (fazer fazer) que conduzem as peripécias narrativas, em modalidades como, por exemplo, a do /querer / que instaura um projeto de busca e lhe dá diretividade em função de um objeto, etc.

A resistência do tempo que pára tem como representação básica os valores *remissivos* que podem ser convertidos em objetos que se extenuam pela atuação de um /saber/ (por exemplo, os objetos científicos passíveis de plena decifração), em relações polêmicas entre sujeito e anti-sujeito (herói/vilão) que se manifestam em obstáculos narrativos, cuja conseqüência notória é a suspensão do fluxo temporal, em modalidades, como por exemplo a do /dever/ que impõe limites éticos ao livre desempenho do sujeito, etc.

Esses mesmos valores, emissivos e remissivos, são investidos na melodia, produzindo efeitos de fluência ou de retenção, conforme o grau de compatibilidade contraída com o componente lingüístico. Voltaremos a isso mais à frente.

Como introdução a essa complexa pesquisa sobre a conversão do tempo em sentido, e tentando nos restringir ao terreno da canção, passamos a tecer alguns comentários a respeito de um dos artigos de Zilberberg dedicado exclusivamente à questão do tempo ¹³.

O autor, nesse trabalho, distingue os tempos *cronológico*, *rítmico*, *mnésico* e *cinemático*, elaborando uma interessante articulação entre eles, num encaminhamento bem sugestivo para o enfoque da canção. Com o intuito justamente de apresentar algumas das sugestões, comentaremos essas dimensões temporais, apontando, ao mesmo tempo, os efeitos de sentido melódico-musicais que podem estar diretamente associados a essas articulações profundas.

O tempo cronológico contém a sucessão histórica dos dados, que se organizam metonimicamente, criando as noções de antes e depois, num eterno *devenir* inexorável onde o presente se transforma, ininterruptamente, em passado. É o tempo do pretérito perfeito, dos acontecimentos que se sucedem através da superação dos limites e das demarcações. No plano musical, podemos pensar na progressão dos tons em si como se nunca mais retornassem sob qualquer outro aspecto.

O tempo rítmico é aquele que imprime a lei e institui a homogeneidade dos valores, neutralizando o sucessivo e magnetizando os contrastes temporais. É o tempo das alternações e da conservação do processo que substitui a fluência do cronológico pela consistência rítmica. A perda e a recuperação do objeto, por exemplo, podem estruturar o tempo rítmico num filme de aventura, assim como uma determinada combinatória de tons e durações pode cumprir, na música, o mesmo papel ao dar identidade aos motivos e temas que organizam a sonoridade.

Enquanto o cronológico e o rítmico incidem sobre o tempo na qualidade de categorias intensas, marcando as relações de vizinhança, os tempos mnésico e cinemático se definem como categorias extensas regulando as relações à distância.

Ao ser modalizado pelo tempo mnésico, o tempo cronológico, mais uma vez, se neutraliza a partir da recuperação do que fôra remetido ao passado. Este se presentifica constantemente por intermédio da memorização. Da mesma forma, a sobremodalização do tempo rítmico pelo tempo mnésico, converte a célula rítmica em perpétua criação da expectativa: é a expansão da lei por todo o texto. O antes e o depois cronológicos se transformam em passado e futuro ancorados em simultaneidade no presente. O tempo mnésico é realizado na forma imperfeita do verbo, pautando-se, portanto, pela duração. Se as relações no tempo cronológico são de natureza metonímica, no tempo mnésico, elas se tornam metafóricas, sistêmicas à maneira das relações associativas propostas por Saussure.

Toda música depende especialmente desse tempo para se organizar como linguagem pois, através dele, reconhecemos a obra como um todo, identificando, em cada episódio, elementos do que já passou e elementos que estão por vir. No caso da canção, esse processo se manifesta na melodia e na letra contribuindo para a formação da compatibilidade.

O tempo cinematográfico, por sua vez, recai sobre toda a seqüência, acelerando ou desacelerando seus valores substanciais, já que os valores relativos não se alteram. Esse tempo vem revestido de um especial interesse na medida em que sua oscilação põe em destaque ora os limites (as demarcações) ora os intervalos e a continuidade.

De fato, a aceleração ativa os inícios e os encerramentos, não dando «tempo» aos intervalos de passagem: as etapas se sucedem sem estágio. Afinal, é pela interrupção e retomada do tempo que temos a impressão de movimento (já que a continuidade em si pode incidir tanto sobre o acontecimento como sobre sua paralisação: continuidade da continuidade / continuidade da parada). A interrupção, esta sim, ao mesmo tempo em que suspende um processo, pode desencadeá-lo novamente de acordo com a instigante formulação de Zilberberg: parada da continuidade /vs/ parada da parada. Portanto, o efeito de tempo passando ou de distensão do tempo, correspondente ao fazer emissivo, pressupõe a interrupção e a descontinuidade que a aceleração exacerba quando o tempo cinematográfico sobrevém.

Se pensarmos no componente lingüístico da canção, a aceleração celebra constantemente os encontros e reencontros com os valores e a fluência decorrente da junção entre sujeito e objeto. As micronarrativas são concluídas e reiniciadas sucessivamente produzindo, com essas descontinuidades, o efeito de velocidade. No componente melódico, a consequência da aceleração é ainda mais nítida e imediata na medida em que atinge os próprios valores substanciais da sonoridade. A prevalência das descontinuidades se faz sentir pela concentração dos ataques dos tons, nas consoantes e nos acentos, reduzindo as durações vocálicas ao mínimo. Estas são apenas pontuadas assim como os fragmentos maiores, os motivos e os temas, também se alternam com bastante rapidez, produzindo um tempo que se escolhe sem qualquer dificuldade. Tal é a fluência que vigora nas canções de exaltação ou na chamada «música dançante»: não há necessidade de criar o tempo como intervalo entre sujeito e objeto, pois que não há sentimento de falta. A junção temporal é também espacial: o próprio corpo do sujeito (cantor ou ouvinte) se entrelaça na pulsação da música, dispensando a metáfora, pois, estar em junção com a música já é possuir o objeto¹⁴.

Um exemplo ilustrativo está na primeira parte da conhecida *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinicius de Moraes:

| | |
|----------------------------------|------------------------------|
| <i>Olha que coisa mais linda</i> | <i>Moça do corpo dourado</i> |
| <i>Mais cheia de graça</i> | <i>Do sol de Ipanema</i> |
| <i>É ela menina</i> | <i>O seu balançado</i> |
| <i>Que vem e que passa</i> | <i>É mais que um poema</i> |
| <i>Num doce balanço</i> | <i>É a coisa mais linda</i> |
| <i>A caminho do mar</i> | <i>Que eu já vi passar</i> |

A relação emissiva com os valores — a beleza, o movimento, a feminilidade — se converte em junção visual entre sujeito e objeto e, nesta primeira parte da letra, em realização do desejo do primeiro. De um lado, a forte identidade entre sujeito e objeto (sub-objeto), sem qualquer obstrução que

pudesse pôr em crise a relação. De outro, o enaltecimento do objeto impregnando-o de tensão estética (ou per-objeto) e preservando sua integridade. No limite, assistimos ainda à ativação do objeto diretamente proporcional à passivação do sujeito¹⁵.

Dessa mesma fonte emissiva brotam os motivos pulsantes da melodia que traduzem o tempo que passa. Nada os detém já que obedecem à lei da continuidade materializada no pulso. A expansão do pulso pela linha melódica equivale à disseminação de uma célula que não deixa parar, que está sempre recomeçando o ciclo. É o primeiro sintoma de conservação rítmica associada à conservação dos valores do objeto vista acima. A brevidade das durações e a ênfase nos acentos favorecem o surgimento dos pequenos temas, quase sempre recorrentes, tornando previsível e, ao mesmo tempo, prazerosa a cadeia melódica (Fig. 1):

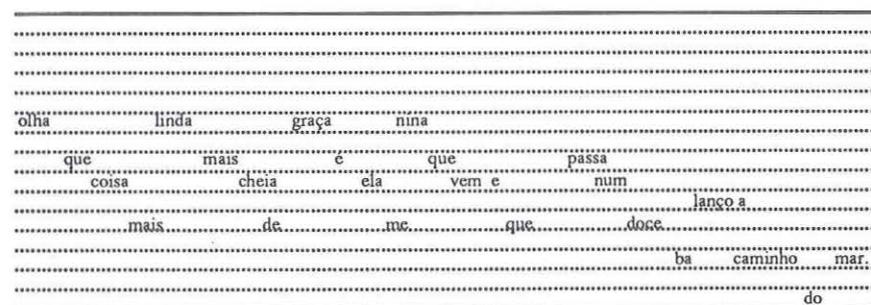


Fig. 1

A desaceleração, ao contrário, ressalta a continuidade da parada, o estado ou o intervalo que separa o sujeito do objeto. Com a desaceleração temos a expansão do valor do intervalo por toda a seqüência. O que importa é retardar a passagem do tempo para viver o processo, a continuidade despreendida da urgência de seus limites. Temos, no componente lingüístico, os estados passionais que acusam a perda, o sentimento de falta e a presença, manifesta ou embrionária, da modalidade do /querer/ liquidar a falta. Investir no intervalo é reter o tempo mas também criá-lo em termos de memória ou expectativa previstas pelo fazer remissivo. O foco de tensão está na convivência entre junção temporal com o objeto, ou seja, junção com o intervalo de tempo que leva ao objeto (expectativa) e disjunção espacial com o mesmo. Em termos melódicos, a criação e retenção do tempo se procedem por meio de valorização das durações das notas musicais, cuja expansão por toda a seqüência retarda o andamento geral, disseminando uma tendência a parar. Do ponto de vista do plano da expressão, a desaceleração inscreve o tempo nas vogais, neutralizando, na medida do possível, a importância dos recortes consonantais (dos ataques) e dos acentos. O tempo se arrasta pois vive a fase da espera, traduzida pela distância física e vínculo psíquico. Em função justamente dessa valorização do intervalo que leva ao objeto (ou à recorrência rítmica) em detrimento de sua

O compositor popular também prepara as coordenadas básicas que nortearão a segunda fase enunciativa sem, contudo, apresentar medidas exatas. As alturas e as durações, quando vêm bem determinadas, podem ser variadas em alguns detalhes sem que prejudiquem o resultado final. A intensidade não está prevista na composição e o timbre principal, a voz, é um traço metonímico do intérprete a ser projetado livremente sobre a obra sem que haja também qualquer orientação prévia. A razão disso está justamente na eterna oscilação, já comentada acima, entre elementos da linguagem oral e elementos musicais, que faz da canção um objeto muito particular: entre as informações fonológicas abstratas, que dispensam a preservação do material acústico, e as informações musicais concretas que dependem de um bom nível de estabilidade sonora, o resultado contém um pouco de fala e um pouco de música mesmo não sendo uma nem outra. As determinações específicas da canção parecem vir de outras fontes.

Ao enunciar sua canção, o compositor delinea um projeto entoativo para a melodia e um projeto narrativo para a letra, geralmente compatibilizados intuitivamente pelas categorias temporais vistas acima. Esses projetos são, até certo ponto, bem definidos pelo autor, ainda mais se este acumula a função de intérprete e tenta executar exatamente o que fôra concebido.

Sabemos, entretanto, que, no mundo da canção, a figura do intérprete é constantemente estimulada a praticar uma segunda enunciação, no sentido de dar à obra uma coloração pessoal, não apenas em termos técnicos, de mera execução, mas em nível de co-autoria, de participação no projeto enunciativo do compositor. Talvez por passar, quase sempre, ao largo de uma notação simbólica mais rigorosa — como é a partitura para a música erudita — a canção tira grande proveito dessa dupla enunciação.

Tudo indica que o compositor fixa algumas realizações das categorias temporais — principalmente as cronológicas e rítmicas — deixando outras flexíveis para a atuação do intérprete. Tal flexibilidade, evidentemente, está na relação entre a melodia e a letra e nunca apenas em um dos componentes.

Uma letra que pratique sobre as modulações tensivas a seleção dos valores emissivos, operando assim a infinitização do objeto em nível narrativo — como na primeira parte de *Garota de Ipanema* —, experimenta forte compatibilidade quando os mesmos valores são selecionados na constituição do componente melódico. É o caso das canções que têm como lei o **pulso**, controlando a temporalidade rítmica, e, como elementos sucessivos, os ataques e os acentos muito breves assegurando a fluência ininterrupta da melodia (temporalidade cronológica).

Do ponto de vista da coerência, nada impede que valores emissivos da melodia se combinem com valores remissivos da letra e vice-versa. Isso, aliás, é freqüente e pode ser comprovado por qualquer pesquisa empírica. Chama a atenção, entretanto, o fato de haver um grande número de canções que apresentam a tal compatibilidade, como se melodia e letra fossem produtos de uma única seleção prévia dos valores missivos pelo sujeito¹⁶. Nesse caso, a escolha do emissivo mantém o sujeito vinculado ao objeto por intermédio da

modalidade do /crer/. Tais letras manifestam-se como exaltação dos traços que compõem a figura do objeto¹⁷, enquanto que as melodias articulam um projeto entoativo com medidas programadas em função do pulso. Este, como já foi dito, é o elemento extenso que dissemina a continuidade (no sentido de parada da parada) por toda a obra. Conseqüentemente, as medidas são características locais, intensas, que, numa progressão emissiva, apresentam durações musicais reduzidas e acentuadas por influência do próprio pulso subjacente.

Há canções cujo ajuste entre componente lingüístico e componente melódico se processa em parâmetros estritamente estabelecidos dentro de uma ordem emissiva. A uma letra recoberta pela celebração de uma figura ou de um ator (pressupondo a conservação do objeto pelo sujeito), o compositor faz corresponder um projeto entoativo praticamente fechado em seus elementos intensos: durações vocálicas reduzidas aos acentos, aliteração de consoantes e articulação de pequenos intervalos de altura¹⁸. Uma canção assim concebida na composição não permite muita mobilidade no nível da interpretação, sobretudo no que diz respeito às oscilações do tempo cinemático. O pulso, conduzindo ataques, acentos e intervalos reduzidos, pede aceleração. Composições como *Águas de março* (Tom Jobim), *O que é que a baiana tem?* (Dorival Caymmi), *Expresso 2222* (Gilberto Gil), *Camisa Listada* (Assis Valente), *Mulata assanhada* (Ataífo Alves), etc., podem ter suas interpretações comprometidas se forem desaceleradas (a menos que num contexto de paródia).

Da mesma forma, a seleção prévia de um fazer remissivo instrui o componente lingüístico com as tensões típicas do estado passional. Nesse caso, temos forças originantes que podem ser discretizadas pelo /querer/ mas, temos também, necessariamente, a predominância dos limites impostos pelo /dever/ ou pelo /saber/ que problematizam, no nível narrativo, o núcleo da junção (cf. a segunda parte de *Garota de Ipanema*). O estado mais comum é o do sujeito em disjunção com o objeto e em conjunção com o tempo (a expectativa, a saudade ou a distância temporal que leva ao objeto). Com maior ou menor explicitação, paira por toda a letra a função de anti-sujeito.

Guiada pela seleção das modulações remissivas, a composição melódica procura, à sua maneira, realizar a continuação da parada. Temos então, no plano intenso, o alongamento das durações (das vogais), associado à dilatação dos intervalos de altura. No plano extenso, a configuração de um **contorno** geral que opera, inutilmente, em função da neutralização do pulso, como se pudesse desenhar o perfil do estado passional sem interferência dos impulsos dinâmicos. A expansão das durações e intervalos mais amplos por toda a linha melódica produz o contorno que, por sua vez, só pode ser bem identificado se disseminar pela obra suas longas durações. Enfim, se o pulso rege os ataques e os acentos, o contorno direciona as durações e os intervalos. Se o pulso pede aceleração, o contorno se figura melhor com a desaceleração.

Portanto, as canções produzidas dentro desta compatibilidade estrita entre melodia e letra, numa ordem remissiva, também não permitem uma variação cinemática, no sentido de aceleração substancial de seus valores musicais. Exemplos como *Nervos de aço* ou *volta* (Lupicínio Rodrigues), *A noite do meu*

bem (Dolores Duran), *Agora é cinzas* (Bide/Marçal), *Ninguém me ama* (Antônio Maria/Fernando Lobo), *Olhos nos olhos* (Chico Buarque), *Preciso aprender a ser só* (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle), etc., se enquadram nessa perspectiva.

Boa parte do repertório nacional, entretanto, apresenta um tipo de composição que oferece grande margem de manobra ao plano da interpretação. Tais canções se caracterizam por instruir tanto a letra como a melodia com seleções emissivas e remissivas, articulando suas dimensões intensas, de modo que, no plano da interpretação, o cantor possa se definir por uma ou por outra (ou pelas duas ao mesmo tempo), apenas projetando a temporalidade cinemática sobre a melodia. Acclerando as medidas musicais, o intérprete faz sobressair o pulso e, conseqüentemente, promove a extensão dos ataques, dos acentos e dos pequenos intervalos por toda a melodia. Tal dinamização ativa a ordem emissiva, tornando-a dominante. Imediatamente, os valores eufóricos contidos na letra passam a primeiro plano. Desacclerando as mesmas medidas, destaca-se o contorno que conduz as durações vocálicas por todo o percurso e que difunde as tensões da falta e da expectativa cuja manifestação confirma a dominância da ordem remissiva. Os cancionistas brasileiros têm realizado notáveis manobras com o sentido, partindo tão-somente dessas oscilações cinemáticas. Uma comparação de interpretações, as mais díspares, da mesma composição pode ser o começo de toda e qualquer abordagem descritiva: Luiz Gonzaga e Cactano Veloso cantando *Asa branca*; Dick Farney e Gilberto Gil cantando *Marina*; Silvio Caldas e Gal Costa cantando *Aquarela do Brasil*, Lobão e João Gilberto cantando *Me chama...* e a lista é imensa.

NOTAS

¹ PARRET, H. — *Le Sublime du quotidien*, Paris, Hatès-Benjamins, 1988, p. 255. Essa afirmação do autor retoma idéia lançada em trabalho de 1983: «Posface» In: *Actes sémiotiques (Documents)*, Groupe de Recherches sémio-linguistiques, E.I.E.S.S., V. 42, p. 31.

² A canção popular brasileira de que falamos é aquela cuja formação se confunde com a própria história do rádio e do disco neste país. É a canção de consumo cuja diversidade de produção costuma satisfazer os mais distintos segmentos sociais, desde a elite preocupada com experimentação estética até as faixas populares mais heterogêneas.

³ O tonema é a terminação da frase entoativa que concentra o núcleo de sentido de todo o segmento. Este conceito é amplamente elaborado por Navarro Tomás em seu *Manual de entonación española*, Mexico, Malaca, 1969.

⁴ In: CAMPOS, A. — *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed., São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 309.

⁵ VALÉRY, P. — *Œuvres*, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1957, T. 1, p. 1325/6.

⁶ A relação de categoria a categoria é própria dos sistemas semi-simbólicos (*grosso modo*, semióticas não verbais, sobretudo as de natureza estética), em substituição à relação termo a termo, entre plano da expressão e plano do conteúdo, que caracteriza a língua natural. Para o aprofundamento da noção de sistema semi-simbólico, consultar o trabalho de Jean-Marie Floch, *Petite mythologie de l'œil et de l'esprit — pour une sémiotique plastique*, Paris-Amsterdam, Hatès-Benjamins, 1985, principalmente a partir da p. 79.

⁷ «Bem definidos» no sentido de clareza e estabilidade sonora.

⁸ Este tema é desenvolvido por J. M. Wisnik — a partir do conhecido trabalho de Jacques Attali, *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, PUF, 1977 — em seu livro *O som e o sentido: uma outra história das músicas* — na página 37 e seguintes.

⁹ A expressão «letra» é a forma brasileira mais corrente e direta de se referir ao componente lingüístico da canção.

¹⁰ Cf. GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. — *Sémiotique des passions — des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, p. 75.

¹¹ Embora essa concepção já pertencesse ao ideário semiótico, como lembra o próprio Zilberberg («Brève réponse à Paul Ricœur» In: *Nouveaux Actes sémiotiques*, Limoges, PULIM, 1990, n.º 7), jamais influenciou de forma determinante o modelo padrão.

¹² Não apenas do ponto de vista da *adequação* a objetos não verbais, como já frisamos, mas também — e principalmente, para o autor — do ponto de vista da coerência científica.

¹³ ZILBERBERG, Cl. — «Relativité du rythme» In: *PROTÉE — Théorie et pratiques sémiotiques*. Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Vol. 18, n. 1, Hiver 1990, p. 37-46. Trata-se, segundo o autor, de um extrato do texto intitulado «Prolégomènes à une sémiotique du temps», ainda não publicado.

¹⁴ ZILBERBERG, Cl. — *Raison et poétique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 101.

¹⁵ As noções de «sub-objeto», «per-objeto» e de «ativação do objeto» são desenvolvidas por Cl. Zilberberg (*Raison...* p. 108-111).

¹⁶ Continuamos acompanhando — com certa liberdade — o pensamento de Zilberberg para quem, «avant de se conjoindre avec un objet, le sujet se conjoint avec la déduite de l'aspectualité» (In: Greimas & Courtès — *Sémiotique: Dictionnaire...* II, Paris, Hachette, 1986, p. 100). O nível aspectual coincide, em vários textos do autor, com o nível missivo.

¹⁷ Exs: *Brasil pandeiro* (Assis Valente), *Eu quero um samba* (Haroldo Barbosa / Janet de Almeida), *Baião* (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira), *A tua presença morena* (Cactano Veloso), *Morena de Angola* (Chico Buarque), *Falsa Baiana* (Geraldo Pereira), etc.

¹⁸ As questões relativas à altura musical — que compreendem os mecanismos de transposição espacial no campo de tessitura — são, até certo ponto, paralelas e complementares a tudo que vimos aqui, no nível da temporalidade. Pretendemos, no entanto, tratá-las em particular numa outra ocasião.

**UM SINCRETISMO DE VOZES: A RETÓRICA DOS EDITORIAIS
JORNALÍSTICOS BRASILEIROS**

Ao se descrever, neste trabalho, o funcionamento do discurso editorial jornalístico, identificam-se as estratégias manipulatórias, com as quais os editoriais da grande imprensa jornalística brasileira intentam repassar seu universo de valores e exercer influências na vida social.

No caso dos editoriais, se os recursos discursivos funcionam como estratégias para operarem a passagem de seu sistema axiológico, ao mesmo tempo atuam na reversão do perfil de um discurso, tradicionalmente concebido, e mesmo autodefinido como lugar formal de expressão das opiniões do órgão editor.

Em que pese a confessa definição de parcialidade, os editoriais constroem-se de modo a se representar com uma imagem de imparcialidade na manifestação de suas opiniões. Na construção dessa imagem, desempenha papel fundamental um procedimento da ordem do sincretismo estrito, tal como postula a teoria semiótica de inspiração greimasiana.

Para Greimas e Courtès, o sincretismo estrito é compreendido «como um procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou lingüística) que os reúne». (1975, 426).

Concebem ainda que a grandeza que subsume elementos heterogêneos provoca efeitos de neutralização, ao suspender a oposição distintiva entre os elementos.

A luz da noção dos efeitos de neutralização, provocados pela suspensão de uma oposição distintiva, avalia-se a função de um investimento actorial na estruturação discursiva dos editoriais, tomada aqui como um componente retórico, porquanto lugar de reversão da parcialidade.

Mas cabe antes ver os editoriais em instâncias anteriores à do componente retórico, os quais, nesta análise, compreendem um conjunto de 100 textos, tomados dos quatro jornais de maior circulação no país: *Jornal do Brasil (JB)*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo (ESP)* e a *Folha de São Paulo (FSP)*. Editados no Rio de Janeiro e em São Paulo, os dois mais importantes pólos culturais do país, os editoriais datam de 1987 e 1988, época da elaboração da nova Constituição brasileira.

Integra ainda este trabalho, ao exame de articulações mais finas que a de seu conjunto, um contraponto entre as quatro linhas editoriais analisadas.

A despeito de recortes temáticos de peculiaridades, todo e qualquer editorial distingue-se dos textos de notícia, responsáveis pela novidade do conteúdo veiculado, em virtude de sua natureza interpretativa.

Com efeito, a interpretação recobre por excelência os editoriais, procedimento que, de um ponto de vista semiótico, corresponde à manifestação de um julgamento epistêmico, resultante da busca de uma verdade que subjaz à aparência dos objetos interpretados.

No contexto editorial, o exercício interpretativo trata, pois, de explicitar o sentido subjacente ao que é apenas noticiado. No caso da grande imprensa brasileira, o objeto maior de interpretação reside nos acontecimentos relativos ao cenário político e administrativo do país.

Considerando seu objeto maior de análise, os editoriais cumprem a função de explicitar ao público-leitor as formas de atuação dos governantes e, conseqüentemente, as implicações para a vida do país das atitudes e decisões dos homens públicos, como agora se exemplifica.

Estes são os aspectos, dir-se-ia ostensivos da fala do Ministro do Exército: é preciso porém atentar para o que ela significa em si, pelo simples fato de haver sido dada: a entrevista é o sinal mais do que evidente de que a crise nacional é grave. (ESP, 29.10.87).

Sob a função comunicativa de revelar ao público leitor o que está para além e aquém dos objetos interpretados, os editoriais instauram-se como lugares de inscrição de verdades sobre a regência da vida pública. Tal inscrição, correlata à manifestação das opiniões emitidas, não pode deixar de atualizar valores e crenças dos sujeitos interpretantes, visões de mundo particularizadas.

Assim sendo, as estruturas narrativas e discursivas do texto editorial passam a ser vistas respectivamente como instâncias de engendramento da construção e da desconstrução da parcialidade. Esse duplo movimento articulatório funda-se na coexistência de dois percursos narrativos: o da sanção e o da manipulação.

O discurso editorial, sobremodalizado pela interpretação do fazer governamental, evidencia, em primeiro plano, um narrador que desempenha um papel de Destinador Julgador.

Neste papel, atuando como um guardião dos contratos, emite suas opiniões tendo, como parâmetro maior de julgamento, relações contratuais, leis da organização político-social do país.

Os editoriais julgam assim o cumprimento do dever, os compromissos dos dirigentes para com a coletividade governada, ajuizando com base na finalidade da ação político-administrativa: a obrigação contratual de assegurar e promover o bem da coletividade governada, como o próximo segmento pode atestar:

Onde chegaremos por esse caminho? Onde encontrar a capacidade de decisão e discernimento que é a própria justificação do presidencialismo? O país vê-se desprovido de estrutura jurídica eficiente. A economia está

paralisada. A constituição faz-se ao largo. Temos a maior recessão da história, e os juros partem para as alturas. Mas o governo só raciocina com o congelamento; e o presidente quer tirar férias. (JB, 22.10.87).

Os ajuizamentos editorialistas, ao serem norteados por leis do universo político-social, configuram o editorial como um discurso de controle da regência da vida pública e de exigência do cumprimento do dever.

À luz das denúncias de quebra da relação contratual, configura-se a imagem de um governante que renega a responsabilidade de atender às necessidades de seus governados, negando, portanto, o dever de conduzir os destinos do país. Donde, as acusações da inversão das regras do jogo, da atuação voltada ao interesse próprio.

Entretanto, concomitantemente aos ajuizamentos relativos ao rompimento do dever, o guardião dos contratos emite sanções negativas sobre a performance governamental, considerando a concepção e a execução do programa administrativo nacional. Sob essa segunda ordem de sanções, dimensiona-se um não saber administrar o país, aparecendo um governante, cujo programa administrativo é modalizado como incapaz de promover a melhoria das condições de vida da coletividade governada.

Exemplificam-se as sanções negativas sobre o projeto administrativo nacional com alguns fragmentos, abaixo transcritos:

Não se está promovendo o desenvolvimento do país, mas o inchaço da máquina burocrática, através do estudo de novas fontes de receita. Aí se incluem até os impostos indiretos, que gravam leite e outros alimentos, punindo tragicamente os mais pobres. A fome tributária do Estado brasileiro jogou de fora até mesmo as promessas populistas para apanhar, na boca do caixa, a mãe de família de um ou dois salários mínimos. Para onde foi a justiça tributária? (JB, 8.10.87).

Vê-se, portanto, que apesar da inflação não explodir numa crise hiperinflacionária, existe uma certa tendência no sentido de uma gradual elevação, de patamar em patamar. Até onde a situação poderá ser suportada pelos agentes econômicos, é uma indagação que começa a adquirir tons crescentemente retóricos. Em realidade, a situação atual já é insuportável, pois implica tal grau de incerteza e exacerbação de expectativas inflacionárias que acabará por inviabilizar o crescimento da economia do país. (FSP, 13.10.88).

Diante do quadro de sanções negativas, efetivamente delinca-se a imagem de um sujeito operador que não cumpre o dever seja por renegá-lo, seja por não saber administrar. Os repetidos julgamentos negativos que dominam o discurso analisado inscrevem, portanto, o percurso do mau herói da narrativa, um sujeito cuja performance evidencia seu distanciamento com a coletividade, mostrando-se como uma parte que não só não quer honrar seus compromissos, como não sabe exercer suas funções.

Transcreve-se a seguir um segmento síntese das sanções emitidas:

A crise de poder e de credibilidade que se instaurou no Executivo deriva, em boa parte, do triste ensaio de maquiavelismo de quem, rompendo com a palavra empenhada, renegou o compromisso público de restringir a quatro anos a duração de seu mandato. Todas as prioridades administrativas, todos os esforços de contenção do processo inflacionário, todas as exigências de assegurar-se a autonomia do Congresso Constituinte se dissolvem nas manobras do desespero, do continuísmo e da fisiologia; dissolvem-se também o significado e a respeitabilidade de um governo. (FSP, 25.10.87).

No limite, o percurso da sanção sobre a performance governamental não é senão o discurso da desconformidade, do conflito de princípios entre o guardião dos contratos e o sujeito performante. Mas as posições divergentes melhor se definem, quando a posição de guardião dos contratos, justapõe-se à de Destinador manipulador.

Não se restringindo a sancionar o fazer governamental, o narrador desempenha o papel de Destinador manipulador, fonte de valores, ao opinar sobre o que devem fazer e ao modo como devem agir os governantes na condução da vida pública. Os editoriais propõem assim diretrizes governamentais, subscrevendo compromissos públicos, estipulando necessidades do país, tal como se destaca a seguir:

No mesmo passo, em lugar da contestação histórica e ideológica dos mecanismos financeiros internacionais, o Brasil deve abrir negociações para um acordo com o Fundo Monetário Internacional e com os bancos credores. Os investidores estrangeiros querem converter a dívida em capital, e só a falta de preparo, aliada à teimosia ideológica, em Brasília, justifica as resistências a isto. (JB, 1.10.87).

Se quisermos manter as perspectivas de parceria econômica, é preciso ter maior respeito pelo capital, que o revelado pela protelação da questão da dívida externa. (O Globo, 18.10.87).

O presidente é José Sarney, é a ele que cabe formar o governo em seu escalão mais alto, empenhar os ministros, exigir deles que trabalhem e sejam eficientes, sob pena de perder a função. (ESP, 4.10.87).

No julgamento e no controle das atitudes e decisões governamentais, os editoriais buscam estabelecer obrigações contratuais, o papel e os encargos dos governantes. Estipulam, nessa medida, o que, segundo sua opinião, corresponde às necessidades do país, assim como propõem prioridades administrativas e o modo de executá-las. Em verdade, eles propõem um programa administrativo de governo, cujo privilégio é atribuído ao tratamento do sistema econômico-financeiro do país.

Nesse contexto, dimensiona-se a completude do sistema axiológico do narrador, que a par de abrigar valores que regem a vida político-social, abriga os de ordem política e econômica que compreendem, sobremaneira, os princípios do sistema capitalista, incluindo, em grandes linhas, o incentivo ao capital privado, a não atuação do Estado em negócios produtivos e ainda a privatização de empresas estatais.

Tal conjunto de valores, consistindo nos parâmetros sancionadores da performance governamental, define as posições ideológicas do narrador, e, com isso, suas concepções particulares sobre as formas de conduzir os destinos do país, veiculadas ao modo do julgamento e da cobrança do cumprimento do dever.

Em verdade, os discursos editoriais buscam validar suas concepções, tentando exercer influências não apenas sobre a opinião do público-leitor comum, mas também sobre a do leitor-dirigente. Afirmam seu caráter interpelativo, recorrendo a estratégias discursivas que, ao lado de cumprirem funções persuasivas, respondem pela desconstrução dos discursos da parcialidade.

Tal desconstrução articula-se sobretudo a partir de um investimento atorial que atenua a presença do enunciador no enunciado. Vale dizer, os editoriais instauram a coletividade como um ator discursivo, recoberto lingüisticamente por lexemas como nação, país, Brasil, sociedade, opinião pública, que ocupa as duas posições actanciais de destinador inicial e final. Assim não um ator individual, mas coletivo, dotado de competência cognitiva e emissiva, expressa o que julga e deseja de seus governantes, como registram algumas seqüências, abaixo reproduzidas:

A Nação, com olhos fixos na mesa de negociações confia que o pacto virá, e será bem sucedido. (O Globo, 15.10.88).

Não se pode, por enquanto, fazer acusações formais, mas a sociedade exige das autoridades explicações transparentes, lógicas e definitivas, além da indispensável e dura punição dos responsáveis. (FSP, 14.10.88).

Mas é necessário destacar que a Nação cobra do Governo, em particular, uma disposição especial para realizar o que até agora não conseguiu: uma vigorosa política de cortes e de economia presidida por inatacável austeridade. (O Globo, 15.10.88).

O procedimento de instalação da coletividade como um ente do discurso, dotado de competência cognitiva e emissiva, faz parecer que a sociedade e, não o narrador, manifesta sua desconformidade com o governo e cobra o cumprimento do dever. Atualiza-se, desse modo, um sincretismo de vozes que, neutralizando a voz individual, contribui para reverter o perfil do discurso de opiniões particularizadas. A rigor, tal procedimento responde pela imagem do editorial como discurso porta-voz do julgamento e das aspirações da comunidade acerca da condução da vida pública.

Diante disso, conta-se nos editoriais analisados, a história de uma relação conflituosa e desgastada entre governados e governo, os actantes que atuam na narrativa apresentada. Assim, coletividade e governo são os atores de uma cena, em que o público, representado pelo narrador, não pôde aplaudir o espetáculo face à transfiguração do herói em mau-herói; sendo, portanto, o público levado a clamar pela reversão da performance do ator principal.

Como se vê, nos editoriais, através do recurso de instalação da coletividade como um ator cognitivo e emissor, subsumem-se o particular e o coletivo. Opera-se um cruzamento de vozes que, conseqüentemente, provoca efeitos de consonância de pontos de vista entre narrador e coletividade.

Donde, a desconstrução da imagem de parcialidade desses discursos em que o narrador, numa delegação auto-outorgada de representante dos governados, confere-se o direito de manifestar suas opiniões particulares acerca da regência da vida pública, em nome da coletividade. Essa, por sua vez, não só aparece com posições idênticas às manifestadas nos editoriais, mas também sem divergências cognitivas internas, pois reduzida a uma única e mesma visão de mundo.

Esse discurso redutor, que controla a ação política e propõe as regras do jogo em nome da coletividade, reforça seus efeitos de neutralidade, na medida em que o narrador justifica suas opiniões, recorrendo à premissa maior que rege a organização da vida político-social.

As opiniões editorialistas abrigam-se, nesta medida, sob valores da vida comunitária, constituindo-se um jogo de lugares-comuns da argumentação, em que sobremaneira a invocação do dever, do bem, da moral e da eficiência, consistem em justificativas das proposições formuladas.

Na reiteração desse duplo esquema manipulatório — a atribuição de voz à coletividade e o jogo retórico dos lugares-comuns — véus sob os quais perpassam as opiniões emitidas, os editoriais representam-se como discursos de defesa dos interesses coletivos. Embora assim representados, defendem um interesse particularizado — o da classe empresarial —, apesar de afirmá-lo como do conjunto da sociedade.

A defesa dos princípios da iniciativa privada reafirma-se em cada uma das linhas editoriais analisadas. Igualam-se os quatro cotidianos em valores axiológicos, muito embora provoquem a ilusão da singularidade em virtude da ênfase atribuída a recortes temáticos e a recursos retóricos.

No discurso do *Jornal do Brasil*, predominam as sanções negativas ao programa administrativo nacional. Sob a invocação do não saber administrar o país, os editoriais do *Jornal do Brasil* defendem condições favoráveis ao desempenho da iniciativa privada, como a única possibilidade de desenvolvimento econômico do país e a grande diretriz a ser tomada pelo governo:

Mas os senhores constituintes de Brasília, postos em berço esplêndido e à imensa distância do Brasil real, tratam exatamente do contrário: sob o pretexto de defender o trabalhador, multiplicam os regulamentos, diminuem o espaço da

livre empresa, criam despesas sem explicar quem vai pagar por elas. (Perdidos na noite, 15.10.87).

No *Jornal do Brasil*, o conjunto das diretrizes propostas para a condução da economia, em que se incluem a abertura das fronteiras ao capital estrangeiro, negociações com o Fundo Monetário Internacional e diminuição do poder do Estado nos negócios empresariais, é apresentado sob a forma de necessidades e desejos da sociedade:

Há todo um lado da vida brasileira que aspira pela possibilidade de crescer, de gerar riqueza e energia. Esse Brasil moderno — que é o Brasil do trabalho, que não está contente em vegetar à sombra do oficialismo — gostaria que a Constituição definisse onde termina o poder do Estado e onde começa a livre iniciativa. É essa livre iniciativa que faz a riqueza das nações. É por aí que estão crescendo as jovens potências asiáticas, nos antípodas do raciocínio burocrático. (Perdidos na noite, 15.10.87).

Na defesa de seu posicionamento maior, a livre iniciativa, os editoriais do *Jornal do Brasil* configuram invariavelmente dois Brasis antagônicos: o que quer trabalhar — a iniciativa privada — e o governo, como o sujeito que não quer e ainda impede o trabalho produtivo.

Ao defender esses princípios, esta linha editorial cobra dos governantes uma ação moral e competente, ou seja, capaz de proporcionar, através da organização da economia e do privilégio ao investimento produtivo, o bem do país. Segundo essa linha editorial, o desenvolvimento econômico, através da livre iniciativa, compreende, portanto, a finalidade da ação política.

As concepções do *Jornal do Brasil* transitam mais pelo procedimento de atribuição de voz à coletividade e, menos, pelo jogo dos lugares-comuns, vindo, desse modo, esta linha editorial a assumir mais abertamente suas divergências com o poder central. Contudo, quando trata da condução da economia, não atinge os sujeitos, porquanto não se refere a nomes individuais. Neste caso, recorre a procedimentos de natureza metonímica — Brasília —, sede do governo, além de entidades abstratas: governo, poder público.

O emprego de recursos que atenuam os ataques diretos explica, em parte, a tradição do jornal da crítica aguda, mas ponderada.

Também na linha de não acusação direta aos dirigentes, inscrevem-se os editoriais de *O Globo*, o outro cotidiano do Rio de Janeiro, de larga história na posição de não criticar o poder federal, embora, no caso dos editoriais analisados, não deixe de sancionar negativamente a ação governamental pela condução da economia.

Entretanto, a controvérsia com o governo, fundada na defesa da livre iniciativa, da privatização de grandes empresas estatais e da diminuição da ingerência do poder público nos negócios empresariais, dissimula-se através do emprego de um largo e especial conjunto de procedimentos retóricos, iniciado pelas marcas de indefinição.

Tais marcas aparecem, porquanto as sanções negativas são emitidas contra o Estado, entidade abstrata, e não contra os sujeitos responsáveis pela condução do país. Desse modo, não se acentuam as acusações, traço marcante do discurso de *O Globo*. Além disso, defende suas convicções, também transferindo-as, para a voz da Nação; mas, sobretudo, invocando o valor das instituições democráticas, da liberdade humana, do papel de liderança dos sujeitos do governo.

Se há uma crucial incerteza no País, tanto mais necessidade há de definição de rumos, de ultrapassar o nível do discurso mediante geração de fatos novos: o líder é sempre um precursor; e o líder político jamais pode permitir-se ficar a reboque dos acontecimentos e deixar-se contagiar pela perplexidade.

O homem acredita mais no que pode controlar, vigiar; e nos círculos onde reivindicar com êxito. Por isso, privilegia uma economia privatizada sobre uma economia dita socializada, isto é, estatizada, em que os interesses da economia logo se confundem com os interesses imediatos dos políticos e com sua ânsia de autoconservação. (Lições de privatização, 25.10.87).

Assim mais do que um jogo de lugares-comuns, estes editoriais atenuam as sanções que emitem não só porque não nomeiam e não atribuem culpas aos representantes políticos, mas pela valorização da natureza dos objetos culturais e dos papéis desempenhados pelos sujeitos na vida social. Centrada, pois, em objetos e não em sujeitos, articula-se a interpelação nesta linha, em que o narrador aparece como o sujeito que sabe e compreende a natureza das coisas e dos homens.

Em verdade, a palavra editorial em *O Globo* representa por excelência a retórica dissimuladora, pois sanciona, compreendendo, propõe diretivas sem confrontos, defendendo enfim, um grande programa de privatização das estatais, como o bem do país.

Já *O Estado de São Paulo*, cotidiano, concebido na tradição do equilíbrio e da crítica, excede a defesa dos princípios da livre iniciativa. Restringindo-se à avaliação das propostas e decisões dos deputados constituintes e da presidência da República, institui-se como discurso da defesa enfática da classe empresarial, a grande prejudicada pela ação governamental.

Em *O Estado*, a defesa das posições particulares se faz pela atribuição de voz à Nação, pelo jogo dos lugares-comuns, mas sobretudo por reiterados recursos da ordem da intimidação e da ameaça. Revela-se, em verdade, como o discurso da defesa passional, buscando ameaçar a cúpula governamental para que venha a adotar as diretrizes econômicas que proclama.

Os recursos da intimidação e da ameaça expressam-se nos dois próximos segmentos:

O Presidente da República necessita deixar um pouco o ambiente fechado em que se realiza esse jogo sem sentido que se chama reforma ministerial e

política e atentar para a realidade nacional. Quando se dispuser a sair de sua prisão interior, na qual a solidão sempre o aconselha mal, deveria ter presente que, se hoje há empresários que estão realizando investimentos — e são poucos, note-se — amanhã eles poderão perder o entusiasmo. Quem cuidará então de impedir que a chamada dívida social aumente por falta de empregos? Mais importante ainda: quem será responsabilizado por isso? Os burocratas, sabemos desde já, acusarão os empresários: a Nação, porém, terá todo o direito de responsabilizar o sr. José Sarney, que permite que a máquina do Estado siga o rumo que lhe imprime o burocrata de turno, sem atentar para qualquer critério sério de governação. (Perde-se a esperança, 22.10.87).

O que se está criando é a atmosfera que leva a desejar que a opinião pública fique sintonizada com senadores e deputados a fim de orientá-los para que reconheçam onde se situa o interesse nacional e tratem de bem preservá-lo. Se não o fizerem, só haverá um meio de impedir o advento do regime maléfico que se esboça no substitutivo do deputado Bernardo Cabral: levantar essa opinião pública e fazê-la pressionar os parlamentares. (Uma voz em defesa da liberdade, 4.10.87).

Em *O Estado*, o governo, além de ameaçado é acusado de não propiciar o bem da Nação, por não atender aos desejos e às necessidades do empresariado. Esse, inclusive, é modalizado como o sujeito que quer, sabe, mas não pode, porque impedido pela ação governamental, de promover o bem social do país.

Conforme *O Estado*, o governo discrimina a classe empresarial, não só porque assume valores ideológicos antagônicos, mas por uma disposição passional negativa para com esse segmento social:

Em suma a Constituição dos albaneses tenderá a acelerar o processo de automatização das empresas, reduzindo o mercado de trabalho e criando uma legião de desempregados. Tudo isso em nome da justiça social: e, fundamentalmente em razão do ódio aos empresários. (A Constituição dos albaneses, 15.10.87).

Em resumo, *O Estado de São Paulo*, institui-se com a linha do conflito explícito com a classe dirigente e da defesa passional do segmento empresarial. Acima de tudo, define-se como o discurso da tentativa assumida de fazer ingerências nos destinos do país, como o último segmento expressa:

Em lugar de discutir o Cabral-2 ou eventuais emendas que venham a surgir, acreditamos em função de tudo o que vimos dizendo a respeito do ensino nacional, há muitos anos, que é nosso dever ressaltar aqueles aspectos que nos parecem fundamentais e que devem figurar na Constituição do País. (Ensino e Constituição, 4.10.87).

Reafirmando os mesmos valores, de natureza político-financeira, inscrevem-se as posições da *Folha de São Paulo*, em que pese seu grande prestígio nacional de jornal da denúncia, da ruptura: exemplo da imparcialidade.

Os efeitos de imparcialidade alicerçam-se em uma organização discursiva em que as sanções emitidas sobre a performance governamental privilegiam o princípio da representatividade do poder político. Sob esse parâmetro, a palavra editorial da *Folha* cobra dos homens públicos respeito e consideração pelos representados, sancionando a ação política norteada pelo interesse próprio, como se lê em um de seus textos, que trata de manipulações ocorridas no Banco Central do Brasil:

Enigmas como estes suscitam outra dúvida, capaz de corroer a já escassa credibilidade do governo. Afinal se houve, mesmo um erro na ação de Soares, não é difícil concluir que ele resultou em perdas e ganhos monetários de grandes dimensões. Não se pode, por enquanto, fazer acusações formais, mas a sociedade exige das autoridades explicações transparentes, lógicas, completas e definitivas, além da indispensável e dura punição dos responsáveis. (Desgoverno no limite, 14.10.88).

O discurso da *Folha*, ao enfatizar uma ação política, baseada na representatividade, faz diretamente intervir a presença dos governados, compreendida quer como sociedade, quer como opinião pública, buscando, dessa forma fazer valer a relação contratual na defesa de suas convicções, cujo quadro não privilegia diretrizes econômicas.

Entretanto a *Folha de São Paulo*, tal como as outras linhas editoriais, não deixa de sancionar negativamente a política econômica adotada, acusando o governo de não promover o desenvolvimento econômico do país. Nesse contexto, defende tal desenvolvimento, conforme os princípios da iniciativa privada, e também sem denominar explicitamente o segmento empresarial:

Um justificado movimento de críticas às últimas decisões da Comissão de Sistematização — entre elas, a de instituir a estabilidade no emprego — têm ocupado com vigor crescente, setores representativos da opinião pública. Enquanto a crise da Aliança Democrática desdobra, dia a dia, suas tendências, seus oportunismos, suas aventuras e ameaças, parece delinear-se com um ritmo assustador, o projeto de um país economicamente inviável, recortado pelos confrontos corporativos, pelos preconceitos contra a produtividade e por uma atitude retrógrada face ao capital estrangeiro. Diversos factores concorrem para este quadro de inconsciência e tumulto ideológico. (Nas mãos do Plenário, 15.10.87).

Distingue-se, portanto, essa linha editorial das outras, sobretudo porque seu narrador não transfere para a voz da sociedade os princípios econômicos que defende. Na *Folha*, a voz coletiva restringe-se a expressar as normas de regulamentação da vida política e social. Diante disso, esse discurso não se vale

de um jogo de lugares-comuns para repassar suas posições econômicas, as quais, na maioria das vezes, manifestam-se numa tensão com os problemas sociais do país.

O exame das linhas editoriais, revelando os procedimentos que provocam a ilusão da singularidade, vem ainda reafirmar a igualdade das posições ideológicas dos cotidianos de maior expressão no país.

Esses discursos que intentam repassar seu universo de valores, em muito, particularizado, buscam exercer influências na vida social representando-se à imagem de discursos de defesa do interesse coletivo.

Tal representação, materializada no componente retórico, leva a crer que as opiniões emitidas não se fazem em nome das convicções do narrador, mas em nome do bem comum. Mais ainda, neutraliza-se a voz do narrador, instalando-se a coletividade como um ente discursivo na cobrança do cumprimento do dever e na proposição de diretrizes governamentais, fazendo parecer que o outro e, não o narrador, manifesta sua discordância com o governo e propõe novas regras do jogo.

Ao modo do discurso porta-voz do que a sociedade julga e deseja de seus governantes, os editoriais constroem uma imagem de imparcialidade na manifestação de suas opiniões, embora deleguem-se o direito de definir **o que e por quem** decidem falar.

Se os editoriais jornalísticos não são objetos exclusivos de uma cultura, o exame de seu funcionamento, contextualizado na imprensa brasileira, que não foge à ilusão universal de fazer crer na imparcialidade, revela o peso de uma classe com poder de manifestação e logo com o poder de determinar as regras do jogo. Diante disso, define-se não muito, mas, em boa parte, a vida da sociedade brasileira, efeito contrário ao que os editoriais buscam provocar, tentando deixar no segredo a voz do narrador.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTE — *Rhétoriques*, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
GREIMAS, A. J. & COURTÈS, J. — *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Cultrix, 1975.
GREIMAS, A. J. & LANDOWSKI, E. — *Análise do discurso em ciências sociais*, São Paulo, Global, 1976.
KRIEGER, M. G. — *A retórica da transitividade: uma análise semiótica e retórica de editoriais jornalísticos brasileiros*. Tese de Doutorado (mimeo). São Paulo, USP, 1980.
LANDOWSKI, E. — *La société réfléchi*, Paris, Seuil, 1979.
PERELMAN, C. & OLBRECHTS-TYTECA, L. — *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, 3.ed., Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1976.

O DISCURSO POÉTICO COMO RESGATE DE UMA CULTURA

Desde os primeiros escritos sobre Guimarães Rosa e fundamentalmente sobre a sua obra maior, tem-se falado sobre a instância da enunciação e os papéis temáticos e actanciais assumidos por seus actantes. A consciência sobre o lugar dessa instância na construção de um texto, ainda mais quando ficcional, não despertada mas fortemente recolocada pelo escritor mineiro, coincidiu com o grande impulso teórico que o seu estudo recebeu. Sensível a tais questões, o estudioso de G. Rosa deu-se conta imediatamente da necessidade de distinguir, em sua obra, vários níveis diegéticos um deles, construído no interior da enunciação. Em GRANDE SERTÃO: VEREDAS (1956), por exemplo, tem-se, de um lado, Riobaldo, narrador homodiegético, que conta a um narratário heterodiegético a sua vida de jagunço; de outro, os mesmos interlocutores participam, de uma outra história, a história da narração (não da narração da história) ou a história da palavra enquanto lugar de configuração da verdade. Não se trata mais, portanto, de encarar a Riobaldo como expressão de um referente autônomo, o mundo dos jagunços e de comentários sobre ele; pelo contrário, de vê-la pelo avesso, transformando esse mesmo referente, *na medida em que é contado*, na substância capaz de suportar materialmente a forma narrativa de um novo conteúdo: o do valor genésico da palavra.

Curiosamente, como veremos mais adiante em outras obras, para que esse segundo nível se realizasse fez-se necessário que o jagunço nômade cedesse lugar ao proprietário, aquinhoado pela quietude de sedentário. Por outra parte, a segunda história só pode florescer numa zona específica, a do intervalo da comunicação narrador/narratário, enquanto espaço de exercício contínuo de uma outra competência: a da instrução. Como se sabe, o interlocutário de Riobaldo é um letrado. Talvez a ilustração mais efetiva de como se processa tal performance pode ser encontrada num ator secundário, que sequer assume em qualquer momento o papel de narrador, de uma novela do autor: o *cientista alemão*, seo Alquiste, de O RECADADO DO MORRO (1956). «O alkaest alquímico — explica Consuelo Albegaria — é um agente magnético que entra na preparação do Dissolvente universal, isto é, na matéria capaz de dissolver o ouro no processo de Transmutação».

Para compreender melhor, no âmbito do objeto deste trabalho, o papel alquímico da instância enunciativa, distinguida por Guimarães Rosa como domínio da instrução, é preciso proceder a um rastreamento, ainda que sumário, das transformações — formais e temáticas — a que tanto os actantes enunciativos quanto a própria enunciação foram submetidos ao longo do caminho — não rigorosamente cronológico — composto por algumas narrativas.

Comparemos, de início, duas narrativas menores, ambas de ESTAS ESTÓRIAS: «Com o vaqueiro Mariano», de 1952, e «Meu tio iauaretê», de 1961. Elas têm em comum o fato de tratarem, ainda que em níveis diferentes, de uma conversa entre dois sujeitos: um nativo e um alienígena.

Em «Com o vaqueiro Mariano», o interlocutário letrado é narratário intradieético — ou seja o é de uma narração intercalada numa narrativa maior — que se transforma em narrador homodieético isto é, em narrador de sua própria história. Este, narrador letrado, conta ao narratário virtual as suas conversas com o vaqueiro Mariano. Nestas, o vaqueiro, homem não letrado, conta as suas experiências de homem do sertão. A narração em primeira pessoa do narrador letrado se desenvolve transcrevendo trechos da narração de Mariano, destacando-os com sinais gráficos e entremeando-os de sua narração da narração alheia. O narrador não letrado pertence, portanto, à história focalizada. E nesta, não permanece mudo e passivo o interlocutário letrado: «Eu tinha precisão de aprender mais, sobre, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos e cenas.»² Ou seja, a atitude do letrado é de aprendiz, mas a fala do outro parece necessitar do seu aguilhão para que a reação alquímica se inicie num processo que culmina com a narração letrada, que é, afinal, o conto «Com o vaqueiro Mariano».

Tal estruturação dos níveis enunciativos, clara e sem complicação nesse primeiro texto, dá lugar a uma importante renovação formal em «Meu tio iauaretê». Neste, evidenciam-se dois níveis fabulares: o que tematiza a vida do caçador de onça no sertão brasileiro, contada por ele a um visitante alienígena, e o da transformação do narrador-onceiro em onça. Como muito bem demonstrou Haroldo de Campos³, no segundo nível não há narração de um fato exterior a esta, mas é ela mesma ao mesmo tempo expressão isomórfica e matriz geradora de um referente que se cria pelo processo mesmo da narração. Ao narrar a sua vida de onceiro, o narrador, isto é, aquele que narra, se transforma em onça, metamorfose cuja origem e expressão é a própria narração. Esta é, portanto, o alkaest que transmuta quem fala em onça.

Nesta narrativa é importante observar dois aspectos. O interlocutário silencioso não é expressamente qualificado como letrado, mas a diferença cultural, marcada principalmente pelo revólver com que o visitante mata o onceiro, está disseminada pelo texto como bem analisam Walnice Galvão⁴ e Flávio Aguiar⁵. O outro aspecto se refere à ausência de uma narração em terceira ou primeira pessoa. Não há uma voz a dizer que o onceiro conta a sua história ao visitante. Dá-se, aí, uma quase dramatização em que o narratário se surpreende diante de um caçador falando para uma terceira pessoa que não tem cara. A narração é realizada, portanto, pelo encadeamento da fala do ator homodieético. Não é isso, como se vê, o que ocorre em «Com o vaqueiro Mariano», pois neste faz parte do enunciado a própria situação de enunciação. Aqui, um narrador diz narrar; lá, um sujeito fala simplesmente. É a fala, pois, que expressa e promove a grande transmutação do onceiro em onça.

A diferença fundamental, do que toca ao objetivo deste trabalho, está em que no primeiro texto a postura de enunciativo é de superioridade cultural,

apesar de aprendiz da alma dos bois, como se a outra dela necessitasse para alcançar cidadania literária, tomando-lhe emprestado o seu discurso para manifestar-se. No segundo, tem-se um discurso em que a segunda cultura se diz, prescindindo, portanto, do suporte do discurso letrado, ainda que, no caso, um discurso condenado à morte. São, portanto, duas obras que exemplificam duas posições radicais: a do discurso parasita de outro e a do discurso autônomo. E, no âmbito delas, pode-se assim entender por que «Meu Tio iauaretê» é, no que toca ao tratamento da enunciação, o ponto mais alto de realização.

Examinemos, agora, duas narrativas cujo narrador é expressamente marcado como letrado.

Em «São Marcos», o narrador, extra e homodieético, conta um episódio que lhe ocorrera quando ele, ádvena, passara a morar em Calango-Frito. «Naquele tempo não acreditava em feiticeiros»⁶, declara. Tanto não acreditava que, ao passar todos os domingos, a caminho de seu passeio no mato, diante da casa de Mangolô — «mestre em artes de despacho, atraso, telequineses, vidro moído, vuduismo, amarramento e desamarração», dele zombava. A narração se faz, assim, em primeira pessoa, escolha que pressupõe uma qualificação do enunciativo, a de saber-narrar. Também aqui, como em «Com o vaqueiro Mariano», é a figura da instrução que realiza tal competência. O narrador se destaca da coletividade de Calango-Frito pela instrução letrada: «senhor, que é homem estintado, de alta categoria e alta fé, não acredita em mão sem dedos, mas (...)»⁷, adverte-o Aurísio Manquitola. A qualificação *instrução*, marca maior do interlocutário de Riobaldo, se polariza *expressamente* no narrador que, no entanto, a compartilha obliquamente com o narratário *heterodieético*. Este, em «São Marcos», se situa, na verdade, no limite entre virtual e realizado, cuja competência para desempenhar o papel de interlocutário, sabendo ouvir e interpretar a fala do outro, está quase que figurativizada na reação pressuposta à embreagem temporal entre enunciação e enunciado, no desenlace da narrativa. A embreagem, fazendo coincidir o tempo do narrador com o da enunciação da história, sem que aquele se reserve espaço para qualquer comentário sobre esta, desperta no narratário a suspeita de que a questão introdutória — «naquele tempo (...) não acreditava em feiticeiros» — está sem resposta. Ou seja, a narrativa mínima pressuposta fica sem solução: houve ou não o reconhecimento de um *saber como verdadeiro concomitante à descoberta do outro como falso?*

É a partir da alavanca dessa pergunta que o narratário se obriga a retroleitura crítica do desempenho do narrador, denunciando as lacunas possíveis em que a resposta se camuflara.

Uma figurativização mais completa desse narratário obliquamente realizado em «São Marcos» se reconhece em «O espelho», de PRIMEIRAS ESTÓRIAS, 1962, cujas primeiras linhas colocam não só o tema a ser tratado como também, pela natureza reflexiva do enunciado, especificações enunciativas precisas: «Se quer seguir-me, narro-lhe: não uma aventura mas experiência, a que me induziram, determinadamente, séries de raciocínio e intuições.»⁸ Realmente todo o texto se constitui numa exposição cuidadosa,

sem interferência do interlocutário, que cumpre fielmente o seu papel de ouvinte mudo e silencioso. A ele, o narrador dispensa um tratamento cerimonioso, indiciado mais claramente pelo emprego do pronome *senhor*, e dele projetando a imagem de uma pessoa letrada, possuidora de «noções de física» e não desconhecidora da cultura popular interiorana.

O narrador, porém, tem a mais um certo conhecimento específico, esse «transcendente», resultado de «séries de raciocínios e intuições» e motivo do rigor de sua exposição. Esta transcorre, assim, dialeticamente com a evocação com a vocação pelo narrador dos possíveis argumentos do interlocutário, seguida de contra-argumentos:

«O senhor disse (...). Respondo: (...)»

«Resta-lhe o argumento (...). Se sofisma, refuto-o.»

«Dou-lhe razão. Há, porém, (...)».

E se encerra uma solicitação

«Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma do senhor, sobre tanto assunto. Solicito reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro do amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim?»⁹

que bem pode ser o fecho silenciado mas pressuposto em «São Marcos».

Comparando-se esses dois textos, cuja característica comum é, como já dissemos, o fato de terem seus actantes enunciativos realizados por sujeitos capazes de discurso próprio, percebe-se que, na verdade, em ambos ocorre uma situação de *equilíbrio* na interação deles. Em «São Marcos», o narrador institui com o seu parceiro um jogo de força baseado na *astúcia*. Astuto é o narrador que diz o que parece não dizer e parece não dizer o que diz. É essa charada que o narratário deve enfrentar. De qualquer forma e acima de tudo, trata-se de um jogo entre iguais. Em «O espelho», a deferência dispensada pelo narrador ao narratário é um gesto retórico: a sua pergunta não espera resposta, pois o que se põe na mesa é acima de tudo a *inteligência*. O outro é o espelho que lhe devolve a mesma imagem.

Estamos falando ainda da comunicação na instância enunciativa dos contos, pois a circulação de um saber através de *uma mensagem intradiegeticamente*, recolocando as mesmas questões relativas ao par enunciativo/enunciatário, é outro ponto comum às duas narrativas e que tem que ser examinado.

Como vimos, «O espelho», diegeticamente, trata de uma experiência em que um saber é transmitido pela leitura competente de um texto elaborado pelos textos, sucessivos e parciais, das imagens do narrador no espelho; da mesma maneira em «São Marcos», além da história da feitiçaria, uma outra se

desenrola. Tão logo chega a Calango-Frito, o narrador descobre um belo bambuzal, em cujos colmos ele e um desconhecido gravam poemas num duelo poético. Encaixado no episódio do feitiço de Mangolo que deixa o narrador temporariamente cego, o duelo deixa-se ler como uma advertência do parceiro incógnito ao narrador que, no entanto, ao contrário do narrador do conto anterior, é *incapaz* de dar-se conta dela, da outra mensagem cifrada numa linguagem arcaica e enigmática. Incapaz, no momento da experiência, da história, pois pelo jogo de astúcia a que já aludimos deixa à perspicácia do narratário desvendar se, *a posteriori* e como *narrador*, já não a tem decodificado. Aqui damos como assentado que sim.

A mesma matéria é retomada em O RECADO DO MORRO (1956), onde o poeta desconhecido é substituído pela figura geológica do Morro da Garça. A mensagem, transcodificada mas não decodificada por Malaquias, esse morador do útero da terra, é retransmitida por seis outros mensageiros, numa cadeia que só cessa com a sua recepção por seu verdadeiro destinatário: Pedro Orósio. Privilegiado pela natureza em tamanho e beleza, esse agricultor dos Gerais, cujo nome evoca pedra duas vezes, é incapaz de segmentar o «emendado das coisas», sua cabeça «não sustenta demora». Daí a necessidade da meditação dos mensageiros que promovem uma verdadeira metamorfose do recado, até cristalizar-se na canção de Laudelim. Pelo paralelismo entre a história do rei traído na composição popular e a sua situação imediata, consegue Pedro Orósio, finalmente, passar de receptor a destinatário do recado. «Daí com medo do crime, esquipou mesmo de noite, abriu grandes pernas. Mediu muito. Por tantas serras, pulando de estrelas em estrelas, até os seus Gerais.»¹⁰ À semelhança do final de «São Marcos», *o narrador se cala quanto ao sentido que o próprio sujeito atribui à experiência que acaba de viver.*

Basicamente com a mesma função da canção de Laudelim, encontra-se encaixada em UMA ESTÓRIA DE AMOR (FESTA DE MANUELZÃO, 1956) uma narrativa popular: o Romanço do Boi Bonito, contado pelo velho Camilo a uma ampla platéia, na festa de inauguração da fazenda Samarra. E o ouvido mais atento é o do anfitrião Manuel Jesus Rodrigues e Manuelzão, capataz sertanejo do capitalista Frederico Freyre. Ouvido atento mas boca quase calada.

Em dias comuns, já se havia dado conta Manuelzão de que as quadras populares, incompletas, estropiadas, recitadas por Camilo em dias comuns eram «como se beber café frio, longe da fofalha. O velho Camilo instruí as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho»¹¹. Sabia também que «então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente»¹². É esse saber duplo que modaliza Manuelzão ouvindo Camilo, e o resultado de tal competência se manifesta, como prêmio, na alegria de identificar no Romanço o espelho de seu destino. O pária, o contador de estória, assume, portanto, o papel de doador de um texto cujo destinatário é Manuelzão.

Na verdade, Manuelzão não é o destinatário do Romanço contado por Camilo, por determinação de um destinatário que não se identifica, como é o caso de Pedro Orósio. É ele que se converte a si mesmo em destinatário na medida

em que praticamente alça Camilo, não consciente de seu papel, à condição de delegado do destinador. Pra que isso aconteça, curiosamente o primeiro passo é a tomada de consciência pelo destinatário antes de mais nada de sua condição de *sujeito cognitivo*. «Por que era que ele, Manuelzão, derradicamente, reparava tanto no velho Camilo»¹³, admira-se. É, portanto, graças a essa mesma atitude *atenta do sujeito consigo* mesmo que o objeto se erige em objeto. Por isso, é através dos olhos de Manuelzão que toda uma metamorfose de Camilo corre paralela.

Opondo significativamente *dias comuns* a *dia de festa*, Manuelzão apanha o fio da meada: «assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: bastava sozinho no alto da velhice e da miséria.»¹⁴ Toda a disforia dessa imagem inicial faz-se substituir, num movimento de rotação, pela euforia de outra, de luz emergindo das sombras. A revelação de Camilo em sua função de mensageiro ocorre, portanto, como um processo não de emissão de signos; pelo contrário, é o sujeito-destinatário que se erige em identificador de signos: «Tão natural de humilde, o velho Camilo era ali, entre todos, o que lembrava ter mais firmeza e cortesia, de homem constituído, bem governado.»¹⁵ Conseqüentemente, a abertura do canal de comunicação entre destinador e destinatário se realiza a partir do último:

«A ver, o que é, seo Camilo? Desejava dizer nada.»¹⁶

«Dava aquela idéia que o velho Camilo não carecesse de falar alguma coisa. O que pressentia. Assunto podendo ser nos máximos, importante real. Não falava, quem sabe coragem não tinha?

— Seo Camilo, o senhor estará por dizer alguma coisa?

— Particular nenhum, seo Manuelzão, é dúvida? Fio que não terci. Assim o outro mesmo se admirava, sem maldar.»¹⁷

O *reparar*, que dera início à constituição do processo de comunicação, é seguido de *indagação*, ao mesmo tempo em que o outro vai sendo reconhecido como depositário de um saber não identificado. Devido à não consciência de seu papel actancial por parte do mensageiro, a comunicação só se efetua quando o próprio destinatário identifica o objeto e transforma a indagação em ordem:

«— Só se mandando. Mandava.

— Seo Camilo!...

— Seo Camilo, o senhor conte uma estória.»¹⁸

E concomitantemente à criação mesma do mensageiro, confirmando-lhe o papel de delegado do destinador, ocorre um desmascaramento cênico de Camilo — «O outro descobriu o ser de seu rosto, mesmo no meio-escuro.»¹⁹, para no final ocupar o centro, vertical e interno: «— O velho estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz singular que não se esperava (...).»²⁰

Esse processo em que cabe ao sujeito-destinatário a função de sujeito operador da passagem do destinador de não-saber/saber ser-o-destinador, tem uma razão fundamental.

Em contraste com Pedro Orósio que desde o início se apresenta mergulhado em intensa atividade pragmática, reafirmando a sua característica incapacidade de uma prática cognitiva continuada, Manuelzão converte o seu *silêncio* em expressão de forte atividade reflexiva que se intensifica no espaço e no tempo da festa. Ele, que até então fora um fazedor, como o define Frederico Freyre, já se precatará no papel reificante do trabalho. «Trabalhar — é se juntar às coisas, se separar das pessoas.»²¹ «A gente mesmo, na estrada, não costuma com as coisas, não dá tempo.»²² Daí uma das funções de *festa* em Guimarães Rosa, como ocorre em O RECADO DO MORRO. Momento de quebra da continuidade dos dias de trabalho, de parada somática (Manuelzão tem ainda o pé ferido), e equivalente ao estado sedentário de Riobaldo, a festa possibilita *re-parar* o mundo, o outro e principalmente a si mesmo. Orgulhoso de seu desempenho como capataz e tendo assumido a ideologia dos fazendeiros bem sucedidos do lugar, Manuelzão intende a festa, num primeiro momento, como a realização da prova final proppiana, de glorificação. O reconhecimento público de seu valor viria em forma de fama, do nome falado, de palavra, portanto: «Todos, exaltados falassem: — Este é Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues!...»²³ Frustrado pelo reconhecimento não havido, ou mal havido, aos tateios e às escuras, dedica-se durante os três dias de festa ao desmascaramento da leitura deceptiva que fizera de sua vida no contexto da coletividade local. O processo culmina com a decodificação do Romanço do Boi Bonito que lhe serve de texto interpretante do texto de sua história.

Estivemos analisando até aqui as experiências vividas por sujeitos narrativos, a história de cada um envolvendo, como momento decisivo, a recepção de uma mensagem Um competente e Dois, não competentes para sua decodificação. Mas quem, nas novelas, as conta, as histórias deles?

«Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedro Chãbergo ou Pê-Boi de alcunha) (...)»²⁴

Assim se inicia a narração de O RECADO DO MORRO. E estas são as primeiras linhas de UMA ESTÓRIA DE AMOR:

«La haver a festa. Naquele lugar — nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado (...) Mas, para os poucos moradores e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra.»²⁵

A debreagem enunciação/enunciado está evidente em ambos os textos. Estamos diante de narração em terceira pessoa. Entretanto, estabelecidas as regras do contrato enunciativo entre enunciador e enunciatário, tanto em um quanto em outro, processa-se uma embreagem de vozes, graças à adoção do *discurso indireto livre*. Esse é o ponto de convergência dos dois textos, pois a partir dele uma distinção básica os diferencia. Em O RECADO DO MORRO, a embreagem entre a voz da enunciação e a voz do sujeito do enunciado fica à meia distância; não se confundindo uma com a outra, a voz da enunciação preserva sempre a sua condição de instância maior do dizer.

Em UMA ESTÓRIA DE AMOR, a embreagem também não se completa mas a distância é mínima, quase que reduzindo a primeira voz à surdina. Avoluma-se em compensação, a voz do sujeito do enunciado, a voz interior de Manuelzão que mal devolve à outra o seu lugar. Tanto assim que, comparando-se os fechos das duas novelas, percebe-se que, na primeira, prevalece o distanciamento da terceira pessoa, com a focalização do *espetáculo* de Pê-Boi, cósmico, fugindo em passadas gigantescas para os Gerais. Na segunda, pelo contrário, a perspectiva se mantém na subjetividade de Manuelzão, cujo saber, em contraste com o de Orósio, se manifesta no final *mais amplo* que o do próprio narrador.

Recapitulando, pode-se dizer que, nas obras aqui mencionadas, encaixado na narrativa maior se encontra sempre um texto que se transmite de um sujeito para outro. Em «São Marcos», os poemas de «Quem-será» ao narrador em O RECADO DO MORRO, o Morro da Garça e o seu recado de traição e morte de Pedro Orósio e, finalmente, em UMA ESTÓRIA DE AMOR, o Romanço do Boi Bonito, contado por Camilo a Manuelzão. O que a circulação de tais mensagens tem em comum é que o doador ou destinador delas pertence, quando humano, a um gênero próximo de alguma forma da terra, do arcaico e popular, pertencendo o próprio texto ao mesmo domínio.

Por outro lado, para que a comunicação se complete com a sua recepção pelo destinatário, este deve estar modalizado por uma competência específica, cujos graus estão exemplificados pela capacidade mental e discursiva de Pedro Orósio, Manuelzão e o narrador de «São Marcos». Na medida em que as mensagens são depositárias de saberes que vão «construir a cara do outro», daquele que as decodifique com acerto, o processo como um todo significa também a competencialização do sujeito-destinatário como sujeito de *saber-dizer um discurso próprio*.

Pedro Orósio representa o estágio anterior ao de Manuelzão. Incapaz ainda de fazer o seu discurso, ele necessita do discurso alheio que o diga. Já em Manuelzão assiste-se à própria *emergência* dessa capacitação. Se é um texto popular que lhe desenha a cara, não por acaso é dotado de instrução formal; mais ainda, é a sua competência de crítica à própria linguagem — à recitação de quadras, à leitura da carta de Frederico Freyre — que verdadeiramente fundamenta a sua qualificação. Na novela, ele se encontra no limiar entre o discurso alheio — do enunciador — que o diz e a elaboração do seu próprio. Esse é o sentido, aqui, da adoção do discurso indireto livre pela narração da novela. Nessa

ordem, Riobaldo e o narrador de «São Marcos» são a voz *assim conquistada* que se manifesta e a terceira pessoa é decididamente substituída pela primeira.

A luta que se vinha travando, portanto, da voz do sujeito do enunciado contra a voz do enunciador parece resolver-se em GRANDE SERTÃO: VEREDAS, quando as duas culturas, representadas nesses casos pelas duas vozes, se amalgamam, submetendo-se a cultura popular ao reagente da cultura urbana, resultando num discurso *sincrético*?

Tal resultado não responde à pergunta sobre a necessidade, ainda, de um interlocutário letrado ao discurso de Riobaldo. Pode-se pensar que não se alija, num gesto radical, a cultura letrada em favor da cultura popular. Gesto impraticável, como demonstra o «impossível retorno» do oniceiro. Por outro lado, pode-se perguntar se não estaria implícita, nessa distribuição de papéis actanciais, uma conceituação de *literatura* como uma criação urbana? Uma resposta talvez possa encontrar-se em CARA-DE-BRONZE.

Obra complexa, CARA-DE-BRONZE é um texto híbrido quanto ao gênero, assumindo a forma de texto teatral, roteiro cinematográfico, narração literária em primeira e terceira pessoa, comentário crítico de rodapé.

A obra se inicia com uma narração em terceira pessoa, alterando depois com trechos constituídos de falas direitas de vaqueiros de Urubuquaquá, e com trechos em forma de roteiro cinematográfico. A certa altura, retoma-se a narração literária numa suposta terceira pessoa, desmentida repentinamente pela aparição de uma primeira pessoa em que o narrador se individualiza. E de que fala ele? Do saber narrar, mas principalmente do saber ler, do saber *ouvir*:

«Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem e é melhor, dar volta para trás. Esta estória se seque é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto. Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento e recantos, de velhos couros. As grades em paliçadas dos currais. Os arredores chovidos. O tempo do mundo. Quem já la esteve? Estória custosa, que não tem nome, dessarte, destarte.»²⁶

Logo adiante um segmento catafórico, a significação, central e enigmática, da viagem de Grivo:

«Mas a estória não é a de Grivo, da viagem de Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que Grivo viu lá por lá. Mas — é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segismundo Jéia. Sim a que se casou com o Grivo que também é a outra, a Muito Branca — de todas as cores.»²⁷

Pelas citações acima, pode-se observar que nos encontramos frente a um momento ambíguo. A certa altura, o mundo focalizado aparece como um referente não ficto («Quem já esteve um dia no Urubuquaquá».) Logo em seguida, porém, ele é tomado no mesmo nível do mundo imaginário das histórias contadas.

É com essa caracterização que o trecho acima destacado se situa como espelho aos segmentos precedentes e conseqüentes, numa clara função de interpretante. Colocado no meio da narrativa, e constituído por um enunciado reflexivo, o discurso comenta a narrativa em que se encaixa. Nesse ato, traça a esta as coordenadas de sua leitura correta. E, como se observa, tais coordenadas são as que regem as histórias imaginárias.

Fazem parte de tais coordenadas tanto o *saber narrar* como, e principalmente, o *saber ouvir*. Se «contar é muito dificultoso», «esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto». Por que saber ouvir? Um breve cotejo de três narrativas já analisadas talvez nos dê uma resposta.

Pedro Orósio, enxadaeiro dos pobres Gerais, se deixa prender pela paisagem e conforto da região montanhosa, de grandes propriedades bem sucedidas. O objetivo maior inicial de Manuelzão é ser admitido no e pelo grupo de fazendeiros prósperos da região, representados exemplarmente pelo Senhor de Vilamão. Posição alcançada por Riobaldo, Segisberto Jéia é a plenitude econômica, prestes, porém, a desfazer: Enricou. Que é que adiantava? Há, portanto, aí uma história contada: o do carácter deceptivo do sucesso econômico. Por isso, com Segisberto Jéia se emprende o caminho de volta, embora não exatamente sobre as mesmas pegadas.

Cercada de gado (não era sobre a alma dos bois que o narrador letrado de «Com o vaqueiro Mariano» queria aprender?), a sede de Urubuquaquá é a casa, como queria Manuelzão que Samara fosse. Cercado de veredas e buritis, «sozinho, sozinhando — sempre em beiras d'água», «O Cara-de-Bronze tinha uma gota d'água dentro do coração.» É a partir dessa gota que «começou, mas vagaroso, feito cobra pega seu ser do sol (...). Como que, vez em quando, ele chamava os vaqueiros, um a um, jogava o sujeito em assunto, tirava palavra (...). Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso.»²⁸ no final do concurso, estava Grivo escolhido.

O homem letrado, competencializado por toda uma viagem já realizada, arroga-se o papel de destinador que submete o homem do sertão à prova de qualificação, reconhecendo-lhe os atributos do saber-narrar e incumbindo-o de uma missão. Só, então, e realizada a viagem de ida, Segisberto Jéia pode, por seu lado tornar-se o Cara-de-Bronze. Fugido do mundo e sem olhar para o mundo, eleva ao máximo a imobilidade do pé ferido de Manuelzão, em forma de paralisia, lepra e confinamento. Reduzido a *puro ouvido*, Segisberto realiza cabalmente o querer de Manuelzão:

«Pois minhamente o mundo era grande. Mas tudo era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta de viagens.»²⁹

O destinador reaparece, portanto, no papel de julgador que sanciona positivamente o desempenho do outro. Mas por que tal distribuição de papéis, cabendo ao ator de cultura urbana o papel duplo de destinador e ao outro de sujeito-destinatário?

A partir de sua retirada do alcance dos olhos do mundo — do narratário, inclusive —, Saturnino Jéia se transforma ele próprio em matéria de discurso alheio.

Em certos momentos em que a narrativa assume a forma de representação teatral e entram em cena vaqueiros de Urubuquaquá, dentre eles um se destaca: Moimechego. Pelo papel temático de vaqueiro novo, desconhecedor, portanto, das histórias de Segisberto e de Grivo, ele amarra as falas dos companheiros e, como o interlocutário letrado de «Com o Vaqueiro Mariano», incita o seu prosseguimento. O texto se transforma em um corpo dinâmico de duas partes que se complementam: as falas dos vaqueiros enquanto doadores de informação e as intervenções de Moimechego como organizador do sentido delas. E a instrução parece ser a característica fundamental que assegura a este o seu desempenho nessa função:

«Moimechego — Favas fora: ele é ruim?

Os vaqueiros — Homem, não sei.

Achado que ruim não é — será?

(.....)

— Só se é ruindade diversa.

— É ruim, mas não faz ruindade.

— Dissesse que ruim é, levantava falso.

Moimechego — Então, ele é bom?

Os vaqueiros — Faço opinião que...

(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam um tempo.

Não se entendem.)³⁰

Mas o comportamento de Moimechego não se restringe à realização de tal função. Em dado momento, ao ser perguntado — «por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?» —, ele responde: «Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.»³¹ Nessas palavras — que parecem ser a própria definição de seu nome constituído do pronome da primeira pessoa em diferentes línguas — estaria também a explicação de por que as imagens, contrárias, contraditórias, que as falas dos vaqueiros criam de Segismundo Jéia, abrangem essas «as todas pessoas deste mundo»? Pois no final Segismundo Saturnino Jéia é um texto *poético, coletivo, continuamente criado pelos marianos do sertão*, cuja figura maior é a de Grivo. Qual é a missão dele? O narrador já havia antecipado: não a viagem, tremendamente longe, nem o relato do que viu. Mas a estória do retorno, como a do Touro, egresso da floresta, da parábola do Chandogya, da volta das «palavras trazidas».

Não é dado ao narratário — nem ao narrador — saber o relato de Grivo a Cara-de-Bronze. Só se sabe, pela informação dele mesmo, a sanção positiva que recebe do outro. No entanto, o narratário tem uma amostra do que possa ser:

exatamente todo o processo de transfiguração do fazendeiro Segisberto Saturnino Jéia em Cara-de-Bronze, graças à ação alquímica da competência dos vaqueiros, transformando o sertão num grande discurso poético. O discurso poético seria, assim, o discurso sincrético por excelência, mas a fala do sertão parece necessitar da consciência letrada para adquirir uma autoconsciência de seu lugar num mundo que já não é mais puramente sertão.

Mais ainda, esse grande texto que é o sertão tornado discurso não se outorga o selo de texto poético; ele o recebe do outro, pois, o literário ainda é uma prerrogativa urbana.

NOTAS

¹ ALBERGARIA, Consuelo — BRUXO DA LINGUAGEM NO GRANDE SERTÃO (Leitura dos elementos exotéricos presentes na obra de João Guimarães). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1977, p. 90.

² ESTAS ESTÓRIAS — Rio de Janeiro. José Olympio, 1969, p. 69.

³ CAMPOS, Haroldo de — METALINGUAGEM, Petrópolis, Vozes, 1967.

⁴ GALVÃO, W. Nogueira — «O impossível retorno», In *MITOLÓGICAS ROSIANAS*, São Paulo, Ática, 1978.

⁵ AGUIAR, Flávio: — «O retorno da aura. Relato de uma derrota.» In: *Anais do III Encontro Nacional da Anpoll*, Recife, Anpoll, 1988.

⁶ «São Marcos», In: *SÁGARANA*, 6.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1967, p. 230.

⁷ Id., *ib.*, p. 231.

⁸ «O espelho». In: *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*, 5.ª ed., R. de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 71.

⁹ *Op. cit.*, p. 78.

¹⁰ O RECADO DO MORRO, In: *NO URUBUQUAQUÁ NO PINHEM*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 70.

¹¹ UMA ESTÓRIA DE AMOR. (Festa de Manuelzão). In: *MANUELZÃO E MIGUILIM*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1964, p. 134.

¹² Id., *ib.*, p. 134.

¹³ Id., *ib.*, p. 131.

¹⁴ Id., *ib.*, p. 131.

¹⁵ Id., *ib.*, p. 176.

¹⁶ Id., *ib.*, p. 181.

¹⁷ Id., *ib.*, p. 182.

¹⁸ Id., *ib.*, p. 188.

¹⁹ Id., *ib.*, p. 181.

²⁰ Id., *ib.*, p. 188.

²¹ UMA ESTÓRIA DE AMOR, p. 144.

²² Id., *ib.*, p. 129.

²³ Id., *ib.*, p. 169.

²⁴ O RECADO DO MORRO, p. 5.

²⁵ UMA ESTÓRIA DE AMOR, p. 321-2.

²⁶ CARA-DE-BRONZE. In: *NO URUBUQUAQUÁ NO PINHEM*, 3.ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1969, p. 97.

²⁷ Id., *ib.*, p. 98.

²⁸ Id., *ib.*, p. 100.

²⁹ Id., *ib.*, p. 40.

³⁰ Id., *ib.*, p. 80.

³¹ Id., *ib.*, p. 86.

Capa de Zita Magalhães

Composição, Impressão e Acabamento: Imprensa Portuguesa
Rua Formosa, 108-116 — 4000 Porto