

MAURO CARDIN

**O ato da enunciação:
semiótica e produção de texto**

ASSIS
2004

MAURO CARDIN

**O ato da enunciação:
semiótica e produção de texto**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Filologia e Linguística Portuguesa)

Orientador: Prof. Dr. Sílvio de Santana Júnior

ASSIS
2004

DADOS CURRICULARES

MAURO CARDIN

- Nascimento 10.03.1950 - Promissão-SP
Filiação José Cardin e Doracília Augusti Cardin
- 1983/1985 Curso de graduação (Letras)
Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras - Adamantina-SP
- 1994/2004 Atividade autodidata: dedica-se ao estudo do texto e à produção textual em casa.
- 1996/1998 Escreveu “Vento frio”, ficção de 115 páginas, registrada no Escritório de Direitos Autorais da Fund. Biblioteca Nac. sob nº 143.605, inédita.
- 1997/2000 Produtor de texto para comunicação interna (*endomarketing*)
Banco do Brasil S.A. - Unidade de Recursos Humanos (Brasília-DF)
Escreveu para televisão corporativa, livretos, cartazes, folhetos e meios eletrônicos.
- 1998 Mapa Cultural Paulista 1998
Foi um dos três classificados para representar, em São Paulo, a região compreendida pela Alta Paulista e Alta sorocabana, em literatura, com o conto “O crochê e a sinfonia da noite”.
- 1998/1999 Redator da “Revista Mais!” de Adamantina
Reportagens, editoriais, crítica, humor e artigos diversos
- 1999/2000 Curso de graduação (Pedagogia)
Faculdades Adamantinenses Integradas - Adamantina-SP
- 2000/2002 Professor efetivo de língua portuguesa - ensino fundamental e médio
Secretaria da Educação do Estado de São Paulo
- 2001/2004 Professor de língua portuguesa e produção de textos
Faculdade de Educação de Osvaldo Cruz
Centro de Ensino Superior de Dracena
Faculdade de Educação de Junqueirópolis
- 2001 Aluno especial de pós-graduação da Unesp-Assis
Semiótica; Estrutura da língua portuguesa
- 2002/ Aluno regular de pós-graduação da Unesp-Assis
Humor e Ensino de Língua; Textualidade e argumentação escrita;
Semiótica e comunicação; Produção textual
- 2002 Mapa Cultural Paulista 2001/2002
Foi um dos três classificados para representar, em São Paulo, a região compreendida pela Alta Paulista e Alta Sorocabana, em literatura, com o conto “Era uma vez”.
- 2003/2004 Mapa Cultural Paulista 2003/2004
Idem, com o conto “Torneio da Independência”.

Ao Professor Doutor **Alfredo Peixoto Martins**

Pela constante preocupação em prover este ex-aluno
de livros, condições de trabalho e entusiasmo.

AGRADECIMENTO

Agradeço às seguintes pessoas, sem as quais a realização deste trabalho não teria sido possível:

Professor Doutor Sílvio de Santana Júnior, Orientador, pelos ensinamentos, paciência e amizade.

Professor Doutor Sílvio de Santana Júnior, Coordenador da Pós-Graduação, 2001/2003, pelo senso de justiça demonstrado.

Professor Doutor Odilon Helou Fleury Curado, pelos ensinamentos e pelo incentivo durante todo o curso.

Professora Doutora Nícia Ribas d'Ávila, pelos ensinamentos.

Monique Angélica Sampaio, Andréia Barros Vilela, Denize Dolci e Rozuíla dos Santos, pelo apoio e encorajamento.

“O fato de podermos dar nome a algo significa que estamos conscientes desse algo, temos poder sobre ele, nós o possuímos e estamos no comando.”

Robin Williams
(Williams, 1995)

CARDIN, Mauro. **O ato da enunciação**: semiótica e produção de texto. Assis, 2004. 282 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Lingüística) – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Este trabalho busca prospectar meios para a utilização da semiótica de A. J. Greimas na produção de texto (especialmente no que tange à criatividade) e colaborar para a “vulgarização” científica dessa teoria. Seu autor entende que uma teoria que serve intensamente para a interpretação de textos também pode ser utilizada para a sua produção. Por outro lado, admite que a semiótica é relativamente complexa e que isso dificulta sua propagação, mas entende que ela, pela sua importância, precisa ser objeto de maiores esforços de disseminação. Sendo assim, busca produzir aqui uma obra que facilite a apreensão dos fundamentos da semiótica da Escola de Paris e, ao mesmo tempo, pesquisa meios para estender a aplicação dessa teoria à produção de discursos. Para isso, dilui a complexidade da semiótica greimasiana ao longo do próprio enunciado, exemplifica fartamente, utiliza-se de paráfrases e metáforas, explica os conceitos, contextualiza-os, retoma-os sob diferentes perspectivas e os mostra aplicados nos discursos. O resultado esperado é um texto claro e atraente, de média informatividade, que resulte num trabalho útil para quem se interesse em se iniciar na semiótica de Greimas e também em utilizá-la para melhorar a produção textual; que tenha vocação de ser facilmente entendido por quem jamais viu semiótica e, finalmente, que inspire novas iniciativas do gênero.

Palavras-chave: semiótica greimasiana; Greimas; sentido e significação; produção de texto; criatividade; temas e figuras.

CARDIN, Mauro. **The action of the enunciation:** semiotics and text production. Assis, 2004. 282 p. Dissertação (Mestrado em Filologia e Lingüística) – Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Assis. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

This work searches means for the use of A. J. Greimas semiotic in text production (especially with respect to the creativity) and collaboration to the scientific “vulgarization” of this theory. Its author understands that a theory that is intensely good for texts interpretation, it can also be used for its production. On the other hand, he admits that semiotic is relatively complex and that it hinders its propagation, but he also understands, by its importance, that it needs to be object of larger efforts of dissemination. Then, the author tries to produce a work that facilitates the apprehension of the foundations of Paris School semiotic and, at the same time, he researches means to extend the application of that theory to the production of speeches. For that, he dilutes the complexity of greimasian semiotic along the own statement, using a great number of examples, paraphrases and metaphors, explaining and applying the concepts, which are taken under different perspectives and he shows them applied in the speeches. The expected result is a clear and attractive text, of medium informativity, that results in an useful work to those ones who are interested in beginning of Greimas semiotic and also in using to improve the textual production; he hopes that it could be easily understood by those who never saw semiotic and, finally, that it inspires new initiatives of the gender.

Keywords: semiotic; Greimas; sense and signification; text production; creativity; themes and figures.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 Justificativa	13
1.2 Objetivo	14
1.3 Metodologia / Fundamentos teóricos	14
1.3.1 A propósito da semiótica	14
1.3.2 A propósito do texto do trabalho	15
1.3.3 A propósito da relação semiótica/produção de texto	16
1.3.4 A propósito do segundo plano do trabalho	17
1.3.5 A propósito da ocorrência do prosaico	17
1.4 A instituição do sujeito da enunciação	19
1.5 Hipótese de trabalho	19
1.6 Um esforço de sedução	21
1.7 Análise textual: manipulação x erro	22
1.8 Duas últimas observações	23
2 DESENVOLVIMENTO	24
2.1 Criando o segundo plano de trabalho	25
2.2 Estruturação da história / Temas/Figuras e outros conceitos teóricos	28
2.2.1 Temas e Figuras	29
2.2.2 A sensação de “verdade”	33
2.2.3 Começando a revestir os temas	33
2.2.4 O contrato de veridicção (autor/leitor)	40
2.2.5 A figurativização do ciúme	48
2.2.6 Imanência e Manifestação	53
2.2.7 A questão da criatividade	59
2.2.8 A enunciação e suas instâncias	63
2.2.9 O vínculo com o enunciatário e as metáforas	67
2.2.10 O ciumento no espetáculo	71
2.3 Dívida e fraqueza / Isotopia, Quadrado, Debreagem e Embreagem	75
2.3.1 Isotopia: um conceito essencial à significação	79
2.3.1.1 Levantando a isotopia do episódio	81
2.3.2 Eixo semântico e Categoria semântica	84
2.3.2.1 Categoria semântica: contrários versus antônimos	86
2.3.3 Sentido e Significação	91
2.3.4 Quadrado semiótico	91
2.3.5 O diálogo entre atores e a sensação de verdade	94
2.3.6 Debreagem/Embreagem	98
2.3.6.1 Debreagem	98
2.3.6.1.1 Debreagem actancial	99
2.3.6.1.2 Debreagem temporal	101
2.3.6.1.3 Debreagem espacial	102
2.3.6.1.4 Algumas debreagens do episódio que passou (caso prático).....	103
2.3.6.2 Embreagem	105

2.4 Dívidas e prostração / Percurso gerativo do sentido e Programa narrativo	109
2.4.1 A propósito dos opostos e diferenças	110
2.4.2 Percurso gerativo do sentido	112
2.4.2.1 Os três níveis que levam à manifestação	112
2.4.2.1.1 Conversão do narrativo para o discursivo: um exemplo do dia-a-dia	114
2.4.3 Figurativização e criatividade	118
2.4.4 Programa narrativo	119
2.4.4.1 PN do episódio da passagem de ônibus (caso prático)	121
2.4.5 Debreagem/Embreagem: um exemplo de 2º grau	125
2.4.6 Criatividade x lugar-comum	132
2.4.7 Terminologia: estereótipo; lugar-comum, clichê e chavão.....	133
2.4.8 As Figuras e o Estranhamento Aristotélico	133
2.4.9 Clichê e incidente relacional	135
2.5 Ingenuidade x Astúcia / Pródigos, Avaros e Manipulação	137
2.5.1 O Pródigo e o Avaro na semiótica	141
2.5.1.1 O Pródigo e o Avaro no último episódio (<i>caso prático</i>)	143
2.5.2 Um parêntese a propósito da não-inocência dos textos	144
2.5.3 O texto e a evocação dos estereótipos	145
2.5.3.1 A mente sempre busca o mais-provável	146
2.5.4 A força dos estereótipos	147
2.5.5 Conjunção e Disjunção: a relação do sujeito com o objeto	149
2.5.5.1 A conjunção/disjunção na nossa história (<i>caso prático</i>)	153
2.5.6 Manipulação - o problema na designação do conceito	155
2.5.6.1 As técnicas de manipulação	160
2.5.6.2 A incidência da manipulação	162
2.5.6.2.1 A manipulação no dia-a-dia	162
2.5.6.2.2 A manipulação no texto - enunciador/enunciatário	163
2.5.6.2.3 A manipulação no interior do texto - entre os atores	165
2.5.6.2.4 Manipulação - uma abordagem proxêmica	168
2.6 Retomando a auto-estima / Esquema narrativo canônico e Aspectualização	170
2.6.1 Esquema narrativo canônico	172
2.6.1.1 Esquema narrativo x Programa narrativo	173
2.6.1.2 As quatro fases do esquema narrativo	174
2.6.1.2.1 Manipulação	174
2.6.1.2.2 Competência	174
2.6.1.2.3 Performance	176
2.6.1.2.4 Sanção	177
2.6.2 Aspectos mecânicos da produção de texto	180
2.6.3 O enunciador e seu espectro	186
2.6.4 Um balanço: temas/figuras e opostos	187
2.6.5 “Da Imperfeição”	193
2.6.5.1 A espera, a fratura e o acidente estésico	193
2.6.5.2 Os acidentes estésicos (fraturas da continuidade)	194
2.6.5.3 A espera do “inesperado”	194
2.6.6 Uma questão dual: Perfeição ou Imperfeição?	195
2.6.7 A “imperfeição” no texto	196
2.6.7.1 As condições do imperfeito no texto	198
2.6.8 Escrita: uma habilidade específica	202
2.6.9 De volta ao percurso gerativo do sentido	205
2.6.9.1 O percurso gerativo de nossa história: exemplificação	207

2.6.10 Vocabulário — precisão e elegância	210
2.6.11 O “Princípio da Lúca”: um nome às coisas	215
2.6.12 Aspectualidade: ponto de vista sobre a ação	217
2.6.12.1 O ponto de vista na produção textual	222
2.6.12.2 Aspectualidade do episódio	223
2.6.12.2.1 Temporalização (tempos)	223
2.6.12.2.2 Disposições espaço-temporais	224
2.6.12.2.3 Ponto de vista espacial	225
2.6.12.2.4 Ponto de vista cognitivo	225
2.6.12.2.5 Ponto de vista interpretativo	225
2.6.12.3 O espaço no discurso	227
2.6.12.3.1 A designação dos diferentes espaços	228
2.6.12.3.2 Espacialização do episódio	229
2.6.13 Espaço e Tempo: um último comentário	229
2.6.14 A originalidade na perspectiva da ideologia	232
2.6.15 Quadrado semiótico - representação e funcionalidade	235
2.6.16 Representação do nível profundo da ficção	237
2.6.17 Síntese dos programas narrativos e Distribuição das modalidades	238
2.6.17.1 Programa narrativo principal	238
2.6.17.2 Programas narrativos de uso (intermediários)	238
3 CONCLUSÃO	240
Bibliografia	246
Anexo - Texto de ficção - <i>Corpus</i> principal do trabalho	250

1 INTRODUÇÃO

A semiótica de A. J. Greimas, da Escola de Paris, constitui um campo de estudo vasto e de muita utilidade para todos aqueles que se interessam pelas mais diferentes áreas do saber. Para nós, que nos ocupamos de lingüística, ela oferece elementos indispensáveis à interpretação de texto; e é exatamente para cumprir esse objetivo que mais tem se disseminado no Brasil. Há bons livros baseados na semiótica greimasiana, alguns que atuam no meio escolar como uma espécie de manual para se entender o texto.

Santaella (2002, p. 186) reconhece que, quando se deseja analisar e interpretar certos tipos de signos, os narrativos ou os discursivos, por exemplo, “as semióticas narratológicas e a semiótica greimasiana dispõem de meios capazes de realizar essa tarefa de modo muito mais proveitoso do que qualquer utilização, por melhor que seja, das classificações de signo de Peirce”.

No entanto, é de se pensar: uma teoria que serve tão intensamente para se interpretar textos, não poderia, com bastante motivo, prestar-se também para a sua produção? Hipoteticamente, sim. Pois, é com base nessa suposição que nos embrenhamos na teoria de Greimas para prospectar alternativas que possam ajudar na produção de texto.

Não é somente essa inquietação o que nos motiva. O conhecimento, ainda que superficial, dos fundamentos dessa teoria nos parece muito útil para ficar restrito ao meio acadêmico, como ainda acontece no país. Ao nos referirmos a essa utilidade, estamos considerando também os benefícios que tal saber pode propiciar no mundo extratexto, seja na melhoria da percepção dos indivíduos, seja pela sua aptidão de colaborar para a melhor interação entre as pessoas.

Pode-se dizer que a semiótica de Greimas é complexa, e que, por isso não tem vocação para ser maciçamente disseminada. De certa forma, também reconhecemos a força desse argumento, mas não nos sentimos à vontade para ajudar a cristalizá-lo como uma verdade indiscutível. Pelo contrário, preferimos vê-lo como um problema que possa ser resolvido ou, quando menos, para o qual valha a pena sair em busca de soluções.

Finalmente, a terceira e última inquietação, que, como professor língua portuguesa, não nos tem sido exatamente uma inquietação acadêmica, mas uma angústia do dia-a-dia: a baixa competência das pessoas como produtoras de texto.

Recentemente, quisemos saber a opinião de um notável professor de português que atua na área há muito tempo sobre “quanto tempo demora para se ensinar um aluno a *escrever bem*”. A resposta não poderia ser mais desanimadora: “Uma vida.” Parece-nos evidente que a resposta do professor seja metafórica, mas ela não deixa de denunciar que a incompetência textual do brasileiro já corra o risco de ser vista como uma fatalidade.

De fato, esse é um problema tão do conhecimento de todos, que seria uma infeliz idéia abordá-lo aqui. Mas é lícito declararmos nossa intenção de procurar caminhos para minimizá-lo. Não no encadeamento de idéias, na *coesão* e *coerência*, como se tem insistido, mas na desmistificação do texto, na exaltação de suas possibilidades, de seus truques de produção, no desvelamento dos “segredos” da criatividade, na explicitação do valor do discurso como produto e forma de crescimento intelectual e, ao mesmo tempo, como objeto de regozijo pessoal, e até de lazer e de obra de arte, nas mãos de quem se disponha a fazer com que assim seja.

Nós também entendemos que, ao lado de qualquer técnica que se use para ensinar algo, deva estar o esforço de estimular o aprendiz a se apaixonar pelo objeto de estudo. Então, se a paixão ao que se aprende tem esse valor genérico, podemos nos perguntar qual seria seu real valor quando o que está em jogo é *ensinar a pensar*. E, convenhamos, ensinar a redigir

não é outra coisa senão ensinar a pensar. Daí, a nossa intenção de exibir tanto quanto possível o exuberante universo de possibilidades do texto neste nosso trabalho.

1.1 Justificativa

Ninguém ignora que seria ótimo que os conceitos da semiótica greimasiana fossem levados ao grande público e que a teoria, em si, necessita de uma “vulgarização” científica. Mas, como já observamos, precisamos admitir que não é fácil ensiná-la, explicar adequadamente, e para que se entenda de fato, por exemplo, o *percurso gerativo do sentido*, de modo particular no seu componente narrativo. Com efeito, quantos, em sã consciência, podem dizer que leram e entenderam o primeiro capítulo de *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille?...

Portanto, qualquer iniciativa no sentido de democratizar o conhecimento da semiótica, por mais consistente que seja, será ainda uma pequena etapa de um grande projeto.

Explicitadas as dificuldades e a consciência que temos das limitações a que se sujeita quem se engendra num projeto como o nosso, podemos finalmente dizer que este trabalho, se bem sucedido, poderá ajudar a apontar caminhos para facilitar o acesso de um expressivo contingente de pessoas a um importante ramo do conhecimento, e, ainda que modestamente, também poderá vir a ser um impulso à expansão do uso da semiótica em novas áreas, especialmente na de produção de texto.

Finalmente, temos de reconhecer que a importância de um projeto dessa natureza não está apenas em si mesmo, mas naquilo que pode vir a representar de estímulo a novas prospecções com o mesmo objetivo: o de levar as pessoas a conhecer o que a semiótica pode oferecer ao seu dia-a-dia, como cidadãos, leitores e produtores de discurso.

1.2 Objetivo

Pelo que dissemos até aqui, depreende-se com facilidade aonde queremos chegar com este trabalho. Sinteticamente, dois são os nossos objetivos ao realizá-lo, os quais se confundem em termos de importância, e que, portanto, são arrolados a seguir sem que a ordem signifique a predominância de um sobre o outro:

- disponibilizar meios de utilização da semiótica greimasiana como subsídio na produção de texto.
- colaborar para a “vulgarização” científica dessa teoria.

É de se imaginar que outros propósitos nos motivem, como o de mostrar o potencial da semiótica como meio de melhorar a percepção também fora do texto, no dia-a-dia; uma intenção que, como se vê, não merece o destaque das duas eleitas, já que esse aprimoramento tende a decorrer, de modo natural, do contato com a teoria. No entanto, como se poderá perceber, tais inquietações se mantêm latente o tempo todo, ora se exibindo com todas as letras, ora se calando entre um conceito e outro, esperando para se insinuar novamente alguns parágrafos depois.

1.3 Metodologia / Fundamentos teóricos

1.3.1 *A propósito da semiótica*

Como já dissemos, a teoria que utilizamos ao longo de todo o trabalho é a semiótica de A. J. Greimas e seus colaboradores. No entanto, cabe ressaltar que, ainda que a apresentemos com certa profundidade e boa amplitude, optamos por não adentrar nos seus meandros mais intrincados. Isso, para que o trabalho tenha um conteúdo de mais fácil apreensão e uma ampla abrangência em termos de potenciais leitores.

Esse desejo de simplificação não nos impediu, acreditamos, de dar uma boa visão geral da teoria. Para isso, além de nos basearmos nos primeiros livros de Greimas sobre a semiótica, procuramos focalizar também suas últimas obras, a *Semiótica das Paixões*, da qual nos servimos especialmente para estudar o ciúme, a avareza e a prodigalidade, e *Da Imperfeição*, sobre a qual nos debruçamos para analisar a imperfeição no interior do texto, tanto como produtora de sentido, *stritu senso*, quanto como meio de criatividade.

1.3.2 *A propósito do texto do trabalho*

Para maior consistência do trabalho, procuramos permear nossas reflexões com o pensamento de vários autores e não poupar citações em relação à semiótica, cujos conceitos sempre ancoramos nas palavras de nossos estudiosos, especialmente J. Courtés e Jacques Fontanille, além do próprio Greimas. A intertextualidade, portanto, foi uma constante busca ao longo de todo o tempo.

Outro aspecto com que nos ocupamos, agora com objetivos didáticos, foi em manter um grau médio de informatividade no texto, controlando sempre a quantidade de novas informações, para evitar saturação cognitiva e conseqüente dificuldade de apreensão. Isso, como recomenda Val (1991, p 14), que observa: “O ideal é o texto se manter num nível mediano de informatividade, no qual se alternam ocorrências de processamento imediato, que falam do conhecido, com ocorrências de processamento mais trabalhoso, que trazem a novidade.”

Para tanto, procuramos sempre diluir a complexidade de cada tema com vagar e critério no decorrer do texto, o qual tentamos elaborar leve e o mais didático possível. Com o mesmo objetivo, utilizamos as paráfrases com generosa parcimônia, sempre procurando dizer agora de um jeito mais simples o que apresentamos há pouco em linguagem científica. E, seguindo o que ensina Greimas, servimo-nos tanto quanto pudemos do poder revelador das me-

táforas. Já no texto auxiliar (de que falaremos a seguir), fomos pródigos no uso das antíteses, às quais dedicamos um estudo, ainda que breve, para desvelar-lhes o segredo de seu fascínio.

Pelas razões apontadas, o texto do trabalho precisou tender à informalidade. Portanto, sua leitura no meio acadêmico, como trabalho científico, reclama a constante presentificação de seus objetivos de didatismo e simplificação.

1.3.3 *A propósito da relação semiótica/produção de texto*

A essência do trabalho, vimos, é a semiótica e a produção de texto, com foco na relação entre ambas. Mas quem estuda relações precisa estudar também as entidades relacionais por elas mesmas. Por isso, muitas vezes, a semiótica aqui apareceu isolada da produção de texto e, umas poucas outras, a discussão sobre a produção textual veio sem a semiótica, como nos tópicos *Aspectos mecânicos da produção de texto* e *Escrita, uma habilidade específica*.

O primeiro tópico envolve questões materiais do ato de escrever; o segundo, além de abordar especificidades da escrita, discute aspectos ligados ao processo ensino-aprendizagem da atividade. Por sua relevância, essas questões nos pareceram indispensáveis num trabalho do gênero. Pareceu-nos também que não há por que abordar esses itens na perspectiva da teoria semiótica: a semiotização de tais discussões, entendemos, não traria um ganho significativo para os objetivos do trabalho.

Contudo, evitamos tanto quanto possível abordar a produção textual fora do ponto de vista da semiótica, já que um dos nossos principais propósitos aqui é investigar meios de se utilizar a teoria greimasiana como inspiração para o ato de produzir textos, o que implica sobretudo estudar interdependências, ou seja, relações.

1.3.4 *A propósito do segundo plano do trabalho*

Para melhor adequação ao que precisávamos tratar em termos teóricos, optamos por criar nosso próprio *texto auxiliar* de aporte de exemplos e de conversão da teoria em prática. E, por ser mais maleável e permissivo, escolhemos o gênero ficcional para elaborá-lo. Então, ao lado do texto principal, temático, que constitui a essência do trabalho, contaremos com um texto ficcional, figurativo, a lhe fazer companhia.

Com esse confronto de gêneros, estabelecemos um contraste recorrente, que nos permitiu fixar melhor e por mais tempo o que é um (texto temático) e o que vem a ser o outro (texto figurativo). Entendemos que essa medida colaborou para os propósitos do trabalho, que, em termos de prospecção de técnicas de criatividade, assenta-se principalmente na dicotomia temas e figuras, da teoria de que nos ocupamos.

O texto auxiliar foi, a um só tempo, o guia e o suporte do trabalho, já que, por vezes, apontou para o que deveria vir, e noutras, serviu de base concreta ao que se tratava como abstração.

Procuramos construí-lo para que seja não só um espaço onde se dilua e se concretize a teoria, mas um momento de preparação para novas investidas teóricas. Em termos de colaboração para o êxito do projeto, ele pode ser um trunfo ou um risco. O tempo dirá se foi uma coisa ou outra, mas agora é uma tentativa — que desejamos importante — de auxiliar na elaboração de um trabalho cuja primeira vocação seja a de ser lido com gosto, porque, nas circunstâncias, se não puder ser atraente, também não poderá ser útil.

1.3.5 *A propósito da ocorrência do prosaico*

Tantas vezes, nas aulas de semiótica, nos congressos e seminários, ao ler sobre a teoria, ao ouvir comentários de não-iniciados, nos fica a impressão de que a semiótica é uma entidade fora do mundo, a ser tratada por um grupo fechado num ambiente restrito, com gente

da mesma espécie, numa língua que ninguém entenda. Nisso, vai-se do regozijo elitista ao sentimento de culpa: poucos sabem o que *eu* sei, ...mas o culpado sou *eu* mesmo.

Talvez por isso, a semiótica seja vista por muitos como uma disciplina menor. Os mecanismos de defesa do ego não permitem que as pessoas valorizem as coisas que não entendem e os eventos de que não participam. O que vale *aquele* churrasquinho dos colegas da seção no sábado, a que **não** *me* chamaram, diante da reunião do domingo à noite, à qual **fui convidado**, sobre o ciclo reprodutivo das trutas de correnteza dos riachos do Canadá?...

Dizemos isso para explicar que, o prosaico — as manias do amigo de um irmão, o planejamento de uma apresentação, um manuscrito clandestino de sanitário público —, que às vezes surge neste trabalho visa a mostrar que a semiótica está no dia-a-dia das pessoas. É verdade que a opção por um texto ficcional como pano de fundo, que também fala do trivial, se presta a esse mesmo esforço de contextualização. Mas aí estamos inocentados pela ficção, diria Roland Barthes.

Apesar do tom dissimulado com que os trechos prosaicos aparecem no texto, cada um deles surgiu da reflexão. Gisele Bündchen também faz compra no supermercado, Drummond também *olhava* para a bibliotecária, Fiorin certamente também diz nome feio quando o Windows trava, e Lampião, veremos, como qualquer bom filho, também remendava a roupa dos irmãos... O dia-a-dia nem sempre é espetacular. Se a teoria, de certo modo, tem como objeto a própria a vida, por que, de vez em quando, a vida não pode se insinuar na teoria? Não apenas no modo clássico e reluzente de minúsculos trechos de autor famoso, escolhidos a dedo, mas por meio do *vivido*, um pouco mais amplo e trivial. Perde-se então em aprofundamento e estilo, reconhecemos, mas pode-se ganhar em abrangência e contextualização (ligação da semiótica, que é *parte*, com a realidade, que é o *todo*), o que, em vários pontos, nos pareceu conveniente para o exercício de iniciação a que nos propomos.

1.4 A instituição do sujeito da enunciação

Num certo sentido, o que o trabalho faz é enunciar a *construção da enunciação* e a instituição do *sujeito da enunciação* como tal, no momento em que ele se institui. Para isso, evidenciam-se as negociações entre suas duas instâncias (enunciador e enunciatário), conjectura-se sobre alternativas de prosseguimento do texto e desvelam-se os “segredos” do ato mesmo da produção textual, atividade, a um só tempo, plena de satisfação e de apreensão, porque é, simultaneamente, possibilidade e restrição.

Uma das principais ações que se realizam durante o estudo é a conversão do nível narrativo para o discursivo, com as explicações e detalhamentos que lhe são pertinentes. Esses flagrantes, em que a conversão é materializada e detalhada, são importantes para o que aqui se propõe, porque a transposição *narrativo/discursivo* é a essência da *colocação em discurso*, sempre difícil de se explicar. Esses momentos ocorrem durante todo o trabalho, mas principalmente em seu início, quando enunciador e enunciatário “combinam” como estruturar a história e vestir os sujeitos, em pleno percurso de expansão da idéia básica. A abordagem da semiótica do ponto de vista do leitor é importante, sabemos, mas é ainda redutora das virtudes da teoria, se considerarmos que ela pode inspirar um outro universo, pleno de possibilidades, na perspectiva do produtor de texto, especialmente quanto à criatividade, como pretendemos mostrar.

1.5 Hipóteses de trabalho

Pelo que se discorreu, percebe-se que o *corpus* principal do trabalho é exatamente o texto ficcional, a história, que se produz ponto a ponto, ao longo do estudo. Isso porque consideramos como hipótese de trabalho que, para se obter um significativo ganho adicional no ensino dos conceitos semióticos, da análise semiótica e da produção de texto, pode-se optar pela criação de um *corpus* próprio, constituído de um texto de apoio que se produz durante

o andamento da ação didática. Ou seja, “escreve-se” a história à medida que se passam os fundamentos semióticos e se compara o que foi escrito ou o que vai se escrever com os conceitos estudados ou a serem estudados, ao mesmo tempo em que se analisam alternativas para se dar continuidade ao texto de apoio. Isso pontualmente, numa ação reflexiva, simultânea e recíproca: *semiótica/ficção/técnicas de produção*, não necessariamente nessa ordem. Na realidade, espera-se uma sinergia na integração espacial desses elementos, já que os três são intimamente ligados por uma espécie de natureza comum.

O ganho mais considerável, conjecturamos, decorre do fato de que pode-se organizar tal *corpus* para o fim a que se destina, de ensinar semiótica e técnicas de produção textual, combinando-se tais elementos e mostrando-se sua interdependência localmente. O *corpus*, a um só tempo, pode ser fundador de possibilidades de análise e de reflexão sobre o conteúdo didático, como também ser interessante o suficiente para envolver o leitor, porque pode ser realizado de modo a criar expectativa, a incitar a curiosidade sobre o que virá ou, a rigor, ao que poderá se decidir para continuá-lo (em forma de simulação), já que, no interior do simulacro que se instala, a construção textual é, de certo modo, resultado de *negociações* entre enunciador e enunciatário.

Sobretudo porque o *corpus* se destina a criar expectativa e tornar a leitura mais motivadora, é que ele não é apresentado de uma só vez, mas em módulos estendidos ao longo da totalidade do discurso. Outra razão para essa estratégia é a de que o trabalho, como avaliemos e tentaremos mostrar, tende a ser mais didático com o permanente e pontual confronto do *corpus* com as reflexões que ele suscita.

Por fim, é preciso formalizar que, como já ficou subentendido, **é nossa hipótese de trabalho principal** que:

- a semiótica de Greimas pode fornecer importantes subsídios para o aprimoramento da capacidade das pessoas de produzir bons textos; e que

- por meio de esforços didáticos, essa teoria pode ser (mais) disseminada entre as massas estudantis.

1.6 Um esforço de sedução

Nosso trabalho, vimos, é basicamente constituído de dois assuntos cujo aprendizado exige dedicação e tempo: a semiótica greimasiana e a produção textual. Como é mais fácil aprender alguma coisa se o fizermos com gosto, especialmente as que exigem certa perseverança, nossa tentativa aqui é colaborar para que o leitor se apegue tanto a um assunto quanto ao outro, a fim de que além de interiorizar o conteúdo que apresentamos, se interesse por novas leituras sobre os dois temas.

Para cumprir esse objetivo em relação à semiótica, tentamos apresentá-la como ela realmente é, útil e interessante. Procuramos mostrar sua ligação com o cotidiano, exibimos suas “melhores partes” e reduzimos a metalinguagem da teoria nas abordagens, mesmo afetando a economia que a metalinguagem possibilita. De certo modo, buscamos exibir um painel de *melhores momentos* da semiótica, como um *trailer* que instiga o desejo de assistir ao filme inteiro. Isso, sem prejuízo da visão de conjunto, como não poderia deixar de ser.

Já em relação à produção textual, procuramos tanto quanto possível desnudar o amplo universo de possibilidades da linguagem, mostrando pelo implícito que o estudo da boa técnica de produção de discursos pode ser prazeroso. Nesse sentido, tentamos exibir os recursos de produção que mais agradam ao espírito, e apontar as fontes desses recursos. Falamos, portanto, de criatividade, de fontes de criação estudadas sob o ponto de vista da semiótica.

O que temos aqui então é um chamamento para a semiótica greimasiana e para a produção do bom texto, ou seja, **um esforço de sedução**.

Temos excelentes livros sobre semiótica no Brasil, que não só vêm colaborando para o ensino da teoria entre nossos estudantes mais jovens, como também vêm ajudando es-

tudiosos mais avançados a entenderem melhor o pensamento de Greimas. A proposta deste trabalho é apenas subsidiária nesse contexto bibliográfico. Ela, antes de tudo, visa a instigar o desejo de conhecer mais, por isso, em relação à semiótica, num hipotético meio editorial, integraria a seção *primeiros passos* ou *princípios*. Esse tipo de publicação, cuja leitura acreditamos representar verdadeiro rito de iniciação, se não tem o mérito do aprofundamento, tem a vocação de favorecer a democratização do saber de assuntos complexos.

1.7 Análise textual: manipulação x erro

Não podemos supor que uma análise textual, por qualquer teoria que utilize, deixe de conter inconsistências. Quem analisa um texto tenta fazer descobertas a partir de indícios, tem de supor, ousar muito ou ousar pouco, mas sempre se arriscar. Se não fizer isso, corre um risco ainda maior: o de se limitar ao óbvio. Talvez seja por esse motivo que, no dia-a-dia da leitura, em meio a bons trabalhos, depararmos com afirmações (que entendemos) desconexas: é quando o analista escapa (ou escapamos nós?) de sua lucidez e dá ouvidos às próprias fantasias. Como evitar?...

Não é de admirar se encontrarmos, por exemplo, na análise de uma charge de políticos com nariz de pinóquio, uma insinuação ao falo (como vimos em excelente livro), quando todos sabemos do desapego dos políticos à verdade. Pensamos que isso não seja manipulação, mas apenas um lapso de avaliação. Por boa razão, acreditamos então que uma análise honesta não manipula, apenas se engana. Isso, apesar de termos de aceitar que a interpretação (o que a análise textual não deixa de ser) “integra-se à persuasão como um sintagma importante de seu programa”, como ensina Greimas (1993, p. 175).

Principalmente por termos procurado fugir do óbvio o tempo todo neste trabalho, aqui e ali, corremos o risco de que se entenda como manipulação, no sentido genérico do termo, o que nada mais é que entusiasmo exagerado do analista, ocorrência que, a exemplo do

caso do nariz de pinóquio, clama por ser compreendida como o que de fato é, uma falha de avaliação.

1.8 Duas últimas observações

Diante da complexidade do *Percurso Gerativo do Sentido* — “modelo geral [bastante] discutido, principalmente em razão do caráter ‘totalizante’ que parece impor” (BERTRAND, 2003, p. 48) —, optamos por abordá-lo não só na seqüência que nos pareceu natural apresentá-lo, mas também depois de praticamente toda a teoria já ter sido apresentada, fornecendo então novos detalhes do modelo, maior exemplificação de sua aplicabilidade e abordando-o sob uma nova perspectiva, isso evitando-se ao máximo a redundância. Acreditamos que, depois de se ter uma visão geral da teoria, fica mais fácil entender o modelo e sua operacionalização. Daí a opção pela sua retomada no final.

Resta dizer que ao longo de todo o trabalho utilizamo-nos com grande recorrência de anotações feitas em sala de aula, palestras, cursos e apresentações em congresso de conteúdos transmitidos pelos professores doutores Sílvio de Santana Júnior e Nícia Ribas D’Ávila, pioneira nas pesquisas que geraram a teorização sobre a função da **síncopa** (ligação de um tempo fraco com um forte do compasso seguinte) nas linguagens musical e visual, conforme farta bibliografia pesquisada. É de Nícia D’Ávila, por exemplo, a teorização de que nos valemos para focar a euforia no fato musical, no item 2.6.7. Já a voz de Santana Júnior atravessa todo o trabalho, porque veio do caderno de anotação de suas aulas uma infinidade de explicações, detalhamentos, exemplificações e esclarecimentos de que lançamos mão para fazer mais didáticas nossas abordagens.

2 DESENVOLVIMENTO

Como explicamos na introdução, o fio condutor de nossas abordagens sobre a semiótica, sobre a produção de texto e a respeito da implicação de uma na outra será um texto ficcional que iremos desenvolvendo de tempo em tempo ao longo do próprio estudo. Desse texto sairá uma boa quantia dos exemplos de que precisaremos, e nele se materializará uma parte considerável das abstrações que vamos enfocar — nesse sentido, ele será também uma simulação de realidade na qual nos apoiaremos.

Se esse enunciado é um êmulo para a progressão da teoria, não deixa de representar também o ambiente no qual ela vai se realizar como acontecimento.

O que se segue é uma breve explanação do assunto que inspira esse texto auxiliar, a que chamaremos de *segundo plano do trabalho*.

Para finalizar este início, que não deixa de ser uma explicitação de propósitos e um esclarecimento das expectativas que se pode ter em relação ao que virá pela frente, é preciso dizer que optamos por tratar o texto não como um objeto escolar, asséptico, mas como um evento do mundo, em que, resguardado o bom senso, a palavra de ordem é a liberdade de dizer. Nele, a gramática não é o mais importante, especialmente nos diálogos diretos; às vezes, as pessoas são fracas, e a realidade pode ser tão adversa a ponto de incomodar. Isso, não exatamente porque o texto seja uma representação do mundo, mas porque ele é o que queiramos que seja. E aí está o seu aspecto mais fascinante e, de certo modo, a própria razão de ser deste trabalho.

2.1 CRIANDO O SEGUNDO PLANO DO TRABALHO

Suponhamos que, ao longo dos anos, pela observação da vida, constatemos que as pessoas, por ingenuidade, incompetência e outros fatores, uma vez imensamente endividadas, passam a ter uma vida de tormenta, não só pelo esforço que precisam fazer para pagar a dívida, cada vez mais avantajada pelos juros, mas porque têm de amargar a crescente hostilidade do meio em que vivem. Percebemos que elas passam a ser acuadas pelos credores e a amargar a debandada dos amigos, temerosos de que elas lhes tragam prejuízo, na forma de dinheiro emprestado ou aval. Vemos que, à medida que lhes cresce a dívida e a agressão da sociedade, elas vão se deteriorando psicologicamente até chegarem a uma situação insustentável. Finalmente — verificamos —, elas rompem com tudo, põem a família e o pouco que lhes resta em cima de um caminhão e fogem durante a madrugada para o abrigo dos desafortunados: o lugar incerto-e-não-sabido, onde ninguém jamais possa imaginar que estejam, em busca de uma nova chance de ser felizes. E mais: com o passar dos anos, constatamos que é imensa a similaridade do percurso trilhado por essas vítimas do infortúnio antes de se tornarem fugitivos das altas horas.

Suponhamos ainda que o drama dos desafortunados se nos apresente como um impressionante espetáculo humano e que nos sintamos impelidos não só a retratá-lo com certa profundidade, como também a mostrar nossa perplexidade diante dessa freqüente ocorrência (especialmente nas pequenas cidades).

Como fazer, se não somos sociólogos nem psicólogos? Que autoridade temos para, por exemplo, escrever um livro sobre um assunto sobre o qual não somos formalmente especialistas?

É aí que a ficção se insinua, com todo esplendor de suas possibilidades. De fato, o ficcionista, por uma espécie de concessão universal, é aquele que, mesmo sem ser Deus, pode fazer-se *onipotente* e *onisciente*, e olhar a vida por cima de todas as ciências, atravessar todos os campos do saber; ainda que, para isso, tenha de pagar um pesado tributo: o de fazer com que aquilo que escreve pareça verdade. De fato, num certo sentido, “é tentador [...] definir o discurso literário como o que apregoa o falso para obter o verdadeiro, como o que apregoa seu ‘parecer’ para melhor comunicar e fazer assumir seu ‘ser’” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 262).

Como vimos, temos um assunto e uma inquietação. Conhecemos um processo e seu desfecho, os quais, excluídas eventuais variantes, nos parecem universais. A personalidade dessas vítimas do infortúnio também nos tem parecido semelhante, a exemplo do ambiente que se cria em torno delas — e contra elas. Então, é chegada a hora de escolher as *peessoas*, a *época* e o *cenário* para a encenação do espetáculo que precisamos contar.

O desafortunado pode se chamar Paulo Monteiro, por exemplo. Lúcia é um bom nome para sua mulher, e, já que somos ficcionistas, temos o poder de batizar-lhes os filhos de Márcia e Roberto. Como precisamos de um amigo para abandonar nosso herói, vamos nominá-lo Renato Novais e deliberar que seja rico e hábil nos negócios, bem diferente de nosso Paulo Monteiro, um ingênuo de pouco talento na luta pela sobrevivência. É preciso ainda ampliar um pouco mais nosso elenco, para que Monteiro possa exercitar suas fraquezas. Então surge Lena, uma jovem recém-saída da adolescência, da qual, por enquanto, é melhor apenas decidir tratar-se de uma criatura muito atraente. Deixemos as outras pessoas para serem nominadas à medida que elas forem surgindo no palco dos acontecimentos, ocasião em que também lhes pintaremos a alma e as maneiras.

Já que nossa inquietação nasce do dia-a-dia, não há por que não ancorarmos os fatos na atualidade. O cenário, já sabemos, é uma pequena cidade. Ei-la: Palmares. É também

preciso que criemos um lugar, dentro de Palmares, onde nossos atores principais encenem seu cotidiano. Num assunto como o nosso, nada melhor de que seja um ferro-velho, impregnado de carros destróçados e carcaças de sonhos desfeitos.

2.2 ESTRUTURAÇÃO DA HISTÓRIA / TEMAS/FIGURAS E OUTROS CONCEITOS TEÓRICOS

Dessa forma, temos finalmente que nosso frágil Paulo Monteiro, marido de Lúcia e pai dos adolescentes Márcia e Roberto, é dono de um ferro-velho em Palmares, onde trabalha a garota Lena. Era o que precisávamos. Agora é só deixarmos nossos atores trabalharem.

Lena, a funcionária do ferro-velho, já esgotara todos os argumentos. A peça que o freguês tinha na mão estava muito danificada e ela não se sujeitava a recebê-la de volta. Mas o homem não queria conversa.

— Não aceito o que você diz, mocinha!... Estes riscos não estragaram o carburador!...

— Não se trata só dos riscos, seu Vitório... Veja este amassado! — insistiu a balconista, mostrando um ponto da peça. Ele a ignorou. Contrafeito, virou-se de um lado para o outro e, erguendo as calças, perdidas no vácuo abaixo da imensa barriga, esbravejou:

— Cadê o Monteiro?!... Ele não pára mais aqui!...

— Foi ao banco, mas não demora... — respondeu a garota, procurando mostrar naturalidade. Fez-se uma trégua; uma pausa de impasse, porque os dois não sabiam como continuar. O mecânico recuou um pouco e ajeitou mais uma vez as calças; contraiu-se, e prendeu o botão da camisa, na altura do umbigo. Fizera isso várias vezes durante a discussão, mas o botão, vencido pelo peso que tinha de suportar, escapava sempre.

A peça, agora abandonada em cima do balcão, era um desafio: nem o freguês nem a funcionária ousavam em tocá-la. Passou a representar o troféu de uma nervosa disputa — que iria para o perdedor... E lá permanecia, a separar os adversários.

Ouviram-se, então, passos apressados vindos da entrada do salão. Ambos se voltaram: era o dono do ferro-velho chegando.

— Bom dia! — disse Paulo Monteiro — Como vai, Vitório?...

O mecânico mal respondeu; já entrou no assunto:

— A menina diz que não posso devolver este carburador!... Não é do modelo que preciso, portanto, não vou ficar com ele! — e empurrou a peça mais perto da funcionária. Ela recuou.

Para surpresa do mecânico e inconformismo da moça, Monteiro ergueu as mãos e rendeu-se, como quem não estava disposto a muita conversa:

— Tudo bem, tudo bem, Vitório!... — pegou a peça e arrematou: — Lena, leva isto e traga o que ele quer!

— É isso aí! — celebrou o freguês.

Com ar de censura, a jovem fixou o patrão, que a desconsiderou. Mas ele teve de ficar com o carburador na mão, porque a funcionária não fez o menor movimento para pegá-lo.

— Humm!... — fez o mecânico, para zombar da moça.

Ela, ruborizada, girou-se nos calcanhares e deu as costas. Foi quando Monteiro se voltou para o cliente:

— Veja bem, Vitório: este carburador é novo, não é do desmanche... — e, baixando a voz, acrescentou dissimulativo — Antes de levar, você deveria ter visto se te servia...

Debruçado no balcão, o mecânico retrucou; mesmo volume, igual dissimulação:

— Conversa fiada!...

O dono do ferro-velho, fingindo não ouvir, balbuciou “dane-se, idiota!”, e seguiu apressado para o improvisado escritório do depósito.

Uma vez iniciada nossa história, precisamos explicar o que diz a teoria em relação àquilo que fizemos. É, então, o momento de abordarmos um importante conceito para a produção e interpretação de texto, a dicotomia temas/figuras, que vai nos acompanhar ao longo de todo o trabalho.

2.2.1 Temas e Figuras

Pode-se tomar uma idéia abstrata e revesti-la com elementos concretos que representam coisas, ações e qualidades do mundo natural, perceptíveis pelos sentidos. Aos elementos abstratos do texto chamamos *temas*, aos elementos concretos denominamos *figuras*.

Temas são, portanto, palavras ou expressões que não correspondem a algo do mundo natural, mas a elementos que organizam, categorizam e ordenam a realidade percebida pelos sentidos. Por exemplo, *hostilidade, ingenuidade, imaginar, idealizar, privação, feliz, necessidade*. Já figuras são palavras que correspondem a algo existente no mundo natural: substantivos concretos, verbos que indicam atividades físicas, adjetivos. Por exemplo: *peças, balcão, carburador, devolver, zombar, danificado, nervoso*.

Há, pois, dois níveis de concretização: o figurativo e o temático. O nível figurativo é mais concreto do que o nível temático. Da mesma forma, conforme o modo de concretização, temos dois tipos de texto: o texto figurativo e o texto temático. Os enunciados figurativos criam um efeito, uma impressão, de realidade, com *gente, cidades, peças de carro, balcão*. Daí se depreende que o enunciado que estamos produzindo é figurativo.

Já os textos temáticos procuram explicar os fatos e as coisas do mundo, buscam interpretar, classificar e ordenar a realidade. Se optássemos por escrever um texto temático para retratar a “realidade” acima, teríamos algo mais ou menos assim:

A atitude dos indivíduos numa disputa é a de querer vencê-la a todo custo. Uma vez terminado o embate, os vencidos se aborrecem, enquanto os vencedores comemoram; a tensão anterior dá lugar, de um lado, a uma raiva manifesta, e, de outro, a uma provocação velada. Isso tudo se dá em meio a um jogo de astúcia e dissimulação.

É de se notar que, em geral, exige-se do produtor desse tipo de texto uma formação específica no assunto, o que, como vimos, não se reclama do ficcionista que, de certa forma, afirma a mesma coisa, em forma de insinuação.

Um leitor desavisado, ao ler uma ficção, se ficar apenas no nível figurativo, poderia dizer que tal texto não tem nenhum valor, porque é inventado. No entanto, um leitor mais consciente procura logo um significado mais amplo para o texto, para ir além desse aspecto, para buscar a sua essência, a qual sempre traz alguma mensagem que nos ajuda a entender melhor o mundo e a nós mesmos.

As fábulas, por exemplo, são textos figurativos que, pela fantasia, passam idéias abstratas, de efeito filosófico e ideológico. Embora tenham vocação de encantar as crianças, elas nunca são totalmente inocentes.

Agora há pouco, quando nos desqualificamos para abordar a questão dos desafortunados sob a perspectiva científica e optamos pela ficção, automaticamente, escolhemos o caminho do texto figurativo. Ou seja, escolhemos revestir um tema (abstrato) com figuras (concretas).

Ainda que a oposição entre tema e figura nos remeta, em princípio, à oposição abstrato/concreto, é preciso entender que concreto e abstrato não são termos que se opõem de maneira absoluta, mas constituem um *continuum* em que se vai, gradualmente, do mais abstrato ao mais concreto. “Assim, a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de

qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural” (FIORIN, 1990, p. 65). Quando dizemos que a figura remete ao mundo natural, temos de pensar não só no *mundo natural efetivamente existente*, mas também no *mundo natural construído*. “É o caso, por exemplo, de um texto de ficção científica em que apareça um ser que em lugar dos pés tenha rodinhas [...], que não tenha carne, mas um revestimento de pedra” (idem).

Os textos figurativos servem para simular, representar, figurar o mundo e as ações do homem. Têm, pois, uma função representativa. Fiorin (1991, p. 34) afirma que Graciliano Ramos, em *Vidas secas*, com Fabiano e Sinhá Vitória, cujos maiores desejos eram falar com seu Tomás da bolandeira e ter uma cama de couro como a dele, representa tantos fabianos e sinhás vitórias que, despossuídos de todos os bens materiais e espirituais, estão colocados num nível infra-humano.

Os textos temáticos têm uma função predicativa, isto é, destinam-se a explicar, a dar sentido ao mundo. “Muitas vezes, textos figurativos e temáticos versam sobre o mesmo assunto, um representando-o e outro explicando-o”, afirma Fiorin (1991, p. 34), ao dizer que Gilberto Freire, em seu livro *Casa Grande e Senzala* (figurativo, portanto), explica determinadas características da cultura brasileira (temas) (FIORIN, 1991, p. 34).

Sendo assim, se fizéssemos uma consulta a obras especializadas (de psicologia ou filosofia) sobre **o que é o tédio**, poderíamos ter algo assim:

Este termo procede do latim: *tædium*, do verbo *tædere*, e nos dicionários é traduzido como fastio, desgosto, aborrecimento, dissabor, enjôo, repugnância, tudo que enfada, molesta, cansa, incomoda. [...] No tédio existe o aborrecimento, o desgosto, a falta de algo e, especialmente no alemão e no inglês, é ressaltada nitidamente a vivência do tempo que fica estagnado.

(SPANOU DIS <www.daseinsanalyse.org/artigos_solon.htm> Acesso 08.06.2004)

Teríamos, como se viu, praticamente uma definição científica do tédio, por meio de um texto abstrato, **temático**, como são sempre as definições, os conceitos. Mas, se preci-

sássemos apreender de modo mais concreto esse fenômeno psicológico, poderíamos recorrer, digamos, à literatura, e obteríamos algo como este fragmento de Barthes, elaborado a partir de idéias de Sartre e Goethe:

O mundo está cheio sem mim, [...]; ele brinca de viver atrás de um vidro; o mundo está dentro de um aquário; vejo-o extremamente próximo e entretanto separado, feito de uma outra substância; caio continuamente para fora de mim mesmo, sem vertigem, sem perturbação, com *precisão*, como se estivesse drogrado. “Oh, quando esta magnífica Natureza, ali, estendida diante de mim, aparece-me tão gélida quanto uma miniatura envernizada...” [...] Meu olhar atravessa as coisas sem reconhecer-lhes a sedução. (BARTHES, 2003, p. 122, 266).

E então *vemos* o tédio *materializar-se*, de modo tão intenso quanto o desprezo que esse estado de alma leva o sujeito a sentir daquilo que o cerca. Isso porque estamos diante de um (eficiente) texto **figurativo**.

Mas voltemos a Fiorin, que, em seu *Linguagem e Ideologia* (2001b, p. 25), dá um curioso exemplo da relação temas-figuras, agora numa perspectiva ideológica:

Num texto figurativo que narre a vida de uma família pobre, mas feliz, cujo pai sai cedo para o trabalho e volta à noite para ficar com a família e cuja mãe realiza os trabalhos domésticos; que passa por muitas privações, mas vive com um sorriso nos lábios, os temas são: *o dinheiro não traz felicidade, pois esta se encontra no íntimo de cada indivíduo; o espaço da mulher é o lar e o do homem, o do trabalho não doméstico.* – grifos nossos

Fiorin (idem) diz que a relação temas-figuras desse texto revela um universo ideológico que “considera a família a célula básica da sociedade, que vê os papéis sociais como algo natural, que prescreve que **cada um deve contentar-se com o que tem**” (grifos nossos). Com efeito, se a ideologia se materiza na linguagem e se o discurso ideológico é uma “tapeação”, como sugere Marx (CHAUI, 2001, p. 74), o texto figurativo é, por excelência, o lugar desse tipo de discurso.

Os textos dividem-se, portanto, em duas grandes categorias: os figurativos e os temáticos, mas uma observação se impõe. Quando falamos em textos figurativos e temáticos, pensamos em textos predominantemente, mas não exclusivamente, compostos de figuras ou

temas. “Com efeito, num texto figurativo podem aparecer termos abstratos e num temático, termos concretos. O que importa é que no figurativo predominam os concretos e no temático, os abstratos” (FIORIN, 1991, p. 34).

2.2.2 A sensação de “verdade”

É de se ressaltar o caráter dissimulativo do início de nossa história. Num ponto nobre da ficção, o seu início, em que tudo é expectativa por parte do leitor, ele se vê diante de uma intriga entre atores secundários que pouco fazem além de criar o momento de introduzir o ator principal, Paulo Monteiro. É a casualidade a serviço da autenticidade, um artifício que busca uma *sensação de verdade*, que, como já observamos, é um dos maiores desafios ficcionais. “A arte deve simular casualidade”, já dizia Ovídio (VICTÓRIA, s/data, p. 20).

Para Greimas e Courtés (1979, p. 487), hoje já não se imagina que o autor produza textos verdadeiros, mas textos que produzam um efeito de “verdade”. Desse ponto de vista, a produção da verdade corresponde a um *fazer parecer verdadeiro*. A construção da verdade é uma tarefa essencial do autor, é uma preocupação que deve atravessar toda a sua obra. Voltaremos a esse assunto mais tarde.

2.2.3 Começando a revestir os temas

— Lena, onde tá o Zezão?... — gritou Monteiro, já sentado.

— A mãe dele tá doente... — respondeu a garota, à meia voz.

— Ah!, é?... E ele é que não vem trabalhar?!...

A moça não respondeu, mas o comerciante sabia que ninguém estava fazendo o serviço, já que seus funcionários eram apenas ela e o desmanchador. Monteiro pôs-se, então, a mexer na papelada, abrindo e fechando gavetas. Em poucos minutos, estava com um punhado de duplicatas na mão; somou-as depressa, depois reclamou baixinho:

— Porcaria!

Sem paciência, levantou-se, deixando os papéis esparramados na mesa. Em seguida, tomou o rumo que dava para o fundo do terreno, enquanto a funcionária atendia no balcão.

Lena era quieta, mas conversava de igual para igual com todos naquele ambiente masculino. Seu ir e vir pelo lugar era como o passeio de uma ninfa pelo cenário do apocalipse, tal era o contraste entre si e os ferros retorcidos. Diante daquela insinuação de tragédia e tristeza, sua beleza resplandecia in-

solente e desafiadora. Com os longos cabelos presos por um elástico fino, caminhava pelo pátio, esquivando-se dos carros destroçados, à procura de uma ou de outra peça, sempre seguida por mecânicos sujos de graxa ou desleixados caminhoneiros. Por vezes, revolia com as mãos delicadas as bugigangas acumuladas ao longo de anos, para encontrar a arruela certa, o pino que não se fabricava mais, ou o parafuso salvador. Ela dava vida ao ferrovelho.

Paulo Monteiro vinha enfrentando dificuldades, mas agora sua situação financeira escapava ao controle, obrigando-o a dedicar boa parte do tempo à administração de uma enorme dívida que, a despeito do esforço que vinha fazendo, avolumava-se. Era casado com Lúcia, uma criatura meiga, que não conhecia o mau humor. Ela levava a casa impecavelmente organizada e não poupava esforços na cozinha, procurando respeitar o gosto do marido e dos filhos Márcia e Roberto em tudo que fazia. Cuidava de todos os detalhes com delicadeza, arranjando aqui e ali cada coisa que o rigor de sua alma bondosa entendesse merecer cuidados.

Aqui procuramos deixar mais claro aquilo que no primeiro segmento já havíamos insinuado: Monteiro mostra-se temperamental, age com impetuosidade. O grito irritado com a funcionária e o “palavrão” completam a figurativização que precisávamos por enquanto para mostrar, mesmo veladamente, que nosso personagem principal é, digamos, inconseqüente no que faz. A mesa desarrumada materializa seu gênio desorganizado, e o punhado de duplicatas vencidas inspira as primeiras suspeitas do leitor sobre a questão em torno da qual vai girar o caso que vamos contar.

É de se notar também que nos servimos desse trecho para apresentar os principais personagens e para começar a moldar a história. A dívida aparece pela primeira vez, como a ponta de um *iceberg*. É o estágio inicial de uma situação que teremos de fazer crescer gradativamente, já que é nosso propósito contar o que acontece à medida que aumentam as dificuldades financeiras do desafortunado.

Com efeito, a gradação é fundamental para a ilusão de verdade, especialmente quando se trata de ficção. Já a mudança abrupta, embora dê dinamismo à história, produz um efeito contrário, o de irrealidade.

Contudo, agora, é melhor mudarmos um pouco o cenário e apresentar nossos atores num momento de descontração, já que precisamos figurativizar o amigo de Monteiro, a-

nunciar seu nome, estipular-lhe os trejeitos e também figurativizar a estima que nosso herói lhe tem. E aproveitemos para mostrar a alma singular de nosso protagonista, figurativizando de algum modo aquilo que, como já dissemos, vimos observando no mundo real como traço comum dos desafortunados: a bondade. Isso, sem nos esquecermos de dar um necessário ar de casualidade a tudo, para legitimar nossa história. Para isso, nada melhor do que pôr nossos atores numa mesa de bar, onde eles se desarmem de seus pudores e deixem escapar o que lhes vai no espírito.

Naquela tarde, Monteiro resolveu descontraír-se. Convidou Renato Novais, um velho amigo, para tomar cerveja num bar perto do ferro-velho.

— Deliciosa!... — elogiou Renato, fixo na mulher do dono do lugar.

— Nada mal. — observou Monteiro, por baixo do bigodinho de espuma.

Descontraída, ela ia e voltava de um lado para outro, esfregando os quadris nas cadeiras. Às vezes, levava um copo de pinga, noutras, uma cerveja ou um prato com pedaços de lingüiça frita. Os fregueses, na maioria, gente da construção civil, cortadores de cana e alguns empregados do comércio, seguiam-na com olhos compridos, esticando o pescoço para não a perder de vista.

Ela não se importava nem mesmo com os olhares mais densos, de voluntária insinuação, dos mais atrevidos. O franzino marido, atrás do balcão, a tudo ignorava, ou fingia ignorar. Nada fazia, além de abrir garrafas, despejar cachaça no copo e passar o pano no balcão. Sua expressão era de poucos-amigos, mas parecia ter um pacto de não-interferência com os fregueses que dava às duas partes o direito de se ignorarem. Por um momento, o burburinho parou. O rádio reinou absoluto: “*Nesta longa estrada da vida...*”

A luz do salão projetava-se para fora, onde Monteiro e Renato estavam. As pessoas de lá faziam sombras enormes no asfalto, atrás das mesas de aço que se equilibravam no chão rústico, rodeadas de homens. Cabeças imensas esculpíam-se em sombras.

Vinagre, um homem alto, ombros caídos e barba por fazer, os acompanhava. “Essa mulher é demais, hein, Paulinho!”, ele disse. Monteiro fez que sim com a cabeça. O homem falou com a boca mole e os olhos pesados, voltados para a esposa do dono do bar. De costas, agora ela recolhia copos e garrafas da mesa recém-desocupada, bem à frente. A luz do salão desenhava em seu corpo um vulto esbelto, deixando-os no escuro por alguns instantes.

— Vinagre, você já conversou demais, toma seu rumo!... — esbravejou Renato, atento ao quadro inspirador que tinha na frente.

Ele se levantou com dificuldade, bebeu o resto de pinga, olhou magoado para Renato e foi embora. Enquanto o combalido freguês seguia para o salão, Renato ironizou:

— Como você é bobo, Paulinho!... — com a boca caída, espremendo as pálpebras, para imitar o homem.

— É um velho amigo...

— Que velho amigo?!... Bêbado, é o que ele é!... Só você para suportar um cara desses!... — discordou o companheiro; demorou-se um pouco e,

com os olhos voltados para o bar, acrescentou malicioso: — Máquina, he-in?!...

— Máquina!... — concordou Monteiro, jogando um pedaço de lingüiça para o cachorro, um vira-latas conhecido no lugar, que durante todo o tempo mantinha-se perto dele — Toma, Napoleão!

O cão agitou-se e comeu a carne num só golpe. A nuvem de mosquitos que orbitava em sua cabeça revoou. Depois o animal voltou à posição de sempre: sentado, com os olhos fixos no comerciante. Monteiro estendeu o braço e fez-lhe um demorado afago na cabeça; o animal fechou os olhos e contorceu-se de satisfação, abanando o rabo magro rente ao asfalto.

— Tira a mão desse bicho, cara! Não vê que ele mal consegue parar em pé, de tanta praga?!...

— Não implica, ele é meu companheiro! — queixou-se o outro, com uma das mãos levantando o copo e a outra beliscando a cabeça do cão.

— Companheiro, coisa nenhuma!

— Renato,... não sei se você acredita?!...

O amigo não respondeu, apenas riu.

— Que risada é essa, agora?!...

— Risada de satisfação, Paulinho!... Ela olhou pra mim!...

Não há nada mais arrastado do que conversa de bar. Os assuntos vêm e vão sem terminar; a seguir, voltam, misturam-se uns aos outros, e mais uma vez desaparecem sem ser concluídos, para se insinuar novamente depois, sem nenhum compromisso, senão com o prazer de se estar ali, reeditando a satisfação infantil de existir.

Bergson (1980, p. 41) diz que talvez devêssemos voltar às nossas lembranças mais antigas, e procurar, nos folguedos que divertiam a criança, o primeiro esboço das combinações que fazem o adulto rir. O filósofo afirma que falamos dos nossos sentimentos de prazer e de dor como se nascessem velhos, como se não tivessem história. “Sobretudo, quase sempre ignoramos o que há de infantil ainda, por assim dizer, na maioria dos nossos sentimentos alegres.”

Aproveitemos o episódio para retratar esse aspecto da vida. Precisamos, então, trabalhar com a mesma paciência com que as pessoas constroem suas falas ao redor de uma mesa de bar no final do dia.

Sendo assim, é preciso explicar que, ao contrário do que estamos habituados a ver em relação ao tamanho das inserções textuais (sempre curtas), neste trabalho, temos de fazê-

las um pouco mais longas para não quebrar os efeitos de sentido mais sutis da história, importantes para nossos propósitos.

Finalmente, do ponto de vista da semiótica, é importante notar que estamos tratando aqui do **tema** *descontração/amizade*, e que, para isso, utilizamo-nos da **figura** de um *encontro numa mesa de bar no final da tarde (happy-hour)*. Para o mesmo tema, poderíamos nos valer, por exemplo, de uma pescaria, atividade na qual as pessoas, da mesma forma, se *descontraem* e tendem a se despir de seus atributos econômicos, culturais e sociais, e, portanto também a estreitar suas relações de amizade. Aliás, a pesca foi a opção de Guy de Maupassant para tratar do tema amizade no conto “Dois amigos”, do qual Greimas se serviu para produzir sua obra-prima (*Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, de 1976), que mostra de maneira ampla e didática a aplicabilidade da teoria semiótica. O futebol ou um encontro casual numa cidade distante também não seria má idéia, mas o que temos aqui é mesmo um encontro numa mesa de bar...

Fez-se um breve silêncio; Monteiro recomeçou:

— Não sei se você acredita na... na teoria da sabedoria canina...

— Que coisa é essa?... — desdenhou Renato, fixo ao ir e vir da mulher; depois entornou o copo.

— Os cachorros têm uma incrível sensibilidade em relação aos humanos... — Como o amigo não pediu que continuasse, Monteiro calou-se. Até que Renato se animou:

— E então, ...como é isso?...

— Num grupo de pessoas, um cão sempre fica perto daquele que tem o melhor coração de todos! É onde ele pára que está a boa alma!... — professou Monteiro, prendendo um pedaço de lingüiça entre os dentes, enquanto jogava outro para o cachorro.

— ...Pára de dar lingüiça pra ele, que você vai ver...

— Pois é isso mesmo!... Não consigo ver o bicho assim, me olhando com essa cara triste...

— Quem ensinou essa... essa teoria do cachorro morto-de-fome pra você?... — zombou Renato, rindo das próprias palavras.

— Minha mãe, coitada!... “Você é um bom menino, Paulo!... Os cachorros sabem...”

— ...Vocês tinham um cão, não é?!...

— Um buldogue... Bom companheiro!... — confirmou Monteiro, perdido em recordações.

— Preciso passar mais por aqui!...

— O quê?...

— Preciso vir mais aqui no bar do Clemente! — enfatizou Renato, com os olhos pregados na mulher. Virou o copo e lambeu o bigode de cerveja.

— Escuta, onde você tá com o pensamento?!

— Não fica bravo, Paulinho!... — disse o amigo, com ironia; fechou os punhos e deu-lhe repetidos murros de afeto em cima da cabeça. Napoleão, para surpresa dos dois, levantou-se num salto, deu um passo para trás e rosou na direção de Renato; a seguir, latiu ameaçador.

— Viu só?!... gabou-se Monteiro, e fingindo-se fortalecido pela ajuda do animal, completou: — E pára de me chamar de Paulinho!...

— Cara, você não existe! — disse Renato, para depois emendar: — Quando é que você vai crescer, hein, Paulo?!...

Riu bastante quando pronunciou a última frase; depois, fez uma pausa e virou-se com bom humor:

— Cachorro idiota!

— Eu não devia ter chamado você pra tomar cerveja hoje...

Renato, eufórico, deu dois tapinhas nas costas do amigo e ajeitou os cabelos; seus olhos espertos já estavam longe outra vez. Napoleão voltou a sentar-se e, quieto, continuou a mirar o dono do ferro velho, atento ao movimento de suas mãos que, com certa regularidade, deixavam cair generosos pedaços de lingüiça. De vez em quando, ele sacudia a cabeça: os mosquitos revoavam e logo voltavam a se acomodar.

O encontro naquele bar foi uma exceção. Renato Novais raras vezes aparecia no ferro-velho ou no bar de Clemente; seu convívio com Monteiro era no centro de Palmares e no escritório de sua loja, o suntuoso Bazar Novais, que ficava numa esquina da avenida principal. Era o estimado colega dos tempos de moço com quem Monteiro mais gostava de estar; compartilhando do afeto dos bons companheiros. Conversando bobagens. O despojamento do dono do bazar o agradava: nada Renato levava a sério, a não ser os seus negócios, que conduzia com zelo obsessivo e mãos fechadas, cuidados que lhe valiam a fama de sovina que tinha na cidade. Sobre ela, às vezes, Monteiro arriscava comedidas brincadeiras, rápidas insinuações, já que o amigo a detestava. No mais, davam-se muito bem, prevalecendo sempre o gênio forte de Renato.

— Friozinho chato, né?!...

— Frio, coisa nenhuma!... Deixa de ser mole, Paulo!...

— Que, mole, o quê!...

Embora retrate uma cena banal, esse trecho articula elementos essenciais à progressão de nossa história; também porque figurativiza o contraste entre nosso infortunado herói e seu bem-sucedido amigo. Utilizando-nos de *olhares fortuitos*, *cão vagabundo*, *remiscências maternas*, *tapinha nas costas*, *ajustes no penteado* e outras figuras, “materializamos” o contraste temático entre os dois amigos: *sensível/insensível*, *ingênuo/malicioso*, *crédulo/incrédulo*, *carente/auto-suficiente*, *desprendido/dinheirista*...

E fizemos isso não só para dar uma alma aos personagens, mas também para estimular a necessária empatia do leitor com Paulo Monteiro. Nisso, ao longo da história, não faremos mais que o *manager* de luta-livre que põe um fraco para ser amassado por um bruta-

montes ao longo do embate, para que a platéia assuma sem nenhum sentimento de culpa sua cumplicidade com o fracote, quando ele começar a “demolir” o grandalhão, no final da luta.

Estipulamos também os espaços sociais de ambos. Monteiro fica bem num boteco de subúrbio, já Renato Novais pertence ao centro da cidade. Mostramos uma rusga agora que deverá se agravar mais à frente: os dois não se dão bem quando o assunto é dinheiro. Isso para insinuar que seus destinos também não podem ser o mesmo naquilo que depender do vil metal. Ela é apenas o estágio inicial de mais um assunto que atravessará toda a história.

Pode-se dizer que o início de um texto nada mais seja do que o alicerce para o que virá, a preparação para aquilo que é mais importante. Não deixa de ser também um dos momentos mais difíceis da produção, já que demanda maior esforço para ser interessante. Para evitar a fuga do leitor, todo o esforço deve ser despendido nesse ponto do enunciado, tanto no que se refere ao conteúdo quanto à expressão, não só em relação à essência da história, mas pela inserção de *digressões* que ajudem a manter o leitor bem servido.

No trecho acima, utilizamos alguns desses artifícios, como o mau-humor do dono do bar, a insinuar que ser dono de bar não é uma condição das mais agradáveis, principalmente quando se tem uma esposa sedutora a vagar por uma clientela mal-encarada. Também podemos considerar nessa categoria a inserção do trecho de uma música conhecida do leitor, a pretexto de se dar um ar de melancolia ao cenário, assim como o cão vadio, com seus mosquitos. Ao lado desses artifícios de conteúdo, em termos formais, há um (dissimulado) esforço de naturalidade na descrição dos diálogos, impregnados de subentendidos e segundos sentidos, ora para insinuar ocorrências pragmáticas (da cena), ora para pintar melhor o espírito dos personagens; mas sempre com o propósito de prender o leitor.

O pequeno diálogo em que Monteiro se queixa do frio, no final do texto, logo depois de um longo trecho do narrador, também é um artifício discursivo. Quando a cena parecia encerrada e não se esperava mais nenhuma manifestação dos personagens, os dois amigos

surgem do nada, numa fala despretensiosa. É como se o autor dissesse ao leitor: “Eu sei que você vai entender esse diálogo, mesmo que eu não o contextualize!” Seria, então, uma subliminar *homenagem* do autor à perspicácia do leitor, um esforço de sedução de uma das instâncias da enunciação à outra (mais tarde falaremos dessa terminologia).

É de se notar que não estamos apenas interpretando um texto, mas também contando seus truques de produção. Isso porque nossa estratégia é utilizar a análise, os fundamentos e a metalinguagem da semiótica como recurso didático para mostrar as possibilidades da linguagem e os recursos discursivos de que se pode lançar mão para expandir uma idéia.

2.2.4 O contrato de veridicção (autor/leitor)

O texto é um simulacro em que o produtor cria uma lógica, um clima, um mundo, impregnado de aparências, simulações e dissimulações, no qual ele envolve a si, os atores e o leitor, este em maior ou menor grau.

Para que esse simulacro se dê, é preciso que o enunciado *pareça verdadeiro*, o que é bem diferente de *ser verdadeiro*. No fundo, busca-se a concordância: o autor quer que o leitor concorde com seu ponto de vista e se esforça para obter a cumplicidade deste. É o que tentamos fazer na nossa história.

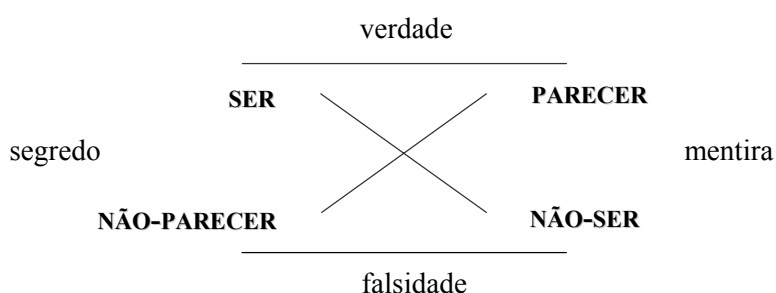
A problemática da verdade no interior do texto pode ser interpretada, em primeiro lugar, com as **marcas de veridicção**, graças às quais o texto se ostenta como *verdadeiro* ou *falso*, *mentiroso* ou *secreto*. Mas isso não garante a transmissão da verdade, que depende também das duas extremidades da cadeia de comunicação: a do autor e a do leitor, ou melhor, depende da boa coordenação desses mecanismos.

O autor pode dizer quanto quiser, nem por isso ele pode assegurar-se de ser acreditado pelo leitor (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 487). Um *crer-verdadeiro* deve ser instalado nas duas extremidades do canal de comunicação, e é esse equilíbrio, mais ou menos es-

tável, esse entendimento tácito entre dois cúmplices, que Greimas chama de **contrato de veridicção**.

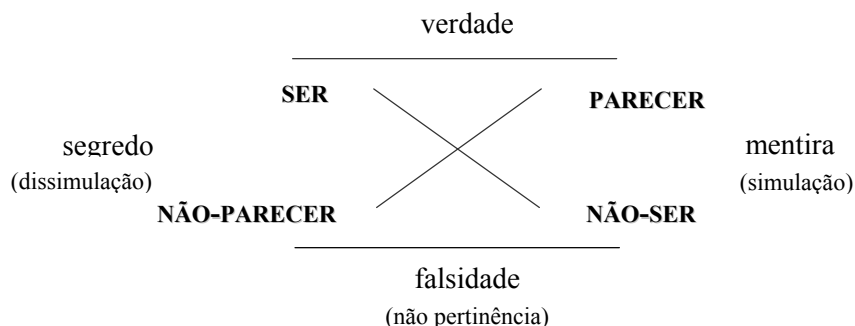
O tempo todo a questão verdade/falsidade, segredo/mentira está subjacente ao enunciado. Se aceitamos que o contrato de veridicção depende das duas extremidades do canal de comunicação, também precisamos aceitar que cabe ao produtor do texto agir para que ele se sustente, de forma a manter a “confiança” e o envolvimento do leitor durante todo o tempo e a cada afirmação que faz. Para que um texto *signifique*, é preciso então que esse contrato entre autor e leitor se estabeleça: a verdade do discurso, ou melhor, a aparência de verdade do discurso, é o que garante (ou não) a interação.

É possível montar um quadrado de determinados textos para estudar seu jogo de veridicção: é o **quadrado da modalização veridictória**. Por meio dele, pode-se chegar a uma posição veridictória, a um juízo definitivo. Com base nele, fica mais fácil entender o jogo do ser/parecer (e também o que diremos logo mais). Vejamos:



Bertrand (2003, p. 242) observa que esse quadrado, que constitui um dos instrumentos mais significativos da semiótica, foi objeto de numerosos comentários e análises, que conduziram a reformulações para estabelecer variações graduais entre os pólos e ampliar, com

isso, o alcance do modelo. Assim, a partir de contribuições de J. Fontalille e de Per Aage Brandt, o quadrado da veridicção passou a ter a seguinte configuração:



- | | | |
|--|---|--------------------|
| 1. Se algo <i>é</i> e <i>parece</i> ser, temos uma <u>verdade</u> . | } | <i>horizontais</i> |
| 2. Se <i>não é</i> e <i>não parece</i> ser, temos uma <u>falsidade</u> . | } | |
| 1. Se algo <i>é</i> e <i>não parece</i> ser, temos um <u>segredo</u> . | } | <i>verticais</i> |
| 2. Se <i>não é</i> , mas <i>parece</i> ser, temos uma <u>mentira</u> . | } | |

Tomando-se por base o que temos acima, podemos dizer, a título de exemplo, que nos contos policiais, o autor trabalha o tempo todo com uma mentira, para, no final da história, contar o segredo; quem mais parece ser o culpado de um assassinato não o é (**mentira**); o culpado será sempre aquele que (mais) não parece ser (**segredo**).

No entanto, esse tipo de artifício discursivo, que em geral atravessa toda uma obra, está longe de ser o único jogo de segredos e mentiras, dissimulação e simulação. O autor simula e dissimula o tempo todo, passo-a-passo, procurando, dentre outros truques, dar um ar de casualidade ao discurso, para passar a impressão de autenticidade ao (muitas vezes) deliberadamente pouco que diz sobre isso e aquilo ao longo da história (trata-se de um *fazer-parecer* real). Isso, tal qual o vendedor de carro que, para pôr o potencial comprador à vontade e livre de suspeitas, faz um enorme esforço para dar a entender não se preocupar em vender, quando tudo o que quer é vender. Nesse caso, trata-se de um *ser* que se esconde sob um *não-parecer*, portanto, de uma dissimulação.

Mas se a ficção é uma mentira, o que a faz importante? O que faz com que sobreviva ao longo dos séculos? Ocorre que mentirosas (“**irreais**”) são as figuras instaladas na ficção, ou seja, os elementos perceptíveis com que se revestem os temas. Estes (os temas), no fundo, os que mais interessam, embora sejam naturalmente imperceptíveis, pertencem ao mundo **real**. O que a ficção faz é lançar mão do irreal (**aquelas** figuras de uma determinada história não existem de fato!) para explicitar o real (os temas que elas revestem de fato existem!). Assim, num certo sentido, a tarefa do ficcionista é elevar o *parecer da rede figurativa* a tão alto grau de semelhança com o modelo real que representa, que, com a cumplicidade do leitor, de fato, passe a *ser* (pelo menos num determinado nível de consciência). E, se, *de fato, passa a ser*, é porque o que se lê tem uma substancial dose de verdade, que o leitor reconhece, não nas figuras com as quais depara, mas nos temas que lhes são subjacentes.

Não seria demais inferir que o leitor, uma vez identificando-se com o tema, proceda a uma “segunda figurativização” que tenha a si próprio como figura; ou seja, ele revestiria temas (ou até mesmo figuras) da história com a sua própria “imagem”. Trata-se, é evidente, de uma superposição subliminar, levada a efeito apenas no imaginário do leitor.

Para construir a sensação de verdade dentro da mentira maior, que é a própria história, há mentiras menores (um personagem *parece* mas *não é*), segredos menores (um personagem *não parece* mas *é*), verdades forjadas (o personagem *parece* e “de fato” *é*) e até falsidade fabricada (o personagem *não parece* e *não é*, mas outros personagens pensam que *seja*), constituindo o grande simulacro que engana a razão e deleita os sentidos.

Mas, até aqui, a ficção estaria apenas no campo do prazer, quando, a despeito de tudo, é tida como nobre. Por quê? Para nós, a explicação está no fato de que ela, além entreter, transmite conhecimento, uma vez que, por seu intermédio, conhecemos melhor a nós mesmos — o que não é pouco, já que, desde a Grécia Antiga, sabe-se que o autoconhecimento é a base de todos os demais.

Por ora, já dissemos o bastante. Agora precisamos continuar nossa história. Deixamos nosso herói com frio, numa mesa de bar; seria bom trazê-lo para dentro do ferro-velho e induzi-lo a mostrar mais um pouco de suas carências. Haveremos de colher bons resultados nesse sentido, se o colocarmos para contracenar com uma mulher muito bonita e bem mais nova.

Monteiro não suportava o olhar de cobiça dos mecânicos, o assédio malicioso dos cupidos de meia-idade, muito menos a voz macia dos enamorados de ocasião à funcionária.

— Lena, gostei desse seu vestido vermelho! Você parece uma daquelas artistas da televisão... — arriscou um caminhoneiro brincalhão, moço ainda, de calças *jeans* apertadas, abrindo um sorriso brejeiro.

— Obrigada, Marcelo — respondeu a moça, sem levantar os olhos do livro de preços.

— Muito bonita, a menina!... — continuou o freguês, com os olhos vagando pelas peças das prateleiras.

Tão logo Lena terminou o que estava fazendo, voltou-se para o recém-chegado: “Pois, não, Marcelo?!...”

— Meu Deus, que voz tem essa garota!... — insistiu o moço, com ar de brincadeira, referindo-se ao tom profundo e suave com que a jovem se expressava. Ela ignorou o elogio e manteve-se interrogativa. O rapaz, então, disse ao que viera:

— Lena, faz favor, veja se vocês têm esta peça. É do *Mercedes 92*. — Depois de atendido, despediu-se, insinuante. Monteiro que, de costas para a cena, organizava prateleiras, mal conseguiu esperar o caminhoneiro sair:

— Lena, logo que se desocupar, venha falar comigo no escritório! — Se a posição permitisse, ele teria visto o sorriso sutil da garota, que arrumava a papelada no balcão. — Você ouviu?...

— ...Ouvi, Paulo. Vou me desocupar em minutos...

Porém, dois novos clientes chegaram. Monteiro fingiu não os ver e saiu para o fundo; logo voltou, mas os rapazes ainda estavam lá conversando, fazendo-o retornar para o lugar donde viera. Nem mesmo os dois saíram, chegaram outras pessoas, e depois outras, obrigando ele próprio a voltar e se prender ao balcão.

Quando eram quase seis horas, ele ainda estava com o estado de espírito estacionado no incidente, mas Lena ia e voltava para todo lado, sem preocupação.

— Lena!... Você ouviu que preciso falar com você, não ouviu?!... — disparou o patrão, olhando atravessado.

— Já vou, Paulo!... É que não parou de entrar gente... — disse a funcionária; depois, finalizou submissa: — Pois, não?!...

— No escritório!... — alertou o comerciante, dirigindo-se para a saleta. Ela o seguiu.

O episódio não terminou, pelo contrário, chega ao ponto em que anuncia a sua melhor parte. O que fizemos até agora foi apenas preparar as circunstâncias para o primeiro

encontro mais significativo entre o comerciante e sua funcionária, que deverá sinalizar como será o relacionamento de ambos ao longo de toda a história.

Se, na ficção, estamos por começar uma cena importante para a continuação da trama, na teoria, vemo-nos diante de uma reflexão que não poderia deixar de ser considerada num trabalho como este. Vejamos.

Roland Barthes¹ diz que “estamos numa civilização onde a verdade é um valor, vale dizer, uma mercadoria”. Ele afirma que é sempre muito interessante tentar descobrir o *vale* tanto de uma narração: em troca de que se narra? O estudioso faz essa pergunta no interior de sua análise do conto *A Verdade sobre o caso de M. Valdemar*, de Edgar Allan Poe. “Nas *Mil e Uma Noites*, cada história vale um dia de sobrevivência. Aqui, somos prevenidos de que a história de M. Valdemar *vale* pela verdade”, afirma o analista, debruçado sobre o texto do mestre do terror americano, que, páginas depois, escreve:

Sinto agora que cheguei ao ponto de minha narrativa em que o leitor revoltado me recusará todo crédito. Entretanto, meu dever é simplesmente continuar.

Esse trecho do contista Poe merece a observação de Barthes de que o anúncio de um discurso vindouro é um termo do código retórico. “Conhecemos [...] o valor ‘aperitivo’ dessa conotação”, ele afirma, para continuar: “Já a promessa de um ‘real’ inacreditável faz parte do campo da narrativa considerada como mercadoria; isso aumenta o ‘preço’ dela; temos aqui, pois, no código geral da comunicação, um sub-código, o da troca, do qual toda narrativa é um termo” (BARTHES, 1977, p. 52). Mais atrás, o teórico já havia explicado o que seria esse *valor aperitivo*: “Trata-se de excitar o leitor, de arranjar clientes para a narrativa” (idem, 44).

¹ BARTHES, Roland. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan [e] Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 45.

Com as reflexões de Barthes sobre o que ele mesmo chama de *fingimento narrativo* qualquer apaixonado do texto poderia preencher páginas e páginas, sem medo de “perder clientes”, já que traduzem com extrema originalidade alguns dos aspectos mais excitantes do ato de escrever. No entanto, de nossa parte, além das inquietações que elas ensejam, fiquemos apenas com a pergunta: *em troca de que se narra?* Não nos faltam respostas: da *verdade*, da *denúncia*, ou, mais ingenuamente, da *emoção*... No entanto, como negar que todas essas respostas nos venham em forma de novas perguntas?

Monteiro, então, sentou-se à mesa gerencial, enorme e coberta de papéis esparramados; a funcionária, no lado oposto. Obediente, Lena aguardava as primeiras palavras, fixando os olhos negros no patrão. Mas ele agora já não parecia tão certo do que tinha a dizer, ou, pelo menos, de como dizer. Suas sobrancelhas soltaram-se e os olhos, postos para cima, buscavam nas paredes rústicas da saleta a inspiração para o que se sentia obrigado a falar. A sirene do fim-de-expediente tocou demoradamente ao longe, fazendo fundo para o silêncio que tomava o escritório.

— Até amanhã! — despediu-se o outro funcionário, passando na frente das portas semifechadas do barracão.

— Até amanhã, Zezão! — apressou-se a moça, com um leve aceno. Monteiro, ainda calado, ficou buscando argumentos.

— Sabe, Lena?!... — começou, torcendo a cabeça para um lado. Lena continuava serena diante do patrão que, a essa altura, já parecia um aflito orador escolhendo as palavras.

— ...Não pode ser assim!... — reclamou ele, pendendo a cabeça para o outro lado, no mesmo ato em que abria os braços, para que o ajudassem a expressar aquilo que os lábios não conseguiam. A funcionária mantinha-se calada, a contemplar o confuso desempenho do chefe. Por alguns instantes, o cantar dos pneus dos caminhões que passavam em disparada na rodovia era o único som. Monteiro seguiu reticente:

— ...Esses grosseiros!... Você dá muita atenção pra eles!... — explicou-se finalmente, levantando os olhos. Ela olhou incrédula.

— Não tá entendendo?! É o seguinte: nós somos em poucos aqui, mal damos conta de todo o trabalho e ainda vêm esses engraçadinhos tomar seu tempo com conversa fiada! Eles são muito abusados! Falam o que querem e você nem chama a atenção deles!...

— Mas, aconteceu algum incidente? Algum exagero?

— Ora, Lena!...

— Desculpe, mas você poderia ser mais claro?...

Ao que o patrão agitou-se da cabeça aos pés, como se finalmente conseguisse libertar-se das amarras que o prendiam:

— Mais claro?!... Esses grosseiros vivem dizendo gracinhas! Hoje foi o Marcelo, aquele canastrão!... Olha, às vezes, eu acho que você gosta de ser cortejada por esses trogloditas!

— Paulo, você tá sendo injusto!...

— Injusto?! Ora essa!...

— Quem trabalha num lugar assim, como eu, tem de se adaptar a isso! Eles nunca faltaram ao respeito comigo... Sinceramente, não vejo motivo pra você se preocupar, Paulo...

— Eu não estou nem um pouco preocupado! O que eu preciso é que o serviço ande; não seja atrapalhado por engraçadinhos! É só isso o que eu preciso, entendeu?! — atacou o comerciante, perdido no destempero que lhe provocara a última observação da moça.

Lena mordeu os lábios, mas limitou-se a fixar os olhos do patrão, mostrando sua contrariedade diante dos argumentos que acabara de ouvir. Ele, vexado ante a silenciosa reprovação da garota, refez-se da explosão, sustentou-se por alguns instantes, depois desviou o rosto, praticamente vencido. Quando levantou os olhos medrosos, deixou-os cair depressa, ao dar com os da moça.

— Posso ir embora?... — ela pediu.

Monteiro, insatisfeito com o desfecho da conversa, nada respondeu: precisava estar com a funcionária por mais algum tempo para amenizar o constrangimento da situação.

— Posso ir?...

— Pode, ...claro que pode!...

— Até amanhã — despediu-se a empregada, de cabeça baixa.

Quando ela alcançou a porta, o comerciante a chamou:

— Lena?... — A garota voltou-se com suavidade; ele capitulou por um instante, coçou a cabeça e esquivou-se: — Não é nada...

Como já havíamos antecipado, criamos aqui um outro foco de interesse dentro da história, por meio de uma paixão proibida, para dar sustentação ao nosso assunto principal, o suplício da falta de dinheiro, porque, como se sabe, é difícil de se tratar de dinheiro nos romances. Por isso, nada melhor do que juntar a tal assunto um sentimento amoroso excessivo, isto é, uma paixão que emocione e instigue a curiosidade do leitor, e nos ajude a compensar a dureza do tema principal.

Antes de falarmos dos elementos com os quais figurativizamos essa paixão, é preciso dizer que, por mais que tenhamos pormenorizado a descrição de Lena — para fazê-la bonita e desejável —, não lhe estipulamos a idade. Quantos anos teria? Dezesete, dezoito?... Talvez um pouco mais, quem sabe, um pouco menos. É que decidimos fornecer apenas as pistas necessárias para que o próprio leitor delibere sobre isso. E a idade de Monteiro? Quarenta, quarenta e um?... Deixemos o leitor escolher. O que precisamos é dar os elementos para que essa aritmética se feche na sua mente.

Combinemos também que, do aspecto físico de Monteiro, nada diremos. As feições dele são, outra vez, o que aquele que nos lê deseja que sejam. Queremos, com isso, induzir o leitor (do sexo masculino) a “(re)figurativizá-lo”, de preferência, com sua própria imagem. Já às leitoras, reservemos Lúcia, a esposa de Monteiro, que logo faremos surgir, com o mesmo espaço em branco. E que ela seja adorável, para que todos lhe tenham estima. Isso, para buscar a empatia do leitor com nossos principais personagens, condição essencial ao tipo de história que estamos contando.

2.2.5 A figurativização do ciúme

Quando optamos por mostrar a paixão de Monteiro pela funcionária por meio de uma cena de ciúme, pusemo-nos num território delicado, o de colocar em discurso um complexo sentimento.

Greimas e Fontanille (1993) decidam mais da metade de seu *Semiótica das Paixões* ao estudo dessa paixão, cuja textualização implica certa dificuldade. Isso, não só para capturar as idas e vindas, a obsessão e o desconforto do ciumento, as contradições e as nuances ligadas a esse sentimento, mas porque há risco de se perder no seu jogo de ocultação, já que se trata de uma paixão que tende a se esconder.

Se procurarmos no dicionário, uma das acepções do ciúme é a inveja, um dos sete pecados capitais, que, de fato, tem estreita relação com ele, a ponto de merecer dos referidos autores uma análise correlata. Sendo assim, não é demais citar o que diz Zuenir Ventura (1998, p. 11) a respeito da inveja, a que o escritor se refere como “um vírus que se caracteriza pela ausência de sintomas aparentes”:

O ódio espuma. A preguiça se derrama. A gula engorda. A avareza acumula.
A luxúria se oferece. O orgulho brilha. Só a inveja se esconde.

A ocultação do ciúme, embora não seja tão intensa como a da inveja — talvez porque seja tão mais arrebatador que não se consiga esconder completamente e um pouco menos egoísta —, segundo nossos estudiosos, ocorre por várias razões. Dentre elas, a de que, “por mais que se impute o ciúme ao amor, ele é sempre falta de estima”², e também ao fato de que “o ciúme é como uma confissão forçada do mérito”³ do ser que se ama e do rival que se tem, e, finalmente, porque “o ciúme pode agradar às mulheres altivas, como uma maneira nova de lhes mostrar seu poder”⁴.

Observemos também que, para Roland Barthes, o ciumento sofre quatro vezes: porque é ciumento, porque se reprova por sê-lo, porque teme que seu ciúme fira o outro e porque se deixa sujeitar por uma banalidade; ou seja, sofre “por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum” (BARTHES, 2003, p. 69).

Greimas e Fontanille (1993, p. 219) afirmam que o ciumento coloca-se como sujeito avaliador e moralizador de seus méritos, e citam Stendhal (1993, p. 80), para quem

O que torna a dor do ciumento tão aguda é o fato de a vaidade não poder ajudar a suportá-la [...]. Você está reduzido a se desprezar como objeto de amor.

pressupondo que o ciumento primeiro se reconhece como não amado, e, em seguida, como não amável, isto é, conclui por sua indignidade: ele se coloca, para começar, que o objeto de seu amor não pode ser seu, e deduz, para finalizar, que ele mesmo não pode ter nenhum objeto (pessoa, no caso) da mesma natureza.

Nossos autores (1993, p. 191, 192) afirmam que esse tipo de apaixonado é um combatente valente: “Além de sua própria integridade por preservar ou de sua superioridade para demonstrar, ele também precisa preocupar-se com o objeto que conserva exclusivamente

² P.C.N. de La Chaussée, *Le retour imprévu*, ato II, cena 8. In: GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993, p. 208.

³ J. de La Bruyère, *Les caractères*, cap. XI. In: GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993, p. 209.

⁴ STENDHAL. **Do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 84.

para si.” Greimas e Fontanille observam ser o ciumento um maníaco do detalhe e fetichista indefectível (idem, p. 277) e que, “para ser ciumento, não basta ser exclusivo: ainda é necessário um mínimo de imaginação” (idem, p. 278).

Os estudiosos acrescentam que “a gente se torna dependente dos objetos que possui, desde que se esteja passionalmente ligado a eles”, e que o *apego exclusivo* do ciumento torna-se, do ponto de vista das mulheres uma “dependência” elogiosa (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 215). Dizem, finalmente, que o enamorado ciumento seria, antes de mais nada, um *inquieto*, que o ciumento agita-se em lugar de agir, e que a inquietude *constitui* o sujeito apaixonado (idem, p. 191, 192, 243). Na mesma direção, Barthes, citando Balzac e Descartes, diz que a paixão é, por essência, feita para ser vista: “É preciso que o esconder seja visto: *saiba que estou escondendo alguma coisa de você*, tal é o paradoxo ativo que devo resolver: é preciso que isso seja *ao mesmo tempo* sabido e não sabido.” E acrescenta: “Avanço mostrando minha máscara com o dedo: cubro minha paixão com uma máscara, mas com um dedo discreto (e astuto) designo essa máscara” (BARTHES, 2003, p. 153).

Se concordamos com a idéias desses estudiosos, ao montar um espetáculo de ciúme, teríamos de mostrar nosso herói agitado e inquieto. Foi o que fizemos. E construímos toda a cena sem que tenha sido preciso escrever a palavra. Em consequência, se considerarmos que facilmente se depreende que Monteiro não fez mais do que esconder/mostrar seu ciúme, podemos inferir que cumprimos nossa missão. Ou seja, figurativizamos bem o tema *ciúme*, pelo menos por enquanto.

Ciúme não tem *pessoa, espaço e tempo*: é abstrato. Mas, ao figurativizá-lo, demos-lhe tais elementos: *Monteiro, barracão do ferro-velho e um anoitecer*. Ou seja, levamos a efeito um ato de *actorialização, espacialização e temporalização* de um tema.

Nosso leitor deduz tratar-se de ciúmes baseando-se exclusivamente nas manifestações do ator (palavras, inquietude, contradições). Nem precisamos *entrar* na alma de Mon-

teiro para contar o que ele sentia. Todo o juízo a respeito dos sentimentos dele foi feito com base na manifestação observável, ou seja, com base num *parecer* que suas atitudes transmitiam, não numa imanência, não por um *ser*.

Imanência/manifestação é o nosso próximo assunto. Para melhor explicitarmos essa dicotomia, é conveniente que continuemos nossa história, e estudarmos o que se passa na alma de nosso herói depois do espetáculo ciumento.

Antes disso, é preciso dizer que aproveitamos o episódio que se passou para acentuar os traços fortes da personalidade da garota e fazermos o oposto em relação a Monteiro, utilizando-nos do ciúme para marcar melhor essa diferença.

Tomado pela sensação de que fora longe demais, o comerciante ficou a meditar sobre o ocorrido, procurando lembrar cada palavra que dissera, analisando a reação da funcionária a cada uma delas, a expressão firme da moça frente ao seu inseguro desempenho, e perguntando-se sobre o que ela teria achado de tudo. Estaria realmente magoada, como quis fazê-lo acreditar? Suspeitaria que ele lhe tinha ciúme? Por que foi tão amável ao perguntar se podia ir embora? O que significava aquele olhar, quando resolveu não falar mais nada? Por que se retirou tão resignada?... Mas uma dúvida prevalecia sobre todas as outras: será que tivera pena dele?... Esta o matava.

Entrou em casa quieto, banhado-se entre uma multidão de perguntas. As respostas vinham e iam-se, voláteis. Nenhuma se mostrava definitiva, não houve conclusão que se firmasse naquela tempestade de pensamentos. A lembrança de algum detalhe a mais, a análise mais aprofundada de uma reação, de meia palavra, que fosse, era suficiente para desmorrar tudo o que havia deduzido até então.

Deitado no seu quarto, com os olhos fechados, Monteiro revia a cena sob todos os ângulos, de todas as formas e sob todas as óticas. Às vezes, do ponto de vista patrão-empregado, noutras, sob o aspecto humano, e quantas do ponto de vista de Lena?!..., tentando adivinhar-lhe os pensamentos. Mais de uma vez chegou a sorrir, satisfeito, com a idéia de que ela tenha realmente descoberto que o seu furor era, na verdade, ciúme. Mas logo se corrigia, ante a gravidade da conclusão.

— “Sinceramente, não vejo motivo pra você se preocupar, Paulo...”

— Droga!... Ela precisava dizer isso?!...

E agora, como seria o relacionamento entre eles? Não seria bom pedir-lhe desculpas? Mas, por quê?!... Afinal, como patrão, tinha certos direitos, precisava cuidar da disciplina... Sentia-se mais confortável quando pensava assim, mas logo a consciência desfazia-lhe essa tênue convicção, jogando-o novamente no tormentoso território do ridículo, donde não conseguia sair.

— Paulo, o jantar tá na mesa!... Venham crianças! — anunciou com alegria, Lúcia, da cozinha.

— Espera, que a novela tá acabando!... — gritou Márcia, da sala.

— Venha, Paulo! Enquanto tá tudo quentinho... — insistiu a esposa, caminhando para o quarto.

Mas o marido sequer a ouvia.
 — Venha, meu amor! — pediu Lúcia, tomando-lhe as mãos. Monteiro levantou-se e saiu com a mulher.
 — Vamos, filha!... Onde tá o Roberto?... — observou ele, só para dizer alguma coisa.

Como se vê, agora Monteiro se recolhe, fica a sós consigo mesmo e passa a meditar sobre o que fez. Ao contrário do episódio anterior, de ação, agora temos uma cena de introspecção, levada a efeito *dentro* da cabeça do próprio personagem — que, grosso modo, a exceção de uns poucos componentes de contextualização, em termos materiais, nada mais é do que uma pessoa deitada, sem fazer nada. No cinema, o filme pararia; no livro, a obra deslancha, se aprofunda e desnuda suas maiores possibilidades. De fato: existe algo mais grandioso do que o pensamento? Como “o que afeta o espírito pode afetar o corpo, e a afecção do corpo transforma-se num espetáculo passional para o espírito” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 96), está aí um simulacro de causa e efeito (que se auto-alimenta) potencialmente desafiador para a ficção.

Se é verdade que esse tipo de cena é a que dá maior estatuto ao ficcionista, o da *onisciência*, que o faz capaz de saber tudo o que acontece no pensamento de uma pessoa, e não apenas de deduzir pelo que ela faça ou aparente exteriormente, não é menos verdade que essa seja também uma das maiores dificuldades da ficção. Mas, uma vez colocadas em discurso, as contradições passionais do introspectivo se ordenam e se colocam em processo, gerando um percurso passional que suporta uma *aspectualização do ator*, “que seria a forma discursiva de sua vida interior” (idem, p. 119); vida interior cujo desvendamento é um dos maiores objetos de busca da própria literatura.

Como sabemos, a reflexão interior notabilizou muitos escritores, dentre os quais Machado de Assis, cujas obras são verdadeiros *tratados* da alma; obras que, de certa forma, são penalizadas pela quase impossibilidade de se teatralizar. Daí a escassez de filmes e peças de nosso maior escritor.

Nesse sentido, o bom intérprete seria aquele que melhor consegue traduzir em entidades observáveis o que se passa na alma dos personagens que veste, ou seja, aquele que melhor materializa as nuances do pensamento; que **manifeste** aquilo que é **imane**nte ao ser que representa.

2.2.6 Imanência e Manifestação

Para o dicionário, *imanência* é a qualidade do que é imane

nte, que existe num objeto e lhe é inseparável; o *imane*nte é circunscrito ao sujeito, não se comunica a objeto externo. Então, no âmbito do campo que estudamos, *imanência* é a qualidade daquilo que *é* (*ser*), a rigor, independentemente de se manifestar (*parecer*).

No entanto, na prática, não há como se saber o que é imane

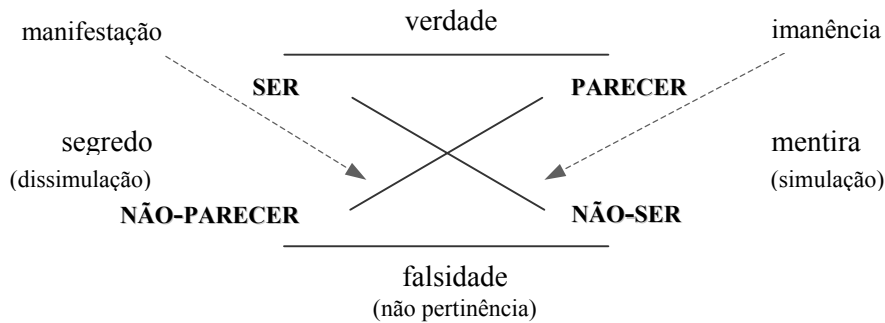
nte a não ser pela manifestação dessa imanência: é da manifestação que se infere o que é imanente. A imanência é *numenal* (ligada à coisa em si), e a manifestação é *fenomenológica* (tem caráter de fato natural constatável). Greimas e Courtés (1979 p. 183, 184, 311) observam que o termo fenomenal pode ser empregado como sinônimo de parecer; da mesma forma que o termo numenal identifica-se com o ser.

Os autores (1979, p. 227) afirmam ainda que o estudo da imanência das estruturas semióticas levanta um problema ontológico⁵, relativo ao modo de existência. A existência está “nas coisas” ou está “nos espíritos”? Mas conjecturam que, nessa área de estudo, é preciso fugir de tal discussão, “já que o mundo é apenas estruturável [...] pelo espírito humano”.

Assim, no **quadrado da modalização veridictória**, o eixo da *imanência* é o do *ser*; já o eixo da *manifestação* é o do *parecer*. Nossos autores estipulam que investimentos posteriores poderão dar margem a interpretação da imanência como “latência”. Por exemplo,

⁵ Greimas e Courtés se referem à problemática da *ontologia*, a ciência do ser, que busca compreender o que faz o ente ser o que ele é, que se confunde com a metafísica (Enciclopédia Digital Master On-Line, verbete *ontologia*).

o “querer” nem é “vontade” nem “desejo”: essas denominações correspondem a investimentos semânticos possíveis de serem feitos de acordo com as especificidades do que se está tratando em cada momento. Então, temos:



Como vimos, no segmento que escrevemos há pouco, textualizamos um diálogo interior. Monteiro “conversa” o tempo todo consigo mesmo pelas nossas palavras; num discurso indireto, segundo a linguagem escolar. Mais à frente, veremos que a semiótica trata do assunto das vozes dentro do texto com uma metalinguagem que pode nos ajudar a entender melhor a questão do *uso da palavra* nos enunciados.

Embora, no que tange às reflexões de Monteiro, tenhamos ficado quase apenas no campo da imanência, conjugado ao seu pensamento, num determinado trecho, ousamos discursivizar um espasmo (manifestação observável) de suas elucubrações. Isso, acreditamos, sem que a subliminar transposição de instâncias tenha se constituído numa incoerência ou provocado estranheza para o leitor. Estamos nos referindo ao momento em que ele se lembra da provocação da funcionária (“*Sinceramente, não vejo motivo pra você se preocupar, Paulo...*”), e desabafa (— *Droga!... Ela precisava dizer isso?!...*). De fato, se os demônios são de linguagem, eles são combatidos pela linguagem, diz Barthes (2003, p. 112), que se pergunta: “E [de] que mais poderiam ser?”

Trata-se de uma tentativa de pôr em discurso um ato corriqueiro de quem está em intensa meditação, exorcizando “demônios”. Essa textualização se presta a dois objetivos: dar

autenticidade à cena (*eu já vi isso!; eu faço isso!*) e seduzir o leitor para o texto; três, se considerarmos que o trecho é apenas mais um componente da história. Isso, se não levarmos em conta que o artifício também se serviria a uma espécie de *exibicionismo* discursivo. “E não é acaso isto a linguagem: um estado de exibição?”, mais uma vez intervém o semiólogo (BARTHES, 2003, p. 123).

Dizemos isso para enfatizar a grandiosidade do texto e concordar com Eni P. Orlandi quando diz que nada do que está na linguagem é indiferente ao sentido. A escrita é, de fato, um espetáculo que vai muito além do papel. Se não por nós, mas nas mãos de quem sabia lidar com ela como manifestação artística.

Qualificamos a observação da funcionária como uma **provocação** porque, no episódio anterior, já havíamos dado uma pista sobre seu estado de consciência em relação aos sentimentos do patrão. Isso foi quando Monteiro pediu-lhe para que fosse até o escritório, logo após a saída do rapaz que *mexera* com ela: “Se a posição permitisse, ele [Monteiro] teria visto o sorriso sutil da garota, que arrumava a papelada no balcão”, escrevemos.

Aqui surge um problema. Se é muito complicado saber o que (realmente) *é*, não é menos difícil saber o que realmente *parece*. Tomando-se como exemplo ***Pedro é rico***, poderíamos nos perguntar: por quais parâmetros ele é rico? Da mesma forma, diante da afirmação ***Pedro parece rico***, caberia a indagação: com que frequência e intensidade ele assim se manifesta? Agora vejamos a seguinte frase:

“Pedro não parece, mas é rico.”

Se não há como se saber da imanência a não ser pela sua manifestação, **ser rico e não parecer** seria uma frase absurda⁶, mas, como estamos diante de uma afirmação corriqueira e plenamente inteligível, inclinamo-nos a afirmar que existem “níveis” de ser e de parecer. Este último, o “nível” do parecer, é o que mais nos interessa no momento.

Assim, quando se diz que *Pedro não parece, mas é rico*, está se dizendo, de certa forma, que Pedro tem dinheiro, tem capitais, mas não os ostenta (é uma pessoa simples, humilde) e também que Pedro, de algum modo, deixa ou deixou “escapar” sua condição de rico, ou ainda que a constatação de sua riqueza tenha sido fruto do esforço de outrem, por meio, por exemplo, do levantamento de seus bens, do conhecimento de seus saldos bancários...

Por essas constatações do dia-a-dia, que só em parte e mal conseguimos para aqui transpor, somos levados a concluir que, em termos pragmáticos, convencionalmente, o *parecer* é aquilo que se manifesta, que se “esforça” para se expor na maior parte do tempo e maior intensidade: é preciso parecer predominantemente para se dizer que parece. Ou seja, é necessário que haja uma duratividade nas manifestações.

De fato, mas aqui outro problema se insinua. O *parecer* recorrente, constante e até deliberado, muitas vezes pode ser permeado, em maior ou menor grau, por uma denúncia pontual, rara e normalmente involuntária, que mostra uma nova (e pontual?) forma de se avaliar o *ser*, jogando por terra todo um longo período de *parecer*. Em termos práticos, seria isto: fulano pode simular ou dissimular o tempo todo, de repente, se descuida e se denuncia.

Se uma pessoa fica manifestando (*parecendo*) um *ser* e realmente *é*, temos uma verdade. Mas, e se fica manifestando (*parecendo*) um *ser* e, de vez em quando, deixa escapar um forte *não-parecer*, o que estaria acontecendo: uma verdade ou um segredo? Ou seja, temos de levar em conta o *constante* ou o *pontual*? A rigor, tivemos uma verdade quando ela *fez-parecer*, e um segredo quando fez *não-parecer* — o que não é uma conclusão definitiva, e nem sempre útil. Com efeito, na prática, é bastante difícil indentificar se estamos diante de uma verdade, uma falsidade, um segredo ou uma mentira. É exatamente essa dificuldade, esse

⁶ Para efeito didático, estamos agora ignorando que *ser e não parecer* seja *segredo ou dissimulação*.

jogo de espelhos, que instiga a curiosidade e faz de cada um de nós um Sherlock Holmes⁷ no dia-a-dia; comedido, mas sempre com a lupa na mão.

Mas, no âmbito da semiótica, a verdade é aquilo que é **interpretado** como verdadeiro, e é interior ao discurso: “Ao postular a autonomia, o caráter imanente de qualquer linguagem e [...] a impossibilidade de recorrer a um referente externo, a teoria saussuriana forçou a semiótica a inscrever entre suas preocupações, não o problema da verdade, mas o do dizer verdadeiro, da veridicção” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 485).

Diante de tudo, como já dissemos, entendemos ser melhor trabalhar com a predominância; se na maior parte do tempo *parece*, dizemos, obviamente, que *parece*, a despeito das aflorações pontuais do *não-parecer*. É o caso de Lena. Ela sabe da paixão de Monteiro, mas durante o tempo todo, *faz não parecer* (dissimula). Com isso, estamos tentando evitar a “interpretação peremptória”, instalando-nos na relatividade do jogo da veridicção, com seus segredos e mentiras. Não é exatamente a verdade que nos importa aqui, mas a **veridicção**, ou seja, o **fazer interpretativo**; nesse caso, oscilante e às vezes ambíguo, característico da dúvida.

Uma vez que escolhemos trabalhar com a predominância como parâmetro de verbalização do *parecer*, vamos agir o tempo todo na nossa história considerando que *Lena não parece saber da paixão de Monteiro*, mas mostrando de vez em quando, e de maneira subliminar, que “talvez” saiba, tentando imitar o que ocorre no mundo real.

Assim, o efeito esperado sobre o leitor é de que Lena, durante a maior parte do tempo, “efetivamente” *não parece* saber da paixão do patrão, sendo que, às vezes, pelas marcas que espalhamos no texto, mostra saber. Em tese, para o leitor que não “aceita” esses avisos pontuais, ela *não parece saber*, já para o que aceita, ela *sabe* da paixão; sendo, porém, que a dúvida deve se insinuar continuamente para ambos. Só dizemos essa obviedade para conclu-

⁷ Expressão de Greimas e Fontanille (1993, p. 265), para se referir ao apaixonado ciumento.

ir que a questão da veridicção depende em grande parte do observador: estaria mais no *observador* do que no *observado*. O *parecer* seria então uma entidade intrínseca ao observador; o *ser*, ao observado.

Aqui nos perguntamos: quanto o leitor teria entendido da trama que armamos? Estaria percebendo todas as nossas insinuações. De que forma e com que intensidade? Todas essas dúvidas ficam irrespondidas na cabeça de quem escreve. Por mais próximo e íntimo que nos seja o leitor (com ele conversamos o tempo todo; é para ele todo nosso jogo de simulação e dissimulação, insinuações e sutilezas), sob certo aspecto, também nos é uma entidade distante, que, na prática, jamais vamos conhecer. Nesse sentido, escrever é jogar âncoras no escuro.

É verdade que os procedimentos textuais a que nos referimos há pouco constituem o próprio material com que se constrói uma história. Mas poderíamos articular a trama de outras maneiras. Escolhemos *esse* modo específico para, de certa forma, buscar a originalidade, outra obrigação de que não se pode furtar quem escreve.

2.2.7 A questão da criatividade

Criatividade é transgressão; moderada e de bom gosto(?), mas sempre transgressão de um paradigma, que acaba formando um outro modelo, que inspira outro, e assim por diante. Quem busca a originalidade tem de ousar, e, inevitavelmente, correr o risco do ridículo. Por isso, escrever é caminhar sobre o fio da navalha: de um lado, o lugar-comum, o discurso de sempre, o fastio; do outro, o novo, o inédito, o sedutor; mas também o constrangimento a se insinuar durante todo o tempo.

E, já que no texto escrito pode-se trocar as peças infinitas vezes, escrever e reescrever, avaliar e, outra vez, reescrever, está aí o meio de manifestação em que a criatividade pode atingir sua plenitude. Talvez tenha sido por isso que o Criador “tenha preferido a litera-

tura para se expressar. Podia tê-lo feito pela pintura ou pela escultura. Podia ter esperado o cinema, a fotografia, a televisão ou a cibernética. Não, escolheu o texto, a Bíblia”⁸.

Mas, com tudo que implica de risco, é exatamente a criatividade o que instiga a escrever. Se ao leitor cabe o direito de julgar, ao autor estão reservadas as delícias de ousar. Até nisso são complementares essas duas entidades, intimamente ligadas pelo pensamento, mas temporal e espacialmente distantes. A escrita é o que materializa essa incrível possibilidade.

A história precisa continuar. Como, mais à frente, mostraremos por que Monteiro se tornou a pessoa insegura de hoje, agora é bom começar os preparativos para essa futura volta ao passado, quando se saberá como as coisas se deram. É conveniente que recomeçemos vinculando ao novo trecho o que aconteceu no episódio anterior. A gradação, já vimos, é um ingrediente básico para construir a ilusão de verdade. No mais, não nos esqueçamos de reforçar os traços de personalidade de nossos personagens, marcar-lhes as diferenças e firmar a individualidade do caráter de cada um.

No dia seguinte, Monteiro chegou atrasado ao trabalho. Não conseguia esconder como passara a noite; bocejava e mostrava pouco entusiasmo. Lena estava descontraindo. Solícita ao telefone e prestativa no balcão, ela ria fácil, ia e voltava com a costumeira disposição.

— Paulo, há aí um rapaz que quer falar com você — avisou a funcionária, à porta do pequeno escritório.

— Faça ele entrar — disse Monteiro, esfregando os olhos.

O rapaz, na verdade um homem já maduro, de barriga espaçosa e bochechas caídas, apresentou-se com uma maleta na mão, mas parou na porta. Por alguns segundos ficou olhando o comerciante, depois bradou alegremente:

— Macacos me mordam se não estou diante de Paulo Monteiro?!...

— Claro que tá! — respondeu o comerciante, surpreso perante aquela figura que enchia a saleta com sua alegria.

— Como vai, Bililo?!... Quanto tempo, meu Deus!...

Monteiro olhou-o com redobrada atenção e, constrangido, ficou se perguntando quem era aquele sujeito simpático que o chamara pelo apelido de moço. Nada, nenhum nome, nenhuma vaga lembrança lhe ocorreu, por mais que chamasse por seus neurônios.

— Sou o Carlos Otávio!... Acho que envelheci demais!... — justificou-se, sem graça, o visitante, ainda apertando a mão do anfitrião.

⁸ FREI Beto. Por que escrever? **Revista Caros Amigos**. São Paulo, Ano VI, n. 66, set. 2002, p. 31.

Monteiro riu aliviado apesar do desconforto pelo malogro de memória e abraçou-o longamente, esforçando-se para não o deixar perceber que concordava com ele.

— Puxa vida! Me desculpa, Carlão... — apressou-se o comerciante; depois concluiu penitente — Sou eu quem tá ficando velho! Não tenho memória pra mais nada...

Os dois fitaram-se demoradamente, mediram-se da cabeça aos pés, sorrindo satisfeitos, mas sem conseguirem esconder a melancolia por se verem tão mudados, fotografando-se mutuamente, a examinar um no outro as marcas esculpidas pelos anos. Foi Monteiro quem quebrou esse delicado momento de prospecção, reclinando-se na poltrona:

— E como vão as coisas, Carlão?

— Díficeis, Bililo!... Poderiam estar melhores...

— Você faz o quê?... Vende peças?

— Sim... amortecedores recondicionados... Estou abrindo esta região... — mas logo desconversou — Nunca pensei encontrar o velho companheiro aqui... Puxa, que prazer!

— Sou eu quem tá feliz em ver você, Carlão! — corrigiu Monteiro, e acrescentou saudosos: — Velhos tempos!...

Disse isso como um suspiro, enfeitando as palavras, que flutuaram por alguns momentos na saleta, até desaparecerem, porque novas outras vieram do amigo, igualmente encantadas e com a mesma capacidade de levitar. Velhos tempos!... Conversaram bastante, reverenciando o passado e cada coisa que fizeram juntos. Passearam pelo cenário mágico dos anos longínquos, fizeram-se moços e vagaram pelo palco grandioso da juventude. Vez ou outra, um dos dois coçava o canto dos olhos para dissimular uma lágrima teimosa.

Se fôssemos redigir em forma de **texto temático** o que acabamos de escrever, teríamos, mais ou menos, algo como o que se segue nos dois parágrafos seguintes.

O encontro de amigos que há muito tempo não se vêem é emocionante. Os indivíduos se olham fixa e demoradamente, para constatar um no outro as marcas produzidas pelo envelhecimento. Quando é grande a transformação ocorrida pelo passar dos anos, pode acontecer que um não reconheça o outro. Por representar uma forma de indelicadeza, ainda que involuntária, tal lapso tende a ser cuidadosamente dissimulado.

Esses encontros constituem uma situação alegre, mas geralmente trazem melancolia. É comum que os sujeitos se demorem em recordar fatos ocorridos no tempo em que eram próximos, sempre valorizando-os e esquecendo-se das tristezas ocorridas na época. Essa recordação pode levá-los a comedidas lágrimas, as quais disfarçam habilmente. Há também uma certa preocupação dos indivíduos de saber como é a vida do outro atualmente.

É certo que o conteúdo dos dois tipos de textos basicamente se equivalem, mas o efeito que um e outro produzem não é o mesmo. O temático é mais preciso, no entanto, deixa escapar muitas nuances. O figurativo, embora mais prolixo, capta melhor os caprichos da alma, os sentimentos mais tênues, os entretons.

Uma outra questão: como se percebe, os dois parágrafos de texto temático, que são uma “tradução” do figurativo, constituem uma pequena dissertação, isso porque o texto temático é dissertativo, trabalha com relações lógicas. Portanto, não podemos pensar que nos textos figurativos, que são narrativos, o produtor de texto não manifeste seu ponto de vista sobre um dado assunto. Também na narração estão presentes os pontos de vistas do autor: o que varia é a maneira como esses pontos de vista são manifestados. “No texto dissertativo, por ser um texto temático, eles são expressos explícita e diretamente”, afirma Fiorin (1991, p. 41). Já no narrativo, por ser figurativo, isso não ocorre: neste a opinião do autor vem de modo subliminar.

Com efeito, o que aqui se disse, num texto e no outro, sobre encontros de velhos amigos, grosso modo, corresponde à nossa efetiva opinião (pessoal) a respeito de tais situações (ainda que, como se sabe, a ficção não tenha tal obrigação; mas essa é uma questão da qual, pela natureza do trabalho, devemos nos esquivar).

Finalmente, enfatizemos que, a despeito da impressão que se possa ter, os textos temáticos e figurativos não existem em estado puro: o que ocorre é a predominância de um deles. Agora continuemos o que estávamos contando.

Quando Lena entrou, Monteiro apressou-se, emocionado e com indisfarçável satisfação:

— Lena, este é o Carlos Otávio, um velho amigo...

— Muito prazer, seu Carlos Otávio!

— O prazer é meu! — disse o viajante, estendendo a mão, encantado pela beleza da moça. Falaram-se por algum tempo. O visitante desmanchava-se em delicadeza. Até que ela, atarefada, finalizou:

— Fique à vontade, seu Carlos! É um prazer ter o senhor com a gente!...

As palavras, ainda que pronunciadas com certa formalidade, fluíram dos lábios da jovem como uma música para o vendedor.

— Obrigado, muito obrigado!... — agradeceu Carlos Otávio, atrapalhado. Nem bem ela deixou a saleta, proclamou com franqueza:

— Que garota, caramba, que garota! — depois finalizou malicioso: — Você sabe escolher as suas funcionárias, hein, Bililo?!...

E, sério, ergueu e baixou a cabeça várias vezes, revestindo da maior sinceridade o que acabara de dizer. Monteiro sorriu com desconforto. Lena voltou o olhar para o patrão, que estava justamente a observá-la com o canto dos olhos, para conferir se havia ouvido a descuidada observação do amigo. Sem-jeito, e com a incômoda convicção de que ela a tudo ouvira, o comerciante desviou o rosto e procurou desconversar:

— Muito bem, muito bem!... E como vão as coisas, Carlão?... — como se ainda não tivesse feito essa pergunta.

— Mais ou menos, mais ou menos!... — respondeu o amigo, sem entender. De qualquer forma, foi só a partir daí que começaram a falar sobre o motivo do encontro: amortecedores recondicionados.

Antes de abordar o que fizemos nesse episódio, precisamos avançar um pouco mais nos fundamentos da teoria greimasiana, cujo conhecimento vai nos permitindo entender melhor as questões que devemos focar. Os conceitos que abordaremos agora, além de servirem aos propósitos deste segmento, são importantes pré-requisitos para que se entenda a mecânica de constituição dos diálogos dentro do texto, assunto de que trataremos mais adiante.

2.2.8 A enunciação e suas instâncias

A semiótica, que define *enunciado* como *toda grandeza dotada de sentido*, tem uma terminologia especial para designar os participantes do ato de comunicação e o próprio ato em si. Essa terminologia, mais universalista, propicia um melhor entendimento do conjunto de elementos que constituem o ato comunicativo.

Diversamente da nomenclatura *produção de texto/autor/leitor* etc., a semiótica nomina *enunciação* o lugar de instauração do sujeito, ou seja, o ponto de referência das relações espaço-temporais do texto, ou ainda o conjunto de procedimentos destinados a constituir o discurso como um espaço e um tempo povoados de atores diferentes do enunciador. O *enunciador* é o que põe a linguagem em funcionamento, ou seja, que se designa como *eu* e se apropria da linguagem. Ele constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que se constrói a si mesmo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 127). Já o *enunciatário* é aquele a

quem se destina o texto, que o decodifica e o interpreta, no outro lado do canal de comunicação, isto é, da enunciação.

Assim, a **enunciação**, pressuposta pela existência do **enunciado**, comporta duas instâncias: a do **enunciador** e a do **enunciatário**. O enunciador é o destinador implícito na enunciação, ou na comunicação. Já o enunciatário corresponde ao destinatário, também implícito na enunciação. Mas, para nossos autores, o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, é também sujeito produtor do discurso, uma vez que eles consideram a leitura um ato de linguagem, um ato de significar (idem, p. 150), sendo essa uma questão que veremos melhor logo mais adiante e no final deste trabalho, quando o assunto *enunciatário como produtor do discurso* será objeto de uma reflexão mais demorada.

Então, grosso modo, o **enunciador** ocupa o lugar do autor, **enunciatário** representa o leitor, **enunciado** é o designativo de texto e, finalmente, **enunciação** representa o próprio ato de comunicação.

No entanto, é preciso considerar que enunciador e enunciatário são actantes⁹ do texto, qualquer que seja seu modo de existência no interior desse mesmo texto. “O ‘eu’, o ‘aqui’ ou o ‘agora’ encontrados no discurso enunciado não representam de maneira nenhuma o sujeito [da enunciação], o espaço [da enunciação] e o tempo da enunciação”, observam Greimas e Courtés (1979, p. 148): esse procedimento, na verdade, revela a enunciação enunciada, que é “apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer *enunciativo*” (idem). Enunciador e enunciatário são, portanto, entidades semióticas, criadas pelo enunciado. Na mesma direção, Fiorin (2001a, p. 63) alerta que o autor que se mascara num narrador em primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um ser implícito, constituído pelo texto. “Esse autor im-

⁹ Actante: aquele que realiza ou sofre o ato; “são os seres ou coisas que, a um título qualquer e de um modo qualquer, ainda a título de meros figurantes e da maneira mais passiva possível, participam do processo”. (L. Tesnière. In: GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 12)

plícito é [também] diferente do homem real, e ao criar sua obra, cria uma versão superior de si mesmo.”¹⁰

Os actantes da enunciação designados *narrador* e o *narratário* são sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 242). Trata-se de um **segundo nível** da hierarquia enunciativa, que se estipula entre o destinador e o destinatário instalados no enunciado. É o que se observa neste trecho em que Machado de Assis utiliza-se de narrador:

Contava minha mãe que eu raro chorava por mama; apenas fazia uma cara feia e implorativa. Na escola não briguei com ninguém, ouvia o mestre, ouvia os companheiros, e se alguma vez estes eram extremados e discutiam, eu fazia da minha alma um compasso, que abria as pontas aos dous extremos. Eles acabavam esmurrando-se e amando-me.

Não quero elogiar-me... Onde estava eu? Ah! No ponto em que os dous velhos diziam das qualidades do moço. (ASSIS, 1996, p. 67).

No ato de comunicação que criamos para contar a história do desafortunado, a *enunciação* é o próprio ato em si, em que um enunciador se propõe a se dirigir a um enunciatário para contar uma história que entende verossímil em seu tema, utilizando-se para isso de figuras para construir uma narração fantástica (de fantasia).

O enunciador, instalado no texto de modo apenas pressuposto, conta a história dizendo de um “eles” (Monteiro, Lena, Lúcia, etc.), esvaziando sua presença, sem se dirigir explicitamente ao enunciatário, e, com isso, esvaziando-lhe a presença também. Tudo para dar maior ênfase ao mundo da história. A impressão que se tem é que a história *se conta sozinha e para ninguém*. Ou seja, cumpre-se um subliminar ritual de esvaziamento, em favor do ato de contar, em si, que precisa revestir-se da maior exclusividade e da mais *autêntica* sensação de verdade (*parecer-ser*).

Nesse simulacro, em que o enunciador cria uma cumplicidade com o enunciatário, fica implícito que o importante é a história, as aventuras e as desventuras dos personagens que

¹⁰ BOOTH, Wayne C. 1970. Distance et point de vue. Poétique. Paris, Seuil, 4: 511-24, apud FIORIN, J. L. As

a habitam; no nosso caso, Monteiro, Lena, Lúcia... Nele, por meio de um *contrato* de confiança, ambos fazem significar. Discini (2003, p. 48), ao analisar tiras de jornal do gato Garfield, faz uma curiosa observação sobre essa *convivência* entre as instâncias da enunciação. A autora afirma que “o gato é, na verdade, também o homem; ele pensa e se comunica [...]. O homem, então, ironiza o próprio homem; riem enunciador e enunciatário, com a ambigüidade construída para tal fim”. E completa: “Enunciador e enunciatário são e sabem que são mutuamente Jon e Garfield, na cumplicidade construída mais do que por uma, mas pela totalidade das tiras.”

A reflexão de Discini nos remete a Greimas e Courtés (1979, p. 224), que designam *identificação* como a uma das fases do fazer interpretativo do enunciatário, quando este identifica o universo do discurso (ou uma parte desse universo) com o seu próprio universo: “diremos, por exemplo, que uma jovem leitora identifica-se com a personagem de Joana d’Arc” (idem).

Por seu turno, Foucambert (1997, p. 106) afirma que a leitura, como qualquer comunicação, supõe que quem lida com a mensagem invista nela uma quantidade de informações bastante superior àquela que extrai. Ele cita Abraham Moles, que menciona uma relação provável de **um** para **quatro** entre a informação recebida e a informação que é necessário possuir para extraí-la da mensagem. Foucambert (idem, p. 95) observa também que a elaboração de um sentido resulta de uma singular colaboração entre o autor e o leitor, na qual o primeiro antecipa a atuação do segundo e dissemina indícios que precisam ser interpretados para adquirir sentido. E afirma (idem, p. 120):

A compreensão é [...] um processo, não um resultado; é o processo de questionamento recíproco de um capital gráfico diante dos olhos e de um capital semântico atrás dos olhos. O resultado é a significação atribuída ao texto, a mudança que o texto provocou nas representações do leitor.

Percebe-se que hoje, como Greimas, valoriza-se bastante não só a figura do leitor mas também a relação autor/leitor que o ato de leitura estabelece; com efeito, no ato de significar, o destinatário entra com sua parte, que não é inexpressiva.

A propósito das instâncias da enunciação não serem de “carne e osso”, Bakhtin¹¹ observa que, mesmo se o autor escreva uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como seu criador, ele permanece fora do mundo representado; e conclui:

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço do meu “eu” como o “eu” de que falo, como suspender a si [a mim] mesmo pelos cabelos.

De fato, “cabe esclarecer”, enfatiza Fiorin (2001a, p. 63), “que entre as distintas instâncias enunciativas não está a do falante de carne e osso, ontologicamente definido”.

Para terminar esta parte, é preciso dizer que o articulista Paulo Francis, num de seus artigos semanais na Folha de São Paulo, há anos, disse de seu incômodo em escrever romances na primeira pessoa, porque, segundo ele, o brasileiro não consegue deixar de confundir o narrador com a pessoa do autor. Ou seja, na terminologia da semiótica, o brasileiro não consegue deixar de confundir a segunda instância da enunciação com a primeira: o narrador com o enunciador, que sequer é o autor, mas uma abstração do texto.

Explicada a terminologia e um pouco de suas particularidades, podemos utilizá-la daqui para a frente.

2.2.9 O vínculo com o enunciatário e as metáforas

Chama-nos a atenção a importância que nossos autores dão ao enunciatário. Como vimos, para eles, a leitura é um ato de significar, “da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito”; a tal ponto que, em seu *Dicionário de semiótica*, designam formal-

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e estética: a teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 1988, p. 360, apud DISCINI (2003, p. 331).

mente o enunciador e o enunciatário como *sujeito da enunciação*, termo que cobre, portanto, as posições *enunciador/enunciatário* (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 150).

Essa interdependência entre enunciador/enunciatário, que às vezes os dois autores chamam de *cumplicidade*, importa-nos bastante. Tal cumplicidade deve ser, no nosso entender, a base do enunciado moderno, que se deseja fácil de entender e interativo; democrático, em outras palavras. Quanto maior essa solidariedade, mais agradável é a leitura, melhor é o entendimento do conteúdo e mais se lê.

Em *Semiótica das paixões* (1993, p. 186), Greimas (agora com Jacques Fontanille) afirma: “É preciso levar a sério as metáforas da língua cotidiana e tomar os sentidos ‘figurados’ como os mais significativos.”

Ousamos estender a observação do estudioso a nosso campo de estudo, e afirmar que o produtor de texto precisa levar a sério a importância do poder revelador da metáfora, incluindo essa figura de linguagem com frequência e generosa parcimônia nos seus trabalhos, especialmente na ficção. Ela facilita o entendimento, estimula o leitor e ajuda a fortalecer a solidariedade enunciador/enunciatário, na medida em que é uma maneira mais concreta de dizer, de criar imagens e, por conseguinte, de seduzir o enunciatário a “entrar” no texto, até pelo seu expressivo poder de encantamento. Greimas e Courtés (1979, p. 274) afirmam que a metáfora provoca um efeito de sentido de “riqueza” ou de “espessura” semânticas: “A rosa posta no lugar de ‘menina’ será lida, evidentemente, como ‘menina’, embora desperte por um instante as virtualidades de perfume, cor, forma, etc.”

No enunciado que estamos escrevendo, temos procurado fazer isso. No último trecho, por exemplo, Monteiro e seu velho amigo *mediram-se da cabeça aos pés; fotografaram-se mutuamente* a examinar um no outro as *marcas esculpidas pelos anos*; depois ambos *passearam pelo cenário dos anos longínquos, fizeram-se moços e vagaram pelo palco grandioso da juventude...*

Mais uma vez é o enunciatário quem vai julgar se fomos felizes ou não, porque estamos novamente diante da dicotomia ousadia/julgamento, que o jogo da criatividade pressupõe.

A criatividade (ousadia, num certo sentido), por arriscada que seja, tem a vantagem de não excluir a possibilidade de sucesso do enunciador e a satisfação do enunciatário. Já, a comodidade do clichê e do lugar-lugar comum, isto é, da não-ousadia, é a própria certeza do não-êxito. Isso, especialmente em se tratando de ficção, já que há outros gêneros de enunciado em que se busca a informação “isenta” de subjetividade, como é o caso do jornalismo, sobre o qual não devemos tratar aqui.

Por fim, em relação à metáfora, perguntamo-nos por que não utilizá-la também nos textos “objetivos”, se até uma criança sabe quando estamos falando sério ou não (até *quão sério* estamos falando). Ao lermos que Macambira (2001, p. 169) escreveu que em

O lobo matou o tigre na floresta

[...] se pluralizarmos *o tigre*, nada [...] de anormal se manifesta (o lobo matou *os tigres* na floresta). Se porém modificarmos *o lobo*, imediatamente a estrutura gramatical se desconcerta (*os lobos* matou o tigre na floresta), e o verbo solta o seu grito ciumento de protesto. É que tocamos o ponto neurálgico da questão — encontramos o sujeito de *matar* !”

não vamos “pensar mal” do verbo (nem do enunciador), mas, certamente, nos animaremos em continuar a leitura, na esperança de que nos sejam reservados novos artificios que tornem a apreensão do conteúdo menos árida. É o que faz o Manual de redação e estilo de O Globo (2001, p. 27), ao dizer ser “de mau gosto misturar metáforas: ‘O candidato entrou na arena como um leão e, depois de muito lutar, chegou a bom porto.’ *É preciso decidir: o homem era fera ou navio?*” - grifos nossos

Agora continuemos nossa história, para detalhar um pouco mais o ciúme, porém numa outra perspectiva: a do espetáculo que se oferece ao ciumento. E vamos nos servir no-

vamente da paixão de nosso herói pela funcionária como pretexto para mostrar um pouco mais da teoria de Greimas sobre esse estado passional.

O casamento do Zezão deu-se no sábado seguinte. Foi uma coisa simples, improvisada. Já começava a escurecer quando os convidados chegaram ao lugar da festinha, uma barraca de bambus e lonas, na casa dos pais do noivo.

Lena ocupava-se em ajudar a servir as mesas, indo e voltando com garrafas na mão. Estava num sugestivo vestido verde-alface, que lhe moldava generosamente a sinuosidade do corpo. Trazia os cabelos elegantemente presos e no rosto uma suave maquiagem, que mal se deixava ver. Duas cavas mostravam os ombros roliços, que no dia-a-dia trazia cobertos. Monteiro conversava com Lúcia, sentada ao lado, mas acompanhava os movimentos da moça, até que ela, ao ver o casal, abriu um largo sorriso e acenou com delicadeza, indo-lhe ao encontro:

— Dona Lúcia! Há quanto tempo!...

— Lena, que bom te ver! Você tá linda!... Uma moça linda! — elogiou a esposa do patrão, durante a troca de beijos.

— Boa noite, seu Paulo.

— Boa noite, Lena — ele respondeu com desconforto.

— Sente-se com a gente!... — convidou Lúcia, já se deslocando para dar lugar no banco de tábuas — Como vão seus pais, Lena?

— Bem, dona Lúcia, obrigada! Como vai a senhora? Faz tanto tempo que a gente não conversa... — disse a moça, enquanto se sentava.

Os assuntos prolongaram-se; Monteiro não interferia, porém, mantinha-se atento. Quem olhasse perceberia o encantamento que Lena lhe provocava, tão bonita como nunca vira, movimentando os lábios — tão vivos! — com a graça de um anjo, sorrindo com suavidade... Os traços impecáveis dela, aquela voz macia, lhe embeveciam a alma e apertavam o coração.

Depois do churrasco, ele passou a percorrer o recinto, buscando um rápido contato com as pessoas, conversando aqui e ali com os convidados, quase todos velhos conhecidos. Onde estivesse, procurava manter-se no campo visual da moça, que não parecia notá-lo.

Ficou um tempo sem vê-la. Quando seus olhos a alcançaram novamente, ela estava conversando com um moço desconhecido num canto da barraca, junto a um dos pilares de bambu. Mesmo à distância, percebia-se que o jovem se insinuava. Era parente da noiva; irmão, com certeza: tinha os mesmos olhos azuis, o nariz bem feito, a altivez humilde, o mesmo esplendor. Monteiro teve vontade de puxar a funcionária daquele lugar, arrastá-la para bem longe, a salvo daquela ameaça inesperada.

O rapaz, feliz, ajeitava os fartos cabelos com as mãos, depois tocava os braços da jovem. Duas ou três vezes pousou a mão esquerda nos ombros dela e a deslizou lentamente pelas curvas graciosas do seu braço; outras vezes, com a direita, arriscou um carinho demorado no queixo. Em nenhum momento ela se esquivou.

Aquela era a coreografia da tortura para Monteiro. Ele caminhou um pouco e parou onde havia poucas pessoas, depois andou mais um tanto e finalmente se sentou, desolado, na extremidade de uma das mesas, cheia de garrafas vazias, copos usados e restos de comida. E lá ficou, sozinho, como um menino amuado, sem forças para procurar um pretexto que justificasse tanto isolamento. Ao longe, Lúcia e Márcia conversavam com alguns conhecidos. Roberto ajudava na churrasqueira.

Quando Monteiro menos esperava, e sua alma era toda contrariedade, Lena pousou os olhos nele, dissimulativa. Mas, como?!, pensou. Chegou a olhar em torno de si, depois suspirou, alegre, diante da certeza de que a ninguém mais poderia ser tão generosa concessão: estava só. Atônito e com o coração descompassado, ele a fitou sem medo, agressivo. E assim se manteve por toda a eternidade daquele instante; com os olhos pregados nos da jovem, sem se preocupar com mais nada.

O ciúme, o encantamento — e alguns copos de cerveja — anestesiavam-lhe os sentidos e faziam dele o mais ousado dos homens. Enquanto os dois conversavam com os olhos, o rapaz gesticulava, para explicar alguma coisa que ela parecia não ouvir. A festa não demorou a passar, mas aquele momento, em que patrão e funcionária se prenderam por um olhar, se congelaria na alma do dono do ferro-velho.

Nova tempestade se abateu sobre ele. Mais uma vez passearia pelos corredores na madrugada, torturando-se à procura de uma resposta fugidia.

Antes de tudo, precisamos dizer que, finalmente, mostramos melhor a esposa de Monteiro; ela e sua alma bondosa. E, já que tratamos de ciúme, reiteramos o esplendor da *pessoa amada* (Lena) e valorizamos o *rival*. Com isso, revigoramos a memória do enunciatório sobre alguns aspectos e a alimentamos com novos elementos, necessários à progressão da história.

2.2.10 O ciumento no espetáculo

Greimas e Fontanille (1993, p. 180-181) afirmam que o ciúme especifica o **actante observador**. O ciumento sofre por ver *um outro fruir* ou por *temer perder*. No primeiro caso, é a *pessoa amada* que é focalizada, no segundo é a dupla *pessoa amada/rival*. Qualquer que seja a perspectiva adotada, o espetáculo que se apresenta ao ciumento é sempre o da junção entre o rival e a pessoa amada; o medo de que um outro frua a pessoa amada ou de que ela se perca em proveito de outrem.

“O ciúme obedeceria à mesma distinção que a inveja, mas com base numa especificação que lhe seria própria” (idem, p. 181). Se a essência do espetáculo do ciúme é a junção do rival e a pessoa amada, o ciumento é, enquanto observador, excluído da relação de junção. Para o ciumento, na relação *ciumento/pessoa amada/rival*, ele se encontra sempre em último

plano. Na cena odiada que se lhe impõe; “ele mesmo se apresenta, com relação a seu próprio simulacro passional, como sujeito virtualizado, sujeito sem corpo que não pode ter acesso à cena” (idem).

Para nossos autores, essa posição particular vai traduzir-se, no momento de se colocar a cena em discurso, pela atribuição de uma posição de observação específica, em que o observador do ciúme será efetivamente um “espectador”, isto é, “observador cujas coordenadas espaço-temporais referem-se às do espetáculo que lhe é oferecido, mas que não pode, em caso algum, figurar como ator nessa mesma cena” (idem). O espetáculo é seu e para si, mas dele não pode participar.

Diz Barthes (2003, p. 211-212):

No terreno amoroso, os ferimentos mais profundos vêm mais daquilo que vemos do que daquilo que sabemos. [...] Eis aqui portanto, finalmente, a definição da imagem, de toda imagem: a imagem é aquilo de que sou excluído [...], não estou na cena. [...] A imagem é peremptória, tem sempre a última palavra; nenhum conhecimento pode contradizê-la.

A “imagem” ou a “cena” que criamos em nossa história designam o simulacro passional do ciúme figurativizado, isto é, espacializado, temporalizado e actorializado, que corresponde ao **componente sintático** dessa paixão; ou seja, ao modo como ela, em geral, se estrutura e se desenvolve. A *espacialização* se dá por um barracão de bambu onde acontece uma festa, a *temporalização* é constituído pela marca discursiva “já começava a escurecer quando os convidados chegaram ao lugar da festinha” e a *actorialização* é composta pelas figuras de Monteiro, Lena e um suposto primo da noiva.

Para Greimas e Fontanille (1993, p. 240), há ainda um outro componente na colocação do ciúme em discurso, o **componente semântico**, “que compreende investimentos e manifestações figurativas das diferentes modalizações” (variações de intensidade das emoções do ciumento).

Nossos autores (idem, p. 277) afirmam que uma das estratégias de textualização do ciúme é a de assumir o simulacro do ciumento e excluir qualquer outro, implicando o enunciatário nesse simulacro; enunciatário que “é incessantemente solicitado por um lugar vazio, levado a fazer inferências, obrigado a ocupar mentalmente esse lugar para compreender as posições de cada um e a organização das cenas descritas”. Eles observam que essa estratégia transforma o leitor em *sujeito discursivo ciumento*, e finalmente se perguntam: “seria o ciúme a paixão prototípica dos enunciatários?” (grifos nossos)

Como vimos, a “imagem” que colocamos diante de nosso ciumento foi esta:

O rapaz, feliz, ajeitava os fartos cabelos com as mãos, depois tocava os braços da jovem. Duas ou três vezes pousou a mão esquerda nos ombros dela e a deslizou lentamente pelas curvas graciosas do seu braço; outras vezes, com a direita, arriscou um carinho demorado no queixo. Em nenhum momento ela se esquivou.

Os olhos de Monteiro são quem *relata* a cena; ou seja, o espetáculo de ciúme é contado pela perspectiva do *actante observador*. Isso não só para induzir o enunciatário a “ocupar mentalmente” o lugar de quem a sofre, mas porque o posto de observação da colocação da cena de ciúme em discurso é o daquele para quem ela se dá e a quem nenhum outro papel cabe a não ser o de observador: o ciumento. É de se notar que, já que o texto é a verbalização do simulacro passional e que o ciumento não pode ser protagonista desse simulacro, o sujeito do discurso (enunciador/enunciatário), que se confunde na cena com o ciumento, desaparece. “Outro desaparecimento [...]: o do ego; com efeito, o sujeito do discurso está presente enquanto actante, mas ausente enquanto ator, ao mesmo tempo da cena e de sua escritura [do texto]” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 275). Sendo o *sujeito do discurso* e o *ciumento* passíveis de superposição, a exclusão do ciumento se traduz pela exclusão linguística do eu. É impossível para o ego dizer-se ego, já que seria fazer aparecer o ciumento (*eu*) na cena escrita, afirmam nossos autores (idem), que reiteram: “Também o sujeito do discurso

não passa de lugar vazio, que só pode ser reconstituído por dedução”: se há um enunciado, há um sujeito da enunciação.

De fato, mas agora é preciso dizer que nosso herói não ficou só no sofrimento desta vez. Logo depois da cena de ciúme, textualizamos um flerte entre ele e a funcionária. Com isso, alimentamos a imaginação e a curiosidade do enunciatário a respeito dos sentimentos da garota.

Depois, com o mesmo objetivo, pusemos Monteiro numa contemplação interior da cena do flerte, a torturar-se deliciosamente sobre a dúvida que o atormenta e que, de nossa parte, precisamos levar em frente por um bom tempo: ela o ama ou não ama?... Greimas e Fontanille (1993, p. 133) afirmam que o sujeito apaixonado refugia-se em seu imaginário antes de renunciar à ação ou precipitar-se a ela; seu *fazer* é o que a receita de cozinha é para o *fazer* da refeição: “Como o gastrônomo pode permanecer na contemplação discursiva de sua receita, o sujeito apaixonado pode, sem passar ao ato, saborear a encenação que ele mesmo se oferece.” Se é assim, por que negar esse prazer a nosso herói?

Aqui acaba uma parte importante da história: o começo, ou melhor, sua estruturação. Já apresentamos todos os personagens, pintamos-lhes a alma, estipulamos-lhes os trejeitos, suas paixões e humores (actorialização); numa determinada cidade (espaço), num certo tempo (*então*). Daqui para a frente, a história praticamente “anda sozinha”, ou melhor, ela fica mais fácil de ser desenvolvida, porque já é um *processo* em andamento, um fluxo de criação que se auto-alimenta de sua própria lógica interna.

2.3 DÍVIDA E FRAQUEZA / ISOTOPIA, QUADRADO, DEBREAGEM E EMBREAGEM

Se estamos tratando de endividados, já está na hora de começarem a aparecer os credores. Como temos de fazer com que tudo caminhe da forma mais natural possível, é melhor que eles sejam comedidos por enquanto, e só se exasperem mais adiante. Precisamos dar plenas condições para que o enunciatário testemunhe, passo-a-passo, o processo de deterioração do desafortunado herói da história.

O fato que daria início ao drama de Monteiro ocorreu dias depois, com o telefonema que ele recebeu do funcionário de um dos bancos da cidade:

— A gente vem sendo tolerante com você, Monteiro, mas as coisas chegaram a um ponto que não dá mais!... Você paga o que deve, ou...

— Vamos com calma, Valdir! Não é assim que se resolve as coisas, eu preciso de um pouco mais de paciência... Tenho certeza que...

— Não dá mais pra esperar, Monteiro! Não dá mesmo! Você sabe que a gente já fez tudo que podia!... — interferiu o bancário, mostrando irritação, porque vinha aceitando as promessas do comerciante há meses.

— Valdir, a coisa tá difícil! Saia um pouco desse ar-condicionado e venha ver a dificuldade do comércio... Nunca vi uma coisa dessas!...

— Monteiro! Não adianta dizer tudo isso de novo! Eu sei que você enfrenta muita dificuldade! Isso eu sei, mas o banco precisa receber...

— Olha, Valdir,... venha até aqui e vamos estudar um jeito de resolver esse problema... Dá uma chegada aqui, faz favor!...

— Quantas vezes eu já fui aí?!... Não adianta, Monteiro!...

— O que é isso?!... Só estou chamando você pra conversar, puxa vida!... Não é possível que não concorde em conversar!... — apelou o comerciante. O bancário hesitou um pouco, depois concordou:

— Tá bem, tá bem! Mais tarde, eu dou uma chegada aí, mas você precisa aceitar a realidade: não dá pra esperar mais!...

Pouco depois, Lena abriu a porta do escritório:

— Paulo, um vendedor tá esperando pra falar com você.

O comerciante coçou a cabeça, fez uma careta, e perguntou irritado:

— Vendedor de quê? — e antes que a funcionária respondesse: — Não quero comprar nada! Conversa você com ele! E saiba: a resposta a todos os argumentos dele é “não!” Esta é a palavra-chave daqui pra frente: “não!” — finalizou, articulando demoradamente a palavra salvadora.

— Tá certo, daqui pra frente, a palavra é “não!” — disse a moça, caprichando na pronúncia do advérbio; depois completou: — Especialmente quando a gente conversar com vendedores...

— É isso aí! É isso aí!

— Eu cuido deles! “Não!”, é só o que tenho a dizer, não é, patrão?! — ela ironizou. Ele virou as costas nervoso, revolveu os papéis da mesa, abriu e fechou gavetas e saiu para o fundo do terreno; tudo muito rápido.

Para Lévi-Strauss, a circulação dos objetos — dos bens, das mulheres e das palavras — é fundadora das estruturas sociais e dão lugar às três dimensões fundamentais de toda sociedade (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 288). A literatura fala de bens, mulheres e palavras, mas não se arrisca a se ocupar de dinheiro vivo.

Camilo Castelo Branco (1997, p. 68), como narrador em primeira pessoa de *Amor de perdição*, diz que, nos romances, todas as crises se explicam, menos a “ignóbil” crise da falta de dinheiro: “Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebéia.” O narrador-autor da obra-prima do ultra-romantismo português afirma que Balzac fala muito em dinheiro, mas dinheiro a milhões, e diz não conhecer, nos cinquenta livros que tem dele, “um galã no entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar quantia com que pague ao alfaiate, ou se desembarace das redes que um usurário lhe lança”.

O romancista, que escreveu febrilmente para sustentar a família, produzindo certa vez quatro livros ao mesmo tempo (idem, p. 153), sempre na voz do narrador, afirma que é disto que os mestres em romance se escapam sempre. Diz também que esses mestres bem sabem que o interesse do leitor se gela tanto quanto “o herói se encolhe nas proporções destes ‘heroizinhos de botequim’, de quem o leitor dinheiroso foge por instinto, e o outro foge também, porque não tem que fazer com ele”. E conclui com a constatação de que “a coisa é vilmente prosaica” e que não é bonito deixar vulgarizar o herói a ponto de pensar na falta de dinheiro.

A poesia parece seguir o mesmo caminho. Pelo menos, segundo os versos “Não há vagas”, de Ferreira Gullar¹²: “O preço do feijão/não cabe no poema./O preço do arroz/não cabe no poema./Não cabem no poema o gás/a luz o telefone/a sonegação/do leite/da carne/do açúcar/do pão.[...] Só cabem no poema/o homem sem estômago/ a mulher de nuvens/a fruta

¹² GULLAR, Ferreira. Antologia poética. Rio de Janeiro: Fontana/Summus, 1977. In: AMARAL, Emília et al. **Português: novas palavras, literatura, gramática, redação**. São Paulo: FTD, 2000, p. 19.

sem preço.” A relação da literatura com o dinheiro é mesmo complicada: “Para o burguês comum a poesia não é coisa que se possa trocar usualmente por dinheiro”, afirma Vinicius de Moraes, que acha “difícil que um poeta possa jamais conseguir o seu filé em troca de um soneto ou uma balada” (MORAES, 1991, p. 104).

Sendo assim, nós, que nada temos de Camilo ou Balzac, Gullar ou Vinicus, mas escolhemos exatamente a falta de dinheiro como tema e planejamos “vulgarizar” nosso herói a ponto de ele não ter com o que pagar a conta do bar nem como juntar os trocados para a mesada do filho, temos então uma delicada tarefa. Voltemos a ela.

Mais tarde o bancário chegou; para surpresa de Monteiro, acompanhado do gerente da agência:

— Vamos sentar, gente! — convidou Monteiro, ajeitando as cadeiras. O gerente dispensou os preâmbulos e foi logo ao assunto:

— Monteiro, como o Valdir já te falou, nós temos de receber! Sua dívida acabou ficando muito antiga, e a matriz do banco está querendo mandá-la para a justiça... Isso é uma coisa que a gente não queria, mas...

— Veja só! Eu chamo vocês pra negociar e a primeira coisa que me falam é mandar pra justiça! Isso é uma ameaça! Por que falar em pôr na justiça?!... O Valdir me conhece! Eu nunca dei prejuízo pra ninguém, não é, Valdir?!... — reclamou o comerciante, buscando ajuda num relacionamento antigo. O homem apenas se ajeitou na cadeira. Foi o gerente quem falou:

— Calma, Monteiro! O que queremos é exatamente evitar a Justiça! Por isso estamos aqui, mas você precisa colaborar! O que mais deseja que a gente faça pra você?! Prazo nós já demos, e não foi pouco!...

— Preciso é que renegociem a dívida e que baixem os juros! Quem agüenta pagar tanto juro?!... — e, sacudindo nervosamente as mãos, voltou a perguntar: — Meu Deus, quem agüenta pagar tanto juro?!...

— Ora, Monteiro, seu empréstimo foi feito nas melhores condições de mercado! Não há mais margem para negociação... — argumentou o gerente, franzindo a testa para parecer convincente. O comerciante riu nervoso, recuou para o encosto da velha poltrona, acomodou os braços e virou-se para o outro bancário, se esforçando para dissimular a mágoa:

— E você, Valdir? Não tem alguma idéia pra ajudar a resolver o problema, companheiro?! — como se acreditasse que ele pudesse acrescentar algo. Valdir, conhecido desde os tempos em que jogavam futebol no time da cidade, sabia que a pergunta, àquela altura, era apenas uma ironia para aborrecê-lo. Mas procurou safar-se, ante o olhar curioso do gerente:

— Bem, o chefe tem razão... realmente nós... — atrapalhou-se.

— Claro, claro!... — apressou-se o outro em socorrer, para desobrigar seu subordinado. Valdir reacomodou-se e suspirou aliviado.

Afora este momento patético, essa conversa era uma dolorosa reedição de tantas outras, e mais uma vez prolongou-se inutilmente. Monteiro não tinha como pagar suas dívidas, que vinham se avolumando junto a agiotas, fornecedores e outros bancos da cidade. Até mesmo as suas contas pessoais acumulavam largos atrasos. Tão logo os bancários saíram, ele procurou abri-

go no fundo do terreno, onde gostava de estar; entre portas de carros amassados, pára-lamas tortos e esqueletos de ferro comidos pela ferrugem.

Por tratar-se de um assunto muito árido, estamos diante de um trecho que tem tudo para ser o menos interessante da história, embora cuide de uma questão fundamental dentro do que precisamos contar.

Para evitar a fuga do enunciatário, tivemos alguns cuidados. O primeiro foi o de não colocar tal assunto no início da história; os demais dizem respeito a trechos que não só são *digressões* para diluir a aridez do tema, mas sobretudo figurativizações necessárias ao andamento da história. Nesse sentido, inserimos uma primeira figura de abandono: o bancário, antigo conhecido de Monteiro, não se dispôs a garantir a honestidade do endividado para o gerente. Essa passagem é ainda uma insinuação de que subordinados não têm voz na frente do chefe — o ex-companheiro de futebol se atrapalha quando Monteiro lhe pede que dê uma opinião diante do gerente —, mas também uma figura de abandono que, inclusive, visa a concorrer para a sensação de verdade do discurso. Ou seja, por meio de um *não-parecer*, uma instância da enunciação evoca lembranças da outra: o enunciatário “vê” sua experiência no texto, por isso tende a validá-lo. Ainda que o enunciatário nunca tenha sintetizado tal idéia (a de que subalternos se encolhem diante dos superiores), certamente, tem uma vivência suficiente para concordar com ela: o leitor procura vestígios de sua experiência no texto, ensina Foucault (1997, p. 111). Aproveitamos também para um (mais uma vez) dissimulado refrescamento de memória sobre o caso dos amortecedores, iniciado num episódio anterior e que deverá ter seu desfecho logo mais (Monteiro não quer mais saber de vendedores: o que teria acontecido?): a expectativa, sabe-se, é importante na relação enunciador/enunciatário. E, no final do segmento, depois de falarmos sobre as dificuldades financeiras de nosso herói, (já) o mostramos voltado a um desejo de isolamento, no ponto em que o pusemos “entre portas de carros amassados, pára-lamas tortos e esqueletos de ferro comidos pela ferrugem”, o que é

mais uma vez figurativização de abandono. Acreditamos que, com isso, “salvamos” o episódio — e nosso vínculo com o enunciatário.

Agora precisamos avançar um pouco mais na parte teórica. Chega o momento de mais um importante conceito da semiótica: a isotopia.

2.3.1 Isotopia: um conceito essencial à significação

A semiótica define *isotopia* como a reiteração da categoria semântica dentro do enunciado. Grosso modo, isotopia é a insistência com que uma palavra, seus sinônimos e assemelhadas aparecem no texto. Greimas tomou esse termo da físico-química e o transferiu para a análise semântica (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 245).

A isotopia é o que torna possível a leitura uniforme do discurso, que é “orientada pela busca de uma leitura única” (idem, p. 245-246). Ela se define como a recorrência de categorias sêmicas¹³, quer sejam estas temáticas (abstratas) ou figurativas (concretas). Isso quer dizer que, para se chegar à isotopia global de um texto, deve-se fazer um inventário das isotopias temáticas e das isotopias figurativas. Nossos autores afirmam que a diversas isotopias figurativas corresponde apenas uma única isotopia temática: “As parábolas evangélicas, relativas a um mesmo tema, são uma boa ilustração disso” (idem, p. 246). Mas alertam que, “no caso de pluriisotopia (que emprega conectores), várias isotopias figurativas co-ocorrentes corresponderão, por exemplo, à mesma quantidade de isotopias temáticas”.

Poderíamos explicar, de modo bem prático, que isotopia é o *assunto* do enunciado. Se estivermos lendo um artigo de jornal, e alguém nos pergunta “qual é o assunto desse artigo?”, e nós respondemos “informática”, estamos dizendo que *a isotopia do texto é “informática”*. Como veremos adiante, embora *isotopia* possa (ainda que precariamente) ser sinteti-

¹³ Sêmica: relativa a *sema*, palavra situada no plano de conteúdo que designa a unidade mínima da significação (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 391).

zada dessa forma, tal simplificação não significa que o termo não seja complexo e, menos ainda, que não tenha muita importância no percurso da significação.

A título de exemplo, podemos dizer que *um bom negócio* nos remete a uma isotopia *econômica*; já *um bom vinho*, a uma isotopia *gastronômica*.

Do ponto de vista do enunciatário, a isotopia representa um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que ela permite excluir ambigüidade (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 247). Por exemplo, se o texto afirma “O médico já terminou a operação”, e ele tiver por isotopia *serviços bancários*, a interpretação do significado de “operação” é bem diferente da que teríamos se estivéssemos diante de um enunciado cuja isotopia fosse *procedimentos cirúrgicos*.

Antes de seguirmos, resta ainda enfocar outro conceito, o da euforia e disforia:

- **Euforia** é o termo positivo que serve para valorizar os microuniversos semânticos, transformando-os em axiologia, isto é, em um termo do sistema de valores de uma sociedade.
- **Disforia** é o termo negativo que serve para valorizar os microuniversos semânticos, para transformá-los em axiologias; é, então, o oposto de euforia (idem, p. 130, 170).

A relação euforia/disforia está subordinada à *timia*, expressão de conotações psicofisiológicas, que diz respeito ao estado de humor do homem ou da percepção que possui de seu próprio corpo. “A euforia estabelece a relação de conformidade do ser vivo com os conteúdos representados”, já “a disforia marca a relação de desconformidade” (Barros, 2000, p. 85, 86). À parte as valorações axiológicas (positiva/negativa) que os termos designem na análise semântica dos discursos, grosso modo, euforia é *sentir-se bem* e disforia, *sentir-se mal*.

2.3.1.1 *Levantando a isotopia do episódio*

No nosso caso, agora, o *microuniverso semântico* é constituído pelo último episódio. Então, vejamos, a seguir, seus elementos semânticos eufóricos e disfóricos, para depois chegarmos à sua isotopia (Cabe notar: o que é eufórico para os bancários é disfórico para Monteiro, e vice-versa).

**sintagmas eufóricos para os bancários
e disfóricos para Monteiro**

a gente vem sendo tolerante com você
 não dá mais (duas vezes)
 você paga o que deve, ou...
 não dá mesmo
 aceitando as promessas [...] há meses
 a gente já fez tudo que podia
 irritação
 promessas
 não adianta dizer tudo isso de novo
 sei que enfrenta muita dificuldade
 isso eu sei
 o banco precisa receber
 quantas vezes já fui aí
 não adianta
 tá bem, tá bem (!)
 você precisa aceitar a realidade
 não dá para esperar mais
 dispensou os preâmbulos
 foi logo ao assunto
 o Valdir já te falou
 temos de receber
 sua dívida acabou ficando muito antiga
 mandá-la pra justiça
 a gente não queria fazer, mas
 apenas se ajeitou na cadeira
 calma, Monteiro!
 queremos evitar a justiça
 você precisa colaborar
 o que mais deseja que a gente faça (!)
 prazo nós já demos, e não foi pouco

**sintagmas disfóricos para os bancários
e eufóricos para Monteiro**

vamos com calma
 preciso um pouco mais de paciência
 tenho certeza que
 a coisa tá difícil
 ninguém compra nada
 venha ver a dificuldade
 nunca vi uma coisa dessas
 venha até aqui e vamos estudar um jeito
 problema
 dá uma chegada aqui, faz favor
 o que é isso?!
 só estou chamando você pra conversar
 puxa vida!
 não é possível que não concorde...
 apelou o comerciante
 coçou a cabeça
 fez uma careta
 irritado
 não quero comprar nada
 a resposta [...] é “não”
 a palavra chave daqui pra frente: “não!”
 palavra salvadora
 insatisfeito
 a palavra é “não!”
 é isso aí! é isso aí!
 “não!”, é só o que tenho de dizer
 nervoso
 revolveu os papéis da mesa
 abriu e fechou gavetas
 saiu para o fundo do terreno, [...] rápido

ora, Monteiro (!)	veja só!
não há mais margem para negociação	primeira coisa [...] é mandar pra justiça!!!
.	isso é uma ameaça!
.	por que [...] pôr na justiça?
.	o Valdir me conhece
	nunca dei prejuízo [...], não é, Valdir?!
	reclamou [...] buscando ajuda
	renegociem a dívida e baixem os juros
	quem agüenta pagar tanto juro?! (duas vezes)
	sacudindo nervosamente as mãos
	inconformado
	.
	.
	.

Analisando esse inventário, podemos concluir que o assunto reincidente no enunciado é a impossibilidade de determinado indivíduo de pagar sua dívida; em outras palavras: a isotopia do enunciado é *insolvência* (*situação em que uma pessoa é incapaz de pagar suas dívidas*).

Na prática, não precisamos relacionar os sintagmas eufóricos e disfóricos, como fizemos; basta que os sublinhemos no próprio enunciado em cores ou marcas diferentes.

Euforia é o que se afirma dentro do enunciado, e disforia, o que se nega. No entanto, há textos, especialmente os figurativos, em que a diversidade de sujeitos pode implicar a diversidade de afirmações/negações, como no último episódio de nossa história, que relata um antagonismo: os bancários agem para que Monteiro **pague**, e este, para **não pagar**. Nessas circunstâncias, especifica-se o que é eufórico/difórico para um e outro, como fizemos há pouco. Em geral, os textos temáticos não apresentam essa característica, já que, neles, o autor defende um ponto de vista em detrimento de outro, ou seja, afirma uma idéia e nega a que lhe é contrária.

Finalmente, resta dizer que incluímos “*é isso aí! é isso aí!*” no nosso inventário mesmo que, em si, tal expressão nada signifique. É que, no contexto, ela se presta a deixar

claro que o dono do ferro-velho não quer (mais) saber de vendedores, que não quer comprar mais nada. Trata-se de um caso de *contaminação semântica*. No inventário há outras ocorrências do gênero (*puxa vida!; veja só!; o Valdir me conhece*).

Agora precisamos voltar a tecer nossa trama. Continuemos com a questão financeira, uma vez que nos poupamos de abordá-la no início da história. É, então, chegada a hora do amigo de Monteiro cobrá-lo; e, como já vimos, Renato Novais é intransigente quando se trata de dinheiro.

Há tempo, Monteiro vinha adiando o ressarcimento do que havia tomado emprestado de Renato Novais. Porque se sentia seguro, cuidava menos desse compromisso que dos outros: mais buscava argumentos para o ir adiando, do que recursos para pagá-lo. Não pôde, contudo, perceber a aflição que isso provocava no amigo.

E assim, sem que esperasse, uma costureira conversa matinal entre os dois terminou num grande desentendimento, com todas as hostilidades que dão fim às grandes amizades. Não ficou fora nem mesmo o rancor do dono do bazar pelas brincadeiras de Monteiro a respeito de sua fama de sovina, que serviram de impiedoso pretexto para que o empresário manifestasse sua opinião sobre a forma com que o comerciante conduzia os negócios e a própria vida. Fez isso não só com o sabor confortante da revanche, mas com o prazer doloroso da vingança:

— Você é muito enrolado, Paulo! Tá certo, é bonzinho, despojado! E daí?... Não entende que esse seu jeito não leva a nada?! Leva pro fundo do buraco, isso sim! Parece que você não tem malícia...

Monteiro, que até então vinha tentando se defender, agora ouvia em silêncio.

— ...E ainda gosta de fazer piada com quem leva os negócios a sério, ora essa!... — foi a última fala de Renato, antes de o outro estender a mão para pagar o café e sair.

— Espera aí, Paulo! Venha aqui, vamos conversar!...

Nesse incidente, ocorrido no centro da cidade, ele perdeu o melhor amigo. Não perderia os demais desse jeito porque vendeu o carro dias depois e os pagou, a todos. Mas, no fundo, perdeu-os também, ao abdicar — por imposição da alma ferida — de todas as amizades. Aqueles que os seus sentimentos recusaram, aos poucos, a inteligência foi obrigada a rejeitar também.

Naquele dia, desolado, não teve forças para enfrentar o serviço e os demais credores. Doente de tristeza, recolheu-se à penumbra de seu quarto. Amargamente, começou a perceber que, junto com o patrimônio, esvaíam-se também as antigas amizades e a própria dignidade.

Depois disso, passou a esquivar-se de telefonemas e, tanto quanto pudesse, das pessoas. Até aí, raras eram as manhãs em que deixava de subir até o centro da cidade para um cafezinho com os amigos. Juntava-se ali, pela singela indução do hábito, com três ou quatro antigos moradores de Palmares, para, ao redor do balcão, colocar os assuntos em dia, rir e brincar, e depois seguir para o trabalho. Era um ritual sagrado que o dono do depósito cumpria há anos.

Até isso deixou de fazer, principalmente porque aquele era o território de Renato Novais, com quem agora não tinha mais prazer de estar, muito menos de começar o dia.

Por outro lado, por mais que se esforçasse, não via como resolver o problema; o ferro-velho mal conseguia saciar a voracidade dos juros, por isso, sentia-se impotente diante da iminência de um desfecho trágico.

Nesse episódio, figurativizamos o “direito” dos indivíduos de dizer o que pensam aos credores infiéis e de se imiscuírem em suas vidas. Do lado dos desafortunados, figurativizamos o labirinto em que se aprisionam por não conseguirem sair da situação em que se meteram, seu espírito ingênuo e sua alma passiva, além do rebaixamento de *status* social que a dívida lhes impõe e seu (auto)isolamento. “Ao sujeito humilhado resta o silêncio”, diz Harlot-de-La-Taille (1999, p. 38).

2.3.2 Eixo semântico e Categoria semântica

O levantamento¹⁴ dos sintagmas eufóricos e disfóricos prevalecentes no enunciado mostra que a dívida de Monteiro afeta sua dignidade, o que corresponde a uma insinuação de que um sujeito altamente endividado não tem direito à dignidade¹⁵; ou seja, que *dignidade* e *dívida* situam-se em extremos opostos de um mesmo eixo relacional.

A semiótica chama essa relação de *categoria semântica*. Assim, podemos dizer que a categoria semântica do último episódio é *dignidade/dívida*, sendo tais termos contrários entre si (dentro do texto). Essa é a essência do episódio, isto é, o fundamento mínimo do que acabamos de escrever.

Com efeito, o levantamento dos sintagmas eufóricos (o que se afirma) e disfóricos (o que se nega) reincidentes num enunciado conduz o analista a um eixo de relações fundamentais que, depois de devidamente avaliado, pode se designar como a *categoria semântica* do enunciado.

¹⁴ Como acabamos de mostrar um inventário dessa natureza, optamos por omitir o demonstrativo do presente episódio.

Greimas e Courtés (1979, p. 139) afirmam que, por *eixo semântico* entende-se uma relação entre dois termos, cuja natureza lógica é indeterminada, e que tal conceito, à medida que a análise avance, pode assumir a condição de *categoria sêmica* (ou semântica) que se articula logicamente.

Segundo esses estudiosos (*idem*, p. 163), “uma categoria semântica pode servir de base a um conjunto de subarticulações hipotácicas [hierarquias descendentes], cada vez mais finas, e cobrir, em razão disso, um microuniverso semântico gerador de discurso”. Eles afirmam que “certas categorias — abstratas e muito gerais — podem ser consideradas [...] como universais semânticos, isto é, como estruturas axiológicas elementares”. A título de hipótese, dizem que a categoria *vida/morte* articula os universos individuais e que a categoria *natureza/cultura* articula os universos coletivos.

As categorias semânticas estão, portanto, na base da construção de um texto. Ela se fundamenta numa diferença, numa oposição, mas, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum, e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença. “Não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/ a /feminibilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/”, afirma Fiorin (1990, p. 19), que argumenta:

Assim, quando [...] se estabelece uma oposição entre /democracia/ *versus* /comunismo/, comete-se uma violência semântica, uma vez que o primeiro termo concerne a regime político e o segundo, a sistema econômico, não tendo, pois, nada em comum. O contrário de democracia é ditadura; o oposto de comunismo é capitalismo.

De fato, os termos opostos de uma categoria semântica mantêm entre si uma relação de contrariedade. O termo *masculinidade* pressupõe o termo *feminibilidade* para ganhar sentido, e vice-versa.

¹⁵ Isso na perspectiva da sociedade, ainda que de modo subliminar, inconfessado.

Como vimos antes, cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação **euforia** *versus* **disforia**. “O termo ao qual foi aplicada a marca /euforia/ é considerado um valor positivo; aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo”, observa Fiorin (1990, p. 20), para acrescentar, porém, que dois textos podem utilizar-se de categoria de base /natureza/ *versus* /civilização/ e valorizar, de maneira distinta, esses termos. “No texto de um ecologista, a natureza certamente será o termo eufórico, e a civilização, o disfórico. Num texto que trate dos perigos da floresta, talvez a situação se inverta.”

2.3.2.1 *Categoria semântica: contrários versus antônimos*

A inversão de valores axiológicos é comum na publicidade. D’Ávila (2001, p. 101-121), analisando anúncio de TV *Quem bebe Sukita não engole qualquer coisa*, mostra que, por meio de um sutil jogo manipulatório, para esse anúncio, optar pelo **artificial** (Sukita) é eufórico, em detrimento da opção pelo **natural** (suco de laranja), tido no anúncio como disfórico.

Logo, beber Sukita indicará ser o indivíduo portador de um /Saber/ ter o Poder de querer-ficar, de escolher. É a latinha de Sukita, de uma certa forma, a vara de condão do poder escolher, da liberdade, juventude, modernidade, união (entre jovens), do prazer, etc. (D’ÁVILA, 2001, p. 114).

A teorização da categoria semântica leva em conta o pensamento de Saussure, segundo o qual na língua não há senão diferenças. Sendo assim, quando afirmamos uma coisa, estamos negando outra: se estamos reverenciando o belo, estamos “automaticamente” negando o feio; se louvamos o bem, estamos presentificando a negativa do mal.

No entanto, vale enfatizar que, a rigor — pelo motivo que exporemos no próximo parágrafo —, nem sempre a categoria semântica se manifesta entre termos antônimos. Lembremos que, no mais recente episódio de nossa história, a relação de contrariedade ocorre entre termos (dignidade/dívida) que não são contrários no estrito sentido de dicionário, mas

no interior do texto. Essa “subversão”, esse *cruzamento de paradigmas*, não deixa de representar uma novidade do discurso, de revelar uma “verdade” do enunciador que não necessariamente representa o pensamento geral. De certo modo, a categoria semântica *dignidade/dívida*, base fundadora do episódio, leva o texto a afirmar: “Não há como se endividar e manter-se digno aos olhos da sociedade.” De fato, também os textos figurativos defendem um ponto de vista e, convenhamos, às vezes, dos mais radicais. Com boa razão, podemos inferir que a categoria semântica de termos não-antônimos, por seu potencial de gerar imprevisibilidade, seja fundadora de discursos originais.

Explicamos, então, o que motivou a categoria semântica de termos não-antônimos no episódio. A rigor, o último episódio tem duas isotopias: uma **financeira**, com categoria semântica *(ter) dinheiro/dívida*, e uma **social**, com categoria semântica *dignidade/humilhação*. Isso significa que o texto afirma *dinheiro* e *dignidade* e nega *dívida* e *humilhação*. Fundindo-se essas afirmações/negações em uma única isotopia, digamos, **financeiro-social**, temos a categoria semântica *dignidade/dívida*, que consideramos na análise do episódio. Em outras palavras, para esse texto, *(ter) dinheiro* representa dignidade, e *(ter muita) dívida* significa submeter-se à humilhação; sendo que *ter/não-ter dinheiro* é uma questão financeira que determina a questão social *ter dignidade/ser humilhado*.

Escolhemos utilizar *humilhação* para designar o estado do (altamente) endividado, mas também poderíamos usar *rebaixamento*, *desonra* ou *indignidade*; estas, talvez, com menos propriedade. Não importa. O importante é deixar clara a idéia da perda da “boa imagem”, que configura a situação de inferioridade, a qual “subsume as [configurações] de rebaixamento, humilhação, desonra e indignidade” (HARKOT-DE-LA-TAILLE, 1999, p. 44). O sentimento de inferioridade é a configuração genérica que está na base da vergonha e “contempla tanto estados realizados quanto virtuais, tantos provocados quanto não provocados por

outrem e trata da *falta* — ausência ou perda — do objeto-valor ‘boa imagem’ e suas repercussões no simulacro existencial do sujeito” (idem).

Como estamos no território da vergonha, é interessante notar que Luigi Anolli (2003, p. 84-85) diz que “apesar de ser uma ficção, o ‘povo’ resulta ser uma realidade robusta e sólida no plano psicológico, com capacidade de influenciar significativamente a própria conduta e o próprio pensamento”, e completa:

Graças à sua indeterminação e falta de clareza, “o povo” se coloca e é captado como um juiz objetivo e imparcial, acima das partes. Nessa perspectiva, o “povo” é imaginado como uma platéia de pessoas que, de olhos bem abertos, olham para você e o espiam atrás das janelas, que comentam as suas ações e as suas escolhas sem piedade, que as julgam e as criticam asperamente, que comentam e tocam entre si as avaliações de condenação.

Até aqui, por uma razão de *economia*, o “povo” está representado por um único ator, Renato Novais, que, de certo modo, é delegado dessa abstração que abrange um conceito genérico e coletivo. Mais à frente, deveremos ampliar um pouco essa representação.

Mas voltemos ao que vínhamos dizendo, sobre criatividade. A quebra de paradigma seria geradora de originalidade? A resposta, sabemos, é afirmativa, como se pode ver por esta anedota bastante conhecida:

Estava o povo a xingar Madalena, quando o religioso diz: “Aquele que nunca errou, que atire a primeira pedra!”

Um português pegou um tijolo e atirou. Enquanto o sangue escorre pela face da adúltera, o religioso pergunta indignado:

— Mas você nunca errou?!

— Dessa distância, não.

Como se vê, a troca de sentido do verbo **errar**, de *moral* para *físico*, é o que provocou a surpresa; ou seja, a mudança abrupta de isotopia é o que gerou a criatividade. Carlos Heitor Cony utiliza-se sempre e muito bem dessa técnica:

Mania antiga o de dar nome a pessoas e coisas. Reza a lenda que o primeiro homem recebeu o nome de Adão porque foi feito de barro e, no idioma que contou a história, adão significa "feito de barro". Daí em diante, **papas, imperadores, bancários e bandidos**, todos merecem ter um nome, às vezes dois, como **os papas e os bandidos**, como Beira-Mar, Escadinha, Tião Medonho e outros. (CONY, 2003, p. A2, grifo nosso).

Para surpreender o leitor, o autor misturou imperadores, papas e bandidos. Aqui, ele também recorre à surpresa, isto é, ao recurso da mudança repentina de paradigma:

Tinha 27 anos e uma motocicleta. Não tinha mais nada nem precisava. Possuía o mundo e todas as pompas do universo porque sentia a moto entre as pernas.

Não se preocupava com o Bem e o Mal. O único **mal** seria a moto enguiçar ou a gasolina acabar. - grifos nossos

(CONY, 2000, <www.releituras.com/index.asp>, grifo nosso)

O que Cony faz é usar a imprevisibilidade do humor, porém de modo mais discreto. Com efeito, nesse sentido, o humor seria uma overdose de criatividade. No cômico, a imprevisibilidade exagerada causa um espasmo hilário; nos textos *comuns*, o imprevisto atenuado, *apenas* uma estesia. O que importa, no final das contas, é que o mecanismo é o mesmo.

Mas continuemos nossa história. Por ora, já mostramos nosso herói sendo hostilizado o bastante. Agora convém explicar como ele vem se sentindo na intimidade. De modo geral, o endividado tem uma intensa relação com as madrugadas. Já que Greimas se pergunta se o ciúme não seria a paixão do enunciatório, nós poderíamos nos perguntar se não seria para o endividado o silêncio das altas horas.

- Lúcia!... Você tá dormindo?
- Humm?!... O que foi?... Você não está bem?
- Perdi o sono... faz um tempão... Você faz um chá pra mim?
- Faça... Faça sim... O que foi desta vez?
- Não sei, não consigo dormir...

Lúcia levantou-se esfregando os olhos, enquanto o marido se sentava na cama, com os cotovelos apoiados nas pernas e as mãos a cobrirem o rosto, na posição de desânimo.

- O que é isso?!... Ânimo!... — esfregou novamente os olhos
- Vamos pra cozinha conversar um pouco!... Quem sabe você melhora... — E lá se foram marido e mulher a arrastar os chinelos.

Enquanto Lúcia esquentava a água, Monteiro sentou-se à mesa, fixando o relógio da parede, que marcava três e quinze. Os dois ficaram em silêncio, procurando o som da madrugada, que àquela hora era nenhum; além da melodia distante que entoavam as folhas do velho abacateiro no quintal, batidas pelo vento. Naquele momento ambos estavam a buscar algum assunto; algo que se pudesse fazer interessante e afogar os pensamentos incômodos. Lúcia arriscou:

- Que silêncio repousante, não é mesmo?!... Sabe que gosto desta tranquilidade? Durante o dia é tanta coisa a fazer barulho, que a gente nem pode pensar direito... — Mas, esse era justamente o problema do marido a-

gora: pensar. Monteiro demorou-se um pouquinho, procurando alguma coisa amena como resposta.

— É bom... quando era menino, eu gostava de acordar de madrugada pra ouvir os sons da noite, os cachorros latindo, os grilos, os galos cantando...

Fez uma pausa demorada, buscou alguma coisa com os olhos nos azulejos da cozinha, e continuou:

— Meu Deus, pra onde foram os galos cantadores?! Será que eles não existem mais ou desistiram de cantar?... — filosofou, olhando mais para dentro de si mesmo que para a dedicada esposa, que passava a camomila no coador.

— Existem sim, Paulo!... Claro que existem! É a gente... (ela olhou triste)... que não presta mais atenção neles, mas os galos ainda cantam, os cachorros latem e os grilos continuam onde sempre estiveram.

— Claro!... Talvez o problema esteja em nós mesmos. Pouco-a-pouco, vamos perdendo a capacidade de apreciar as pequenas coisas da vida... Será que, com o tempo, também não perdemos a capacidade de ser feliz?!... — Só não continuou porque a mulher o interrompeu:

— Vamos lá, vamos lá, Paulo!... Não foi pra isso que viemos tomar chá. Vamos falar das coisas boas da vida, de nossos sonhos... De coisas boas!... — Não disse mais porque lhe faltou inspiração.

— E quais são elas?... — arrematou Monteiro.

Aquele não era um início promissor de uma conversa para embalar o sono. Ambos concordaram, mas foi Lúcia quem primeiro se expressou sobre isso:

— Sabe quando você vai pegar no sono desse jeito, Confúcio?!... — e riu descontraída, quebrando o ar de melancolia. Logo foi acompanhada pelo marido. Daí para a frente a conversa animou-se; a vida se fez mais amena e o mundo, mais doce.

— Bastante mel, Lúcia! Bastante mel! — pediu Monteiro, rindo de si próprio, enquanto a mulher lhe adoçava generosamente o chá. Sem pressa, tomaram a camomila juntos, conversando sobre o melhor tema para os insones: as banalidades da vida.

— Paulo, quer que eu arrume um galo pra você?... Um daqueles bem cantadores!... — arriscou a esposa, rindo, para desculpar-se pela eventual ingenuidade da pergunta.

— Não, Lúcia... Obrigado!... Galos bons são aqueles dos outros, que cantam bem longe, e a gente imaginando onde. Eles precisam ser muitos: um cantando aqui outro ali, outro respondendo mais à distância, e a gente cochilando, sempre se perguntando onde... — Abraçaram-se e foram dormir.

Esse episódio gira em torno do esforço do casal Monteiro para fugir dos pensamentos incômodos das altas horas. Marido e mulher só têm êxito quando assumem *amenidades* como assunto da conversa. Pode-se dizer que a isotopia do enunciado seja *psicológica* e que o eixo relacional se dê entre *amenidades* e preocupações: afirma-se *amenidades* (euforia) e nega-se *preocupações* (disforia). Ou seja, a categoria semântica do episódio é *amenidades/preocupações*.

O que acabamos de dizer é a aplicação de fundamentos que abordamos há pouco. Agora vamos explicar o que se entende por *sentido* e *significação*, conceitos cuja elucidação é indispensável à continuidade de nossos estudos.

2.3.3 Sentido e Significação

Para Greimas e Courtés (1979, p. 417), antes de sua manifestação sob forma de *significação articulada*, nada se pode dizer do sentido, “a não ser que se façam intervir pressupostos metafísicos carregados de conseqüências”. Por outro lado, afirmam que

a significação é suscetível de designar ora o fazer (a significação como processo), ora o estado (aquilo que é significado) e revela, assim, uma concepção dinâmica ou estática da teoria subjacente. Desse ponto de vista, significação pode ser parafraseada quer como ‘produção do sentido’, quer como ‘sentido produzido’. (idem, p. 418)

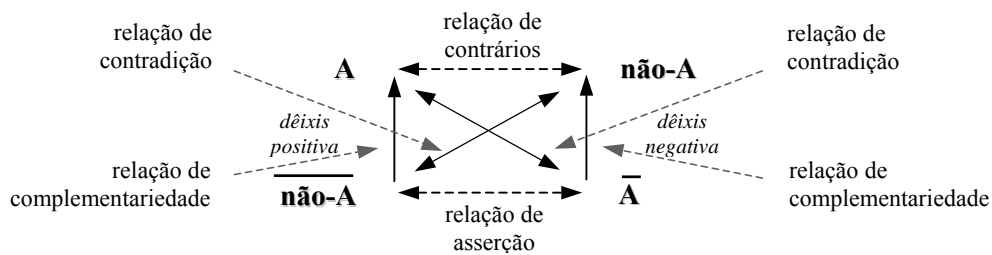
Como se vê, nossos autores opõem “significação” e “sentido”. Para eles, *sentido é aquilo que é anterior à produção semiótica*, e *significação é o sentido articulado* (idem, p. 419). Então, didaticamente, podemos dizer que **significação é a manifestação de um sentido**. Com efeito, se um indivíduo tem uma idéia na cabeça (sentido), só poderemos tomar conhecimento dela se depreendermos o que ele manifestar (significação).

2.3.4 Quadrado semiótico

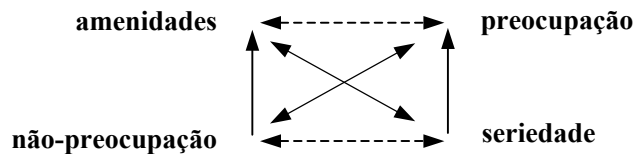
O quadrado semiótico é uma representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. Greimas e Courtés (1979, p. 364) afirmam:

A estrutura elementar da significação, quando definida [...] como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem: ela é, portanto, suficiente para constituir um paradigma composto de n termos, mas não permite [...] distinguir no interior desse paradigma, categorias semânticas baseadas na isotopia (o “parentesco”) dos traços distintivos que nele podem ser reconhecidos. Faz-se necessária uma tipologia das relações por meio da qual se possam distinguir os traços intrínsecos, constitutivos da categoria, dos traços que lhe são alheios.

A seguir, observam que, partindo-se da oposição **A/não-A** (eixo semântico) e, levando-se em conta que a natureza lógica dessa relação permanece indeterminada, percebe-se que cada um dos dois termos desse eixo é suscetível de contrair separadamente uma nova relação do tipo \bar{A}/A (idem, p. 364-365). A representação desse conjunto de relações assume, então, a forma de um quadrado:



O que temos acima é o quadrado semiótico *teórico*. Cabe-nos agora inserir-lhe os termos da categoria semântica de nosso último episódio, não só para compreender melhor a aplicação desse conceito semiótico, mas também para obtermos uma representação visual do nível profundo (ou da estrutura fundamental) do episódio. Vejamos:



É de se notar que, para *amenidades*, ocorreu-nos um *termo contraditório* de dicionário (*seriedade*), o que não se deu com *preocupação*, termo antes do qual, para compor a expressão contraditória, inscrevemos o vocábulo “não”.

Agora precisamos figurativizar o modo inconseqüente com que Monteiro administra seus negócios. Para isso, num episódio anterior, já havíamos plantado uma semente: a visita do velho amigo que *hoje* vende amortecedores reconicionados.

- Monteiro & Monteiro é aqui? — perguntou o motorista do caminhão estacionado na frente do ferro-velho, na manhã seguinte.
- É aqui mesmo — respondeu Zezão.
- A gente tem uma entrega. Umas caixas...

— Pode pôr aqui dentro — disse o funcionário, indicando um canto no barracão. O motorista e seu ajudante começaram a descarregar caixas de papelão. Já havia uma enorme pilha delas quando Lena apareceu:

— O que é isso?

— Uma encomenda — respondeu o homem, tirando a nota fiscal do bolso. Lena examinou-a demoradamente, e admirou-se:

— Amortecedores reconicionados?!... — E, levando a mão ao queixo: — Tudo isso é pra ser entregue aqui?!

— Aqui não é Monteiro & Monteiro?!...

— Meu Deus! — foi o comentário dela.

Monteiro começara a mexer no redemoinho de papéis da mesa, quando Lena entrou:

— Como passou a noite, patrão?

— A noite, bem... a manhã é que não tá nada boa!...

— Chegaram umas caixas... — recomeçou Lena, agachada junto à estante, como quem se ocupava em pegar formulários.

— Caixas de quê?...

— Amortecedores...

Monteiro olhou-a, mas não se arriscou a dizer coisa alguma. Foi a funcionária que seguiu, irônica:

— Muitos amortecedores reconicionados, Bililo!...

O comerciante ignorou a pilhéria e se manteve calado, fingindo-se compenetrado com a papelada.

— Vamos vender amortecedores reconicionados no atacado agora?... — continuou Lena. A resposta veio bem depois:

— Vamos... no varejo...

— Você viu o valor desta nota fiscal?... — perguntou a funcionária, já de pé, colocando a nota na mesa — Haja comprador pra tantos amortecedores!... — finalizou, saindo depressa, para não dar chance de resposta ao agora cabisbaixo patrão. Mesmo o conhecendo bem, ela não podia entender a compra que ele fizera, tão vultosa e fora de hora. Mas, na verdade, havia uma razão, ainda que apenas dele, ligada ao seu passado com Carlos Otávio, como veremos mais adiante.

O episódio, vimos, é praticamente contado pela fala dos atores, por meio do discurso direto, que atravessa o enunciado, produzindo quase todos os efeitos necessários ao andamento da história. Eles se apropriam do texto e se fazem o centro das atenções do enunciatário. É sobre a ilusão de realidade que o diálogo entre atores propicia que vamos falar agora.

2.3.5 O diálogo entre atores e a sensação de verdade

Como se sabe, essa técnica propicia ilusão de verdade ao que se conta: o enunciatário “ouve” o que é dito da *boca* do próprio personagem. Esse elo ator/enunciatário produz

uma admirável sensação de realidade. No simulacro que se cria, o enunciador estaria isento da responsabilidade pelo que se diz, já que apenas “transcreve” as falas.

A despeito dessa impressão de facilidade, estamos diante de uma das tarefas mais delicadas do ficcionista, a de reproduzir a oralidade pela escrita, com o dever de, senão passar toda a sensação de frescor e espontaneidade da fala, pelo menos, o de fazer com que ela não se apresente demasiadamente artificial aos sentidos do enunciatário. “Na conversação, todas as frases são impelidas por um motivo: o desejo ou a necessidade conduzem os pedidos, as perguntas arrastam consigo as respostas, o espanto leva à explicação”, afirma Vygotsky (1979, p. 131-132), para concluir que “no discurso escrito somos obrigados a recriar a situação e representá-la”.

Muito dificilmente uma dupla de entregadores diria “nós temos uma entrega”. Por isso, optamos por textualizar “a gente tem uma entrega”. Já a transcrição literal do que efetivamente diriam (“nóis tem uma entrega”) poderia causar estranheza ao enunciatário, uma vez que não estamos habituados a ver materializada na escrita a maneira pela qual falamos. Também não conseguimos imaginar um ajudante de ferro-velho dizendo “pode colocá-la aqui dentro”, por isso escrevemos “pode pôr aqui dentro”. Isso, além de havermos nos policiado o tempo todo para evitar expressões que pudessem ensejar a menor erudição, uma vez que nossa tarefa era registrar a conversa de pessoas simples numa situação informal.

A experiência vem nos mostrando que a adequação dos diálogos às múltiplas situações que se propõem retratar é um dos maiores problemas de quem se inicia na ficção. Nos textos de colegiais, por exemplo, com certa frequência, deparamos com pessoas simplórias dizendo “estávamos”, “nós precisamos”, etc.

A transposição direta das palavras dos personagens também é chamada de *representação*, em contraste com a *narração*, em que o narrador fala em seu próprio nome, e que é considerada “um modo enfraquecido, atenuado, da representação” Niel (1978, p. 57). A

considerada “um modo enfraquecido, atenuado, da representação” Niel (1978, p. 57). A transcrição direta tem esse *status* inclusive porque

é o único momento de uma narrativa em que o devenir do discurso é idêntico ao devenir da ação supostamente real [...] e introduz uma espessura inesperada na narrativa, já que a vida irrompe com sua espontaneidade, suas ambivalências e ambigüidades (NIEL, 1978, p. 59).

Niel (idem, p. 134-135) faz uma curiosa reflexão sobre a temporalidade desses dois tipos de discurso: “Mesmo o mais fiel, sóbrio e direto discurso narrativo nunca coincide perfeitamente com o real. ‘Ela encolheu-se...’ toma mais tempo para ser feito do que para ser dito; em ‘[Ela] fechou os olhos’ é o contrário.” O autor observa que o tempo da narrativa não é nunca o *tempo do real*, mas uma duração específica; o que ele diz não ocorrer com o discurso representativo, no qual as palavras pronunciadas fazem parte do presente *vivido*.

Sobre o envolvimento propiciado por essas e outras estratégias de *produção* de realidade, assim se pronuncia Niel (idem, 160):

Do *romancista ao leitor*, através da escritura e das aventuras, desenvolve-se todo um sistema de relações e de paixões como o que torna dois amantes indispensáveis um ao outro, e que os faz vibrar as mesmas delícias ambíguas de prazer e de sofrimento. Os personagens e seus problemas não são senão intérpretes, símbolos que mantêm a tensão emocional através da qual ligam-se um ao outro o escritor e seu leitor.

De fato, o valor-verdade, utilizado em lógica “para designar o caráter que um enunciado possui de ser verdadeiro ou falso” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 483), é fundamental para a comunicação. Por isso, a teoria da comunicação sempre se interessou pela transmissão “correta” das mensagens, pela conformidade da mensagem emitida/mensagem recebida, resumindo o problema da verdade das mensagens ao de sua adequação com o referente, ou seja, com o “fato” a que elas se reportam (idem, p. 485). No entanto, ao postular a autonomia de **qualquer** linguagem, a semiótica forçou-se a limitar-se, como já vimos antes, não ao problema da verdade absoluta, mas ao da *veridicção* — expressão que usualmente a Literatura substitui por *verossimilhança*. Sendo assim, a ficção, mais do que qualquer outro

tipo de linguagem, tem de limitar a problemática da verdade no interior do discurso enunciado: é verdade o que o texto diz que é verdade. Em direção a esse apego à onipotência da linguagem, Barthes (2003, p. 313), como sujeito de um *discurso amoroso*, “afiança”: “Já que nada garante a linguagem, considerarei a linguagem como a única e última garantia.”

Exageremos um pouco agora, não por veleidade mas porque a reflexão clama por uma conclusão hiperbólica: quem se põe a ler uma ficção, deliberadamente e com gosto, escolhe ser fascinado, transportado para outros mundos, ...mas também *ser enganado*. E, convenhamos, faz parte do *acordo* que o ficcionista retribua a essa concessão não só com competência, mas também com boa dose de fingimento, como antes já observou Barthes, para quem “não se pode escrever sem fazer o luto da própria ‘sinceridade’” (2003, p. 160). De fato, a ficção é um *não-ser* que *parece-ser*, da dêixis da *mentira* do quadrado da veridicção. E, sabemos, outra coisa a literatura não é que uma mentira; só que bem contada; ou uma ilusão, do *parecer/não-ser*, como observam Greimas e Fontanille (1993, p. 137) que não negam ser a competência veridictória “a arte de autenticar a mentira” (idem, p. 264). O diálogo direto, que, como veremos, recebe designação específica na semiótica, é uma excelente estratégia para isso.

A dificuldade da adequação dos diálogos, de que falávamos há pouco, é um problema que começou com a literatura, e com ela vai perdurar. Admitamos, não há uma fórmula consagrada para a textualização da fala dos personagens. O que se observa é que cada escritor resolve a questão à sua maneira, mesmo porque a ficção não é lugar de rigidez. Não fosse assim, hoje não teríamos os admiráveis neologismos da literatura de Guimarães Rosa.

No entanto, arriscaríamos dizer que, para os iniciantes, o registro da fala dos personagens deve ter o comedimento como guia.

Façamos a história prosseguir, e liquidemos o caso dos amortecedores. Isso, não só para dar andamento ao que precisamos contar, mas também para mostrarmos como a semi-

ótica trata da questão do diálogo no interior do texto. Ou melhor, para começarmos a explicar um importante fundamento gremiasiano: a dicotomia *debreagem/embreagem*.

As caixas ficaram dias no mesmo lugar, sem que delas se falasse. Para Lena, elas falavam por si mesmas, denunciando o espírito imprevidente do comerciante, agora tomado por uma apatia que não o deixava dar andamento às coisas mais banais. Menos ainda, cuidar daquelas caixas. A funcionária as queria onde estavam, a acusá-lo; não por muito tempo — já que logo aumentariam as contas vencidas —, mas apenas o suficiente para obrigá-lo a refletir sobre como administrava o ferro-velho, a se mexer e dar-lhes uma solução. Tentou isso por algum tempo, porém não suportou tanto quanto planejava:

— Paulo, o que vamos fazer com os amortecedores?... — ela perguntou num entardecer, vencida no jogo de paciência, sem conseguir esconder a raiva pela frivolidade do patrão.

— Vender...

— As pessoas nem sabem que estamos vendendo amortecedores...

— Elas vão saber... Pelo rádio...

— Você sabe quanto tá custando uma propaganda?! Aliás, há uma conta bem antiga da rádio aí, não é?...

— Não tenho idéia... de quanto tá custando... Faz favor, veja isso pra mim... Confio em você... — ele disse; depois deu um suspiro de cansaço e cobriu o rosto com as mãos.

— Sei!... — reclamou a funcionária, virando as costas.

Lena desconsiderou a orientação de Monteiro. Chamou Zezão e mandou-o ligar para as oficinas da cidade sobre os tais amortecedores, fez cartazes e os espalhou pelo barracão. Depois ela mesma pegou as caixas, classificou-as e arrumou-lhes um lugar de destaque na estante, bem à frente do público. A seguir, calculou os preços de venda de cada peça, com reduzida margem de lucro, como recomendavam as circunstâncias. A todas as pessoas, falava com entusiasmo dos amortecedores: ressaltava-lhes a qualidade, o preço, a garantia... insistia que os recomendassem aos amigos. Aos mecânicos, abria duas, três caixas e os obrigava a testar a perfeição do funcionamento...

Em todos os contatos, acentuava, tanto quanto lhe permitisse o bom-senso, o seu carisma de mulher bonita, para multiplicar as próprias habilidades de vendedora esforçada. Zezão, pressionado pela moça, virava-se como podia. Exaltava os perigos dos amortecedores cansados, sacudia o carro dos clientes de um lado e de outro, deitava-se no chão para achar defeitos na suspensão, como profundo conhecedor do assunto. Por fim, meio atrapalhado, declamava um pequeno discurso de exaltação aos amortecedores, previamente alinhavado pela colega.

Com algum tempo, o estoque baixou e as peças de Carlos Otávio já não eram mais problema no ferro-velho.

Numa tarde:

— Preciso falar com você! — chamou Monteiro, à porta do escritório, gesticulando para que Lena se apressasse; embora estivesse atendendo no balcão, ela se aproximou. — Senta um pouco! — ele disse.

A moça obedeceu. Foi então que Monteiro a surpreendeu:

— Você é uma pessoa extraordinária... — Lena cerrou as sobrancelhas e fitou-o, entre surpresa e interrogativa, mas manteve-se calada. — Só quero que saiba disso. Preciso falar agora; talvez não tenha coragem de dizer depois... — explicou-se o comerciante, com visível desconforto.

— Por que está dizendo isso?!...
 — Pelos amortecedores... e por tantas outras coisas!... Você é uma grande amiga... — Lena levantou-se devagar, caminhou para a porta:
 — Obrigada, Paulo!... Mas, não sou extraordinária... — depois, acrescentou com delicadeza — Você é que é meio sem juízo...
 O patrão sorriu melancólico e baixou uma vez mais os olhos diante da funcionária. Estava encerrada a batalha dos amortecedores.

Acabamos de *reforçar* a figurativização da incompetência e da passividade de Monteiro, em contraste com a eficiência e o senso de iniciativa de Lena: ele decide errado e não tem forças para consertar; ela toma para si uma incumbência que não é sua, e resolve o problema. Depois patrão e funcionária se encontram: um, para agradecer e mostrar-se constrangido; a outra, para dissimular a satisfação que sente e repreender.

2.3.6 Debreagem/Embreagem

2.3.6.1 Debreagem

A operação pela qual a (instância da) enunciação separa e projeta fora de si certos termos ligados à sua estrutura de base, para constituir o enunciado, chama-se *debreagem*. Se considerarmos a enunciação como um “eu-aqui-agora”, a *debreagem* inaugura o enunciado, articulando ao mesmo tempo, por contrapartida, mas de maneira implícita, a própria instância da enunciação.

Barros (2000, p. 85) define *debreagem* (a que chama *desembreagem*) como “a operação pela qual a enunciação projeta os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, utilizando, para tanto, as categorias da pessoa, do espaço e do tempo”. De fato, Greimas e Courtés (1979, p. 95) afirmam que a debreagem actancial consiste em separar do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não-eu*; a debreagem temporal, em postular um *não-agora* distinto do tempo da enunciação, e a debreagem espacial, em opor ao lugar da enunciação um *não-aqui*:

Era uma vez (*debreagem temporal*), num país distante (*debreagem espacial*), um rei (*debreagem actancial*)...

2.3.6.1.1 Debreagem actancial

Segundo Greimas e Courtés (idem), para se representar o mecanismo da debreagem actancial, é preciso insistir no fato de que o sujeito da enunciação, responsável pela produção do enunciado, fica sempre implícito e pressuposto. Ele nunca é manifestado no interior do discurso enunciado: nenhum “eu” do discurso pode ser considerado como sujeito da enunciação propriamente dita nem identificado com ele; trata-se, nesse caso, de um simulacro da enunciação, isto é, de uma *enunciação enunciada*.

Quando se fala em enunciação enunciada, fala-se em debreagem enunciativa: “O enunciador provoca um efeito de aproximação de sua própria instância, na medida em que se manifesta em primeira pessoa (‘eu’) e simula estar atuando num tempo e espaço presentes (‘agora’ e ‘aqui’)”¹⁶. Percebemos, portanto, que a enunciação se enuncia ao perceber no enunciado os elementos do discurso que remetem ao eu que o organiza, como faz Chico Buarque em *Budapeste* (2003, p. 6):

Hoje porém posso dizer que falo o húngaro com perfeição, ou quase. Quando de noite começo a murmurar sozinho, a suspeita de um ligeiríssimo sotaque aqui e ali muito me aflige. Nos ambientes que frequento, onde discorro em voz alta sobre temas nacionais, emprego verbos raros e corrijo pessoas cultas, um súbito acento estranho seria desastroso.

Greimas e Courtés (1979, p. 96) afirmam que a categoria da pessoa pode ser articulada em *pessoa/não pessoa*. À *pessoa* correspondem “eu” e “tu”, que servem como denominações aos dois actantes da enunciação (enunciador e enunciatário), já que a enunciação é uma estrutura entre sujeitos. À *não-pessoa* correspondem os actantes do enunciado.

Partindo do sujeito da enunciação, implícito, mas produtor do enunciado, pode-se (no momento do ato de linguagem ou do seu simulacro no interior do discurso), instalar no discurso *actantes da enunciação e actantes do enunciado*.

¹⁶ TATIT, L. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. (org.) **Introdução à lingüística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003, p. 203.

Ao se instalar *actantes da enunciação*, opera-se uma debreagem enunciativa; ao se instalar *actantes do enunciado*, opera-se uma debreagem enunciva (idem). Surgem daí duas formas discursivas, ou seja, dois grandes tipos de unidades discursivas. A debreagem enunciativa (instalação dos actantes da enunciação) constitui a *enunciação enunciada*: é o caso das narrativas em “eu” e também das seqüências dialogadas. A debreagem enunciva (instalação de actantes do enunciado) constitui o enunciado enunciado: é o que ocorre nas narrações que têm sujeitos quaisquer, nos discursos chamados objetivos, etc.

Nossos autores observam que o reconhecimento desses simulacros dos enunciadores instalados no discurso permite compreender o funcionamento das debreagens internas (de 2º ou 3º grau) dos discursos literários: a partir de uma estrutura de diálogo, um dos interlocutores pode “debrear”, desenvolvendo uma narrativa que instala por sua vez, a partir de um actante do enunciado, um segundo diálogo, e assim por diante. Essa questão será melhor entendida com os exemplos que daremos daqui a pouco.

A debreagem permite explicar a articulação do discurso figurativo em unidades discursivas, tais como “narrativa”, “diálogo”, etc. Cada debreagem interna produz um efeito: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 96).

Os dois semioticistas lembram que, na enunciação enunciada, ou seja, quando há um “eu” e um “você” (“autor” e “leitor”) no enunciado, chamamos o enunciadador de *narrador* e o enunciatário de *narratário*. Em contrapartida, quando se trata de interlocução de segundo grau (diálogo) falamos de *interlocutor* e de *interlocutário*. Isto é, o enunciadador que conta uma história dizendo-se “eu” é chamado *narrador*, e o “você” nomeado no enunciado é o *narratário*.

rio, como, aliás, já vimos mais atrás; já os atores que conversam entre si são os *interlocutores* e *interlocutários*. Vejamos:

<i>enunciador</i> pressuposto	<p>“Eu (<i>narrador</i>) lhe digo, amigo leitor (<i>narratário</i>), que com três palavras Pedro fez o seu pedido e com apenas uma Maria se safou: — Quer casar comigo? (<i>interlocutor</i>) — Jamais! (<i>interlocutária</i>)”</p>	<i>enunciatário</i> pressuposto
----------------------------------	--	------------------------------------

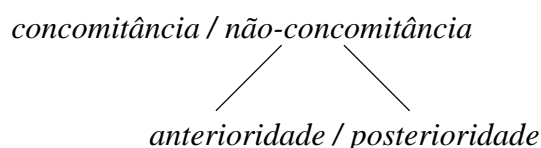
Nesse exemplo, há uma *debreagem* de 1º grau no fato de que o enunciador projeta um “eu” narrador; e uma *debreagem* de 2º grau, quando o “eu” dá a *palavra* aos actantes do enunciado Pedro e Maria. Vejamos agora um exemplo de *debreagem* actancial de 3º grau:

<i>enunciador</i> pressuposto	<p>“Eu (<i>narrador</i>) lhe digo, amigo leitor (<i>narratário</i>), que, quando Pedro fez seu pedido, Maria logo se safou: — Quer casar comigo? (<i>interlocutor</i>) — Jamais! (<i>interlocutária</i>). Meu pai vive dizendo ‘Pedro é um preguiçoso, nunca se case com ele!’”</p>	<i>enunciatário</i> pressuposto
----------------------------------	---	------------------------------------

Como se vê, há agora uma terceira voz, colocada em discurso pela interlocutária Maria, **a de seu pai**, caracterizando, portanto, uma *debreagem* actancial de **3º grau**.

2.3.6.1.2 *Debreagem* temporal

A *debreagem* temporal é um processo de projeção fora da (instância da) enunciação para um *não-agora*, e que tem por efeito instituir de um lado, por *pressuposição*, o tempo *agora* da enunciação, e, do outro, permitir a construção de um tempo “objetivo” que se pode chamar tempo de *então*. Considerando o *tempo de então* como um tempo zero, e aplicando, a partir disso, a categoria topológica



é possível construir um modelo do tempo enuncivo (do enunciado) que permite localizar os diferentes programas narrativos do discurso (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 97).

Na medida em que a instância da enunciação é suscetível de ser enunciada e de constituir a estrutura enunciativa do discurso, o tempo de *agora* pode ser debreado e inscrito no discurso como tempo enunciativo relatado. O tempo de *agora*, assim enunciado, articula-se por sua vez de acordo com a mesma categoria topológica e constitui um segundo sistema de referência temporal. A utilização desses dois sistemas de referência é um dos fatores da segmentação do discurso em unidades-seqüências (idem, p. 97-98). Isso ficará mais claro nos exemplos que daremos logo mais, no tópico “Algumas debreagens do episódio que passou”.

Inversamente, as temporalidades enuncivas e enunciativas debreadas podem, em seguida, ser embreadas a fim de produzir a ilusão de sua identificação com a instância de enunciação: trata-se da embreagem temporal, assunto que veremos mais à frente (idem, p. 98).

2.3.6.1.3 Debreagem espacial

A debreagem espacial é um procedimento que expulsa da (instância da) enunciação o *não-aqui* e lança, ao mesmo tempo, os fundamentos tanto do espaço “objetivo” do enunciado (o espaço de *alhures*) quanto o espaço original da enunciação; espaço este que só é reconhecível como pressuposição tópica (de lugar). Se se considera o espaço de *alhures* como um espaço do enunciado, a projeção do *aqui*, que simula o lugar da enunciação, é igualmente possível: a partir dessa posição pode ser constituído um espaço de *aqui*, de ordem enunciativa (idem).

O espaço de *aqui* é suscetível de ser debreado e de inscrever-se no discurso como espaço enunciativo relatado: ele poderia, então, ser articulado à vista da categoria topológica escolhida, dando lugar assim a um segundo sistema de referência para a localização dos programas narrativos.

2.3.6.1.4 Algumas debreagens do episódio que passou

2.3.6.1.4.1 Actanciais

No último episódio que escrevemos, tal como nos demais, o sujeito da enunciação responsável pela produção da história apresenta-se pressuposto; é o mesmo que acontece com o sujeito da enunciação designado *enunciatário*, o destinatário do ato produtivo. Isso significa que não há uma debreagem *narrador / narratário*, não há um “eu” instalado no discurso, assim como não existe um “você”. O que há são debreagens do enunciador para os actantes do enunciado. O enunciador “passa a palavra” para esses actantes, isto é, põe os personagens para conversar, constituindo interlocutores e interlocutários. Paulo Monteiro e Lena conversam entre si com as *próprias palavras*: “Paulo, o que vamos fazer com os amortecedores? / Vender...” Há nesse diálogo, portanto, uma debreagem actancial de 1º grau, assim como nos demais diálogos do episódio.

2.3.6.1.4.2 Temporais

O tempo da ação é anterior ao da enunciação. “Lena desconsiderou (*então*) a orientação de Monteiro. Chamou (*então*) Zezão e mandou (*então*)...” Trata-se, como se vê, de um tempo anterior ao *agora* da enunciação.

Dentro dessa anterioridade do *então*, há concomitância de ações: “Para Lena, elas **falavam** por si mesmas, **denunciando** o espírito imprevidente do comerciante, **agora** tomado por uma apatia que não o deixava dar andamento às coisas mais banais” — sendo que esse **agora** não se refere ao *agora* da enunciação, mas ao momento que o enunciado enuncia (trata-se de um *agora* enuncivo). No interior dessa anterioridade geral do *então*, há também *outra* anterioridade: “as caixas **ficaram dias** no mesmo lugar”, que é passado ao tempo representado por “ela perguntou num entardecer” (este último trecho relata uma ação que se dá em seguida ao fato de *as caixas terem ficado no mesmo lugar*). Por outro lado, no interior dessa

mesma anterioridade geral do *então*, há também uma posteridade, que diz respeito a um acontecimento possível de acontecer no futuro em relação a essa âncora temporal:

A funcionária as queria [as caixas] onde estavam, a acusá-lo; não por muito tempo — **já que logo aumentariam as contas vencidas** —, mas apenas o suficiente para obrigá-lo a refletir sobre como administrava o ferro-velho, a se mexer e dar-lhes uma solução. Tentou isso por algum tempo, porém não suportou tanto quanto planejava.

Com efeito, o tempo “objetivo”, que a tudo ancora, é sempre o mesmo: o *então* do conjunto da história, que representa o tempo de referência das ações do caso que contamos, em contrapartida com o *agora* da enunciação.

Mais adiante, teremos um episódio cujas ações se dão num passado desse *tempo zero*, quando falarmos sobre a mocidade de nosso herói. Aí, vamos mostrar um exemplo de debreagem/embreagem temporal mais marcante, que, no conjunto de nossa história, podemos avaliar como de 2º grau.

2.3.6.1.4.3 Espaciais

Quanto ao espaço, podemos dizer que há uma única debreagem no episódio, o mesmo que faz parte do conjunto maior da história, a projeção para um *não-aqui* da enunciação. *Não é aqui* na instância da enunciação que Monteiro e Lena estão às voltas com seus amortecedores; é *lá*, em Palmares, no interior de um depósito de ferro-velho. Trata-se, portanto, de uma debreagem espacial de 1º grau, porque é única.

Como se vê, as ações movimentam-se de pessoa para pessoa, de um tempo para outro e de espaço para espaço, num interminável ir-e-vir. Não poderia ser diferente: por tudo que se diga sobre o texto, ele é sempre manifestação do pensamento, que não conhece limites. Se é assim, o estudo da debreagem e da embreagem (que, como se deduz, é a “volta” à enunciação) representa uma questão complexa.

2.3.6.2 Embreagem

Ao contrário da *debreagem*, que expulsa da enunciação elementos que servem de suporte ao enunciado, a *embreagem* é o efeito de retorno, produzido pela suspensão da oposição entre pessoa e/ou tempo e/ou espaço. Portanto, toda *embreagem* pressupõe uma *debreagem* anterior (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 140). Quando explicamos a *debreagem*, demos este exemplo:

Era uma vez (*debreagem temporal*), num país distante (*debreagem espacial*), um rei (*debreagem actancial*)...

Agora, para explicar a *embreagem*, nada melhor do que *embrear* os três elementos que naquela ocasião *debreamos*. Vejamos:

Hoje (*embreagem temporal*), no nosso país (*embreagem espacial*), eu (*embreagem actancial*)...

Greimas e Courtés (1979, p. 141) observam que “é impossível conceber a *embreagem* total; ela equivale a apagar toda marca do discurso, seria a volta ao ‘inefável’ [indizível]”. De fato, no nosso exemplo, *Hoje, no nosso país, eu...*, o retorno à instância da enunciação é parcial: o ponto de chegada não é a enunciação, e seria impossível que fosse, já que o discurso é um simulacro em que o *eu* da enunciação não é o *eu* real, mas o criador da ilusão enunciativa (idem, 142). Ainda que escrevêssemos *Eu estou aqui, agora, no meu escritório, escrevendo estas palavras*, este *eu* que está no papel não é, de fato, o que aperta as teclas do computador, é apenas uma representação dele, da mesma forma que o *aqui* e o *agora* são para o espaço e para o tempo.

Por ora, era o que precisávamos dizer. Agora devemos voltar à história. E, já que mostramos Monteiro com a funcionária, é conveniente que o coloquemos para contracenar com Lúcia. Isso, para que o enunciatário conheça um pouco mais sobre a esposa do protagonista e saiba como o casal se relaciona no dia-a-dia. Se Monteiro é bom e Lúcia também, não há porque não fazê-los se darem bem.

Monteiro chegou do trabalho como nos bons tempos; com a cabeça leve, aberta para as pequenas coisas. Pôde, então, observar a tranqüilidade de Lúcia no sofá da sala:

— Olá, Lúcia!... como você gosta de fazer crochê!...

— Oi, Paulo!... Gosto mesmo! Estou sempre esperando um tempo pra pegar a minha agulha e fazer alguns pontos...

— Você já se perguntou por quê?

— Não... e precisa?!...

— Não sei se precisa...

— Então, vamos lá: precisa!... — sentenciou a esposa, para depois perguntar-se — Por que você gosta de fazer crochê, Lúcia?

— Gosto de fazer crochê — respondeu alegremente ela mesma — porque fico a contar os pontos: um, dois, três... um, dois... — depois finalizou sorrindo — Acho que é isso, Paulo!...

Sentado na poltrona da frente, Monteiro abriu um riso tímido, depois de acompanhar com atenção a singela encenação da mulher, que a tudo conseguia dar um toque de simplicidade e graça. Boa esposa, aquela!, pensou, com um brilho de ternura nos olhos.

— Vai, Paulo! Vai tomar o seu banho, que o jantar já tá pronto... — disse Lúcia, ainda rindo de si mesma, amarrando os pontos.

— Vou ficar mais um pouco... Estou cansado!

— O dia foi difícil?...

— Não foi dos piores...

— Como vão as finanças?... Tá sendo possível contornar?... — finalmente perguntou Lúcia, sem conseguir manter o sorriso. Aquele vinha sendo o único assunto do casal. Para evitá-lo, ambos procuravam ser hábeis com as palavras, mas ele aparecia sob todas as formas, no riso pálido, nos olhos cansados, na expressão de desencanto. E até no próprio esforço que faziam para fugir dele...

— Tá... — respondeu o marido.

— Olha, Paulo, na verdade, o crochê é uma das maiores invenções da humanidade, você sabia?... — disse Lúcia, para dar um pouco mais de fôlego ao que conversavam; ele olhou incrédulo. — O mundo pára quando se faz crochê, os pensamentos ficam leves, suaves; as tristezas vão embora...

— Pena que homem não possa fazer crochê, Lúcia...

— Esse é um erro que a sociedade precisa reparar! — concordou a mulher; depois, rindo, concluiu: — Já penso, você fazendo crochê?!...

Ela continuou alegre, imaginando o marido com a agulha na mão, enquanto ele admirava-lhe o gênio bondoso. Foi a esposa, ainda, quem falou:

— É verdade, Paulo! O crochê presta um importante serviço à humanidade... À “humanidade-feminina”, entendeu?! — corrigiu-se depressa — Ele anestesia os sentimentos, bloqueia a angústia, faz as horas passarem mansas... E está sempre à mão, esperando pela gente...

— Então você acha que é bom a gente não pensar muito nos problemas?

— Acho, Paulo!... Nunca quis muito da vida... Só quero você, as crianças e... paz... Papai também era assim! — disse ela contemplativa — Você também acha... Sei que vive sonhando, pensa que não sei?!...

— Sabe o que, Lúcia?

— Que você fantasia!... Vive a fazer o seu crochezinho mental, desviando os pensamentos para um lado e para o outro... como um menino. Você é um menino, sabia?!

— Deixa disso, Lúcia!... Não sou desse jeito... Vivo com a cabeça pesada, tentando resolver problemas...

— Sei que mil preocupações te perseguem, mas você consegue mantê-las longe, tem seu jeito de fantasiar, de cerzir seus sonhos...

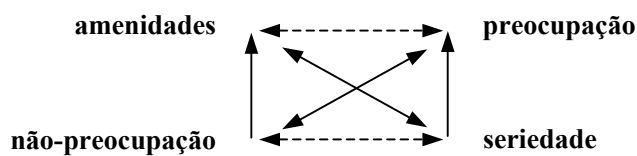
Incomodado com a conversa, Monteiro preferiu aceitar a sugestão da esposa, de minutos atrás:

— Olha, dona filósofa, acho que vou tomar o meu banho para jantar...

— Deu um beijo na testa da mulher e saiu. Ela continuou seu crochê: um, dois, três...

Novamente estamos diante do confronto entre o “mundo das coisas” e o “mundo dos sentidos”: outra vez, vemo-nos frente a duas pessoas que lutam para pôr a cabeça em ordem, a despeito das adversidades. Trata-se dos mesmos atores, vestindo os mesmos actantes, desenvolvendo o mesmo tema — a fuga das preocupações por meio das amenidades.

Ao levantarmos a categoria semântica do episódio, temos a sua representação visual:



que é o mesmo quadrado semiótico daquele que escrevemos mais atrás, embora, naquele tenhamos nos utilizado do cantar dos galos nas altas horas, e neste tenhamos nos servido do tricotar ao entardecer. Isso porque o presente enunciado, a exemplo do outro, também afirma *amenidades* e nega *preocupação*, ou seja, tem a mesma categoria semântica. Tanto se disse, para, basicamente, dizer-se a mesma coisa.

Com efeito, um mesmo tema pode ser figurativizado de infinitas maneiras diferentes; pode também ser tratado em prosa ou em verso, num enunciado ficcional ou num artigo de opinião, num conto ou numa crônica. E, se formos mais longe, pela pintura ou num filme, por uma escultura ou por uma dança, numa peça de teatro ou numa música... As figuras é que variam.

Finalizemos esta parte escrevendo mais um trecho da história. Já é hora de agravar um pouco mais a situação dos negócios de nosso desafortunado herói.

Na manhã seguinte, Monteiro recebeu um duro golpe. Os bancários, acompanhados de um oficial de justiça, apareceram no ferro-velho com um mandato judicial e levaram-lhe a caminhonete.

Desolado, ele foi para casa e prostrou-se no sofá. Quando Lúcia chegou da rua, encontrou-o deitado, com o braço em cima dos olhos.

— Oi, querido, o que aconteceu?... Por favor, não fique assim! — Monteiro não teve forças sequer de pensar alguma coisa para dizer.

— Espera um pouco, Paulo!... Vou fazer um chazinho que vai deixar você bom num instante! Você vai ver! — animou-se a esposa, saindo para a cozinha. Pouco depois, voltou com uma xícara de porcelana, de onde saía um risco alvo e sinuoso de fumaça; deu-a ao marido, que levantou a cabeça fatigado. Enquanto o marido bebia, ela ficou a seu lado, ajeitando-lhe os fios de cabelo, procurando consolá-lo com seu jeito meigo e sereno.

2.4 DÍVIDAS E PROSTRAÇÃO / PERCURSO GERATIVO DO SENTIDO E PROGRAMA NARRATIVO

Uma família como a de Monteiro jamais iria deixar de comparecer. Por isso, é recomendável que escrevamos algo que mostre a preocupação da esposa e dos filhos em ajudar. Partamos do trivial (familiares sempre se ajudam), para chegar a algo original, que, mesmo tendo fundamento num assunto batido, represente uma mensagem expressiva, que dê conta da grandiosidade do sentimento familiar.

— Sabe o que você tá precisando agora?!... — perguntou Lúcia ao marido, no café da manhã.

— Sei: dinheiro!

— Viajar!

— Isso mesmo! Viajar! — interferiu Márcia, enquanto tomava o leite, praticamente denunciando que a família já conversara sobre isso.

— Não vou viajar! Aliás, nem penso nisso...

— Vai sim... — disse Lúcia — Sair um pouco de Palmares, descansar a cabeça, pensar em outras coisas, ver novas paisagens... Nossa cidade é muito pequena! Morar numa cidade dessas é bom, mas às vezes chateia... Uma viagem vai te fazer bem, pode estar certo!...

— Ora, Lúcia, isso representa mais despesas, entendeu?! — contra-argumentou o marido, querendo encerrar logo o assunto.

— Você não vai gastar muito! Pode ir para a casa do seu pai, na capital... Já pensou, você lá na capital, andando entre aqueles prédios bonitos?! Tudo grande, maravilhoso!... Ah, meu Deus, como você vai ficar feliz!

— Na casa do meu pai, nem pensar!...

— Na casa dos seus irmãos, então...

— Irmãos?!... Nem irmãos eles são!...

— São sim! Por parte de pai, mas são... — corrigiu Lúcia, completando em seguida — Coisa feia você falar isso, Paulo!...

— Ora, Lúcia, deixa disso, faz favor!

— O Zé Francisco é uma pessoa muito boa! Isso você não pode negar!... Sempre se deu muito bem com ele... E já é tempo de revê-lo!...

— Nem sei como ele tá agora, só sei que também andava mal das pernas... — disse Monteiro — Talvez seja por isso que a gente consegue se entender: nós dois nascemos falidos!... — E riu com tristeza.

— Pára com isso, pai! — consolou Roberto, acariciando-o.

— Pois é na casa do Zé Francisco que você vai! — sentenciou Lúcia — A Cleusa vai gostar de ver você depois de tanto tempo!

— Esqueçam! Não vou e pronto!

— Vai! — insistiu Márcia.

— Vai sim!!! — disseram juntos Lúcia e Roberto. Riram pela coincidência.

— Não vou, não vou e não vou!... — encerrou Monteiro, deixando a mesa.

À tarde, quando ele chegou do trabalho, a família o aguardava com ansiedade. Logo que abriu a porta, Márcia desligou a televisão. Foi Lúcia quem falou primeiro:

— Temos uma surpresa pra você!...

— Das boas!... — disse Roberto.

— Vá buscar, Márcia! — pediu Lúcia. A menina voltou com um largo sorriso e as mãos para trás, escondendo alguma coisa. Deu um beijo no pai, entregou-lhe um envelope e ficou perto dele, impaciente.

— O que vocês estão aprontando comigo?... — perguntou Monteiro, curioso; depois que abriu o envelope, disse decepcionado: — Uma passagem!... Vocês são muito teimosos, puxa vida, como vocês são teimosos!!!... — mas sentou-se em seguida, já se dando por vencido.

Márcia saltitou de felicidade, e pendurou-se nos ombros do pai. Roberto, sempre mais quieto, acompanhou satisfeito o desempenho das duas.

— Meu Deus, como conseguiram o dinheiro?

— Não interessa.

— Interessa sim!

— O crochê... Esta-aqui vendeu umas peças que eu fiz... — disse Lúcia, puxando a filha para si. Os olhos da menina cintilaram de alegria; os do pai apertaram-se de ternura.

— Tá bom, eu vou viajar! Mas saibam: vocês são todos uns bobos! — rendeu-se de uma vez Monteiro, esforçando-se para esconder as lágrimas. “E você é o bobão-chefe!”, disse Roberto, abraçando-o.

Quando ia saindo, Monteiro voltou-se para a esposa.

— O crochê é mesmo ótimo pra refrescar a cabeça, não é?!...

— Eu não falei!!! — concordou a boa mulher, com o rosto brilhando de satisfação.

Finalmente os filhos do casal surgiram. Ou melhor, enfim, foi possível trazê-los para o enunciado. E já não era sem tempo, porque eles são fundamentais à cristalização do espírito de família de que precisamos. Procuramos dar a cada qual uma “personalidade” mínima: a garota tem iniciativa e é descontraída, ao contrário do irmão, que deliberamos ser um rapaz recatado. Os opostos funcionam muito bem na linguagem.

2.4.1 A propósito dos opostos e diferenças

Não há como negar que de antíteses é feita boa parte das frases célebres: “*Só sei que nada sei*”, “*Ser ou não ser, eis a questão*”... De antíteses construíram-se consagrados poemas, letras de músicas famosas, romances imortais (como o de Bentinho e Capitu, personagens tão antagônicos quanto psicologicamente magistrais). Isso, talvez, porque a oposição

vivifique cada um dos elementos colocados em confronto. Ou seria porque ela faz o pensamento voar de um extremo para outro?...

Na esteira de Saussure, que reverencia a importância das oposições, ao dizer que, na língua, não há senão diferenças, no plano visual da comunicação, ou seja, no *Design*, também se reverencia o valor do confronto de opostos. Para Williams (1995, p. 53), o contraste é uma das maneiras mais eficazes de acrescentar atrativo visual a uma página, “algo que realmente faça com que uma pessoa queira olhar para ela”. A autora afirma que a “regra” importante a ser lembrada é a de que, para ser realmente eficaz, o contraste deve ser forte:

Se dois elementos diferirem um pouco, mas não muito, não acontecerá o contraste e sim um conflito. Este é o segredo: segundo o princípio do contraste, **se dois itens não forem exatamente os mesmos, diferencie-os completamente.** (grifos da autora)

Voltando ao plano verbal, podemos inferir que, se um sujeito estiver com os amigos no bar, levar a mão ao queixo e disser:

Puxa vida, não sei se a minha mulher me mandou tomar duas e chegar às dez, ou se me mandou tomar dez e chegar às duas...

levará as pessoas a uma boa risada, sem necessariamente estar contando uma anedota.

De fato, seja na linguagem escrita, na diagramação, nos gestos ou nas inflexões de voz, os contrastes dão expressividade ao que se quer comunicar: à medida que presentificam as diferenças, eles ajudam a clarificar, estimulam a cognição e, de certa forma, evocam as mesmas faculdades psicológicas que a arte aciona, já que também produzem satisfação.

Em relação a essa questão das diferenças, que aqui evocamos como trunfo na comunicação, resta dizer que Greimas baseia boa parte de sua teoria sobre o fato de que a estrutura elementar da significação, “quando definida [...] como uma relação entre ao menos dois termos, repousa apenas sobre uma distinção de oposição que caracteriza o eixo paradigmático da linguagem” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 364). E, por fim, cabe conjecturar que, se na poesia, o texto se fecha nas rimas; na prosa, ele se encerra nas antíteses. Mas, por que, afinal?

Talvez porque o sentido esteja mesmo nas diferenças, ou no caminho que se tem de percorrer para apreender a distância entre um termo e outro. E aí voltamos à mesma dúvida do início, o que não constitui um grande mal. Se aqui não temos como estudar as causas do *fenômeno*, pelo menos, podemos nos ocupar de suas conseqüências, as quais, no fundo, são o que nos interessa em termos da linguagem.

Agora é chegada a hora de um dos conceitos mais importantes da semiótica, o percurso gerativo do sentido. Daqui a pouco, voltaremos ao episódio que acabamos de escrever.

2.4.2 Percurso gerativo do sentido

2.4.2.1 *Os três níveis que levam à manifestação*

A semiótica considera que, para o autor manifestar um sentido (estruturar uma manifestação), passa por três níveis de estruturação. Ela chama esse “itinerário” de *percurso gerativo do sentido*: no seu desejo de se expressar, o produtor de texto parte de um mínimo de sentido e chega ao fim do percurso com suas idéias expandidas, com seu texto pronto, como uma unidade de sentido completa, susceptível de significar. Ou, de outro modo, partindo de uma idéia básica, elementar, situada no início do percurso gerativo, o autor atravessa as duas outras estruturas e, finalmente, chega ao final do percurso com seu texto elaborado, com um objeto de manifestação possível de ser compreendido e interpretado pelo enunciatário.

1. O **primeiro nível**¹⁷ do percurso, o mais simples e abstrato, recebe o nome de nível das **estruturas fundamentais**, ou estruturas profundas. Ele surge ao produtor de texto como uma oposição semântica, ou seja, pela *categoria semântica*, conceito já abordado neste trabalho, que afirma algo em detrimento de seu contrário (se o enunciador reverencia o

bom político, está reprovando o mau político): *bondade x maldade, vida x morte*, ou, dependendo do caso, *amenidades x preocupação*, em que um termo não é antônimo do outro na acepção de dicionário, mas na cabeça do enunciador, como vimos. Aqui surge uma pergunta: por que esse nível, considerado profundo, é o mais simples e abstrato? A resposta está no fato de que, nesse patamar, a idéia ainda não foi expandida; o pensamento do autor é ainda, por assim dizer, algo básico e sem concretude, algo que se encontra num plano virtual, por realizar-se, por concretizar-se. Nessa fase, a idéia (o sentido) é uma propriedade particular do autor; não foi dada a conhecer ao mundo. É por isso que Greimas afirma que, “anteriormente à sua manifestação, sob forma de significação articulada, nada pode ser dito do sentido” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 417).

2. O **segundo nível**, denominado nível narrativo ou das **estruturas narrativas**, pressupõe que o autor precise adaptar sua idéia, até aqui mínima, ao contexto do mundo antropológico (do homem), já que até então o que ele tem é apenas uma oposição abstrata, uma relação lógica; na verdade, um par de palavras. Para conceber esse nível, Greimas parte da idéia da existência de um paradigma para o ato de *contar*, ato que tenta retratar o espetáculo humano e que não deixa de estar restrito a uma certa previsibilidade, a um certo modelo em que as ações decorrem do ponto de vista de um sujeito inicialmente constricto a um estado de falta que tenta liquidar (falta/busca/liquidação da falta). Depois de mostrarmos todo o percurso, voltaremos a este segundo nível; aí, ficará mais fácil de entendê-lo.
3. O **terceiro nível** (ou discursivo) é o das **estruturas discursivas**, em que o autor “veste” os sujeitos e objetos que organizara no nível narrativo e estabelece um tempo e um espaço, isto é, dá uma certa concretude ao que antes era completamente virtual. Trata-se da

¹⁷ Greimas não nominou *primeiro, segundo e terceiro* níveis; por didática, estamos fazendo-o aqui, como Diana L. Pessoa de Barros, em seu **Teoria semiótica do texto** (BARROS, 2000).

discursivização (colocação em discurso) das estruturas profundas e narrativas, “que pode ser definida [...] como um conjunto de procedimentos de actorialização, de temporalização e de espacialização” (idem, p. 397). Para explicar essa conversão, utilizemos um exemplo de nossos autores (idem). Suponhamos que o autor, no seu ato de criação, esteja ainda no segundo nível do percurso, o das estruturas narrativas, nas quais exista um programa com o sujeito privado do objeto-valor “liberdade”, e que este objeto seja a sua meta. No discurso, esse percurso do sujeito pode ser espacializado e temporalizado, e “liberdade” pode ser tematizada como um percurso de “evasão”. Mas “evasão” continua ainda a ser um percurso abstrato. Então, novos investimentos podem figurativizar o percurso *evasão*: ele pode ser representado, por exemplo, por um embarque rumo a mares distantes. Diz-se então que, no momento da discursivização, um percurso narrativo pode ser convertido tanto em um percurso temático, quanto em um percurso figurativo. Daí, as duas grandes classes de discurso: a dos discursos não-figurativos (abstratos) e a dos discursos figurativos (concretos).

2.4.2.1.1 Conversão do narrativo para o discursivo: um exemplo do dia-a-dia

O percurso gerativo do sentido é um dos conceitos mais complexos da semiótica. Por isso, permitimo-nos, a seguir, a um segundo exemplo, com o objetivo não só de explicar a conversão do nível narrativo para o discursivo, mas para aclarar o que seja um e outro. Vejamos.

Nós nos escrevemos para fazer uma apresentação num seminário de linguagem na Universidade Estadual de Londrina. Para nos organizarmos para a tarefa, contávamos com algumas poucas informações: ela se daria numa sala de aula, em 30 ou 31 de outubro ou ainda 1º de novembro, deveria durar até trinta minutos e aconteceria diante de cerca de quinze pessoas. Dentro desses limites — e dessas possibilidades —, em casa, a mais de 270 quilômetros

de Londrina, imaginamo-nos numa sala de aula da universidade frente a mais ou menos quinze pessoas (o edital do evento não dizia, mas, certamente, seriam estudantes de Letras e acadêmicos da área). Então, selecionamos o conteúdo a ser exposto e elaboramos uma pequena apostila, da qual extraímos pouco mais de quinze cópias, decidimos a ordem e a forma de abordagem dos assuntos, esboçamos algumas perguntas dissimuladas para testar o grau de conhecimento da platéia em relação ao tema... Tudo com base no grau de previsibilidade que a situação permitia e, ao mesmo tempo, limitava. Esse modelo virtual de que nos servimos e a que estivemos constricto, podemos, ainda que mal, comparar com o modelo narrativo da Semiótica: os acontecimentos da vida estão, em maior ou menor grau, sujeitos a paradigmas específicos. Nesse “programa”, o sujeito buscava superar o estado inicial de falta do objeto-valor “apresentação”¹⁸, e, por mais que lhe faltassem elementos sobre o acontecimento que viveria, pelo menos, o essencial lhe era concedido, mais por pressuposição lógica do que por meios concretos. Como qualquer coisa, *apresentações em seminários* também têm uma certa invariância. Quem já fez uma apresentação utiliza essa regularidade como um modelo; quem não fez, pelo menos, pode imaginar a apresentação que vai fazer como algo entre *palestra e aula*. Com efeito, ainda que intuitivamente, as pessoas organizam seus eventos, articulam suas atividades (suas vidas?) com base em modelos de previsibilidade.

Se o que contamos até aqui, no nosso exemplo, corresponde ao segundo nível do percurso gerativo do sentido, o das estruturas narrativas, que é virtual, agora precisamos contar o que aconteceu de fato na apresentação, para a analogia com o terceiro nível, o das estruturas discursivas. É o que nos propomos a seguir.

Quando chegamos à universidade, soubemos que, dentro do conjunto de atividades do seminário, nossa apresentação se daria às 15:30 de 1º de novembro, uma sexta-feira — o que não deixava de representar um fato a ser considerado: como se tratava do último horário

¹⁸ A verdadeira busca do sujeito é o valor que está investido no objeto; o *objeto* “apresentação” (comunicação

do último dia do evento, a platéia estaria cansada. Ao começar a apresentação, havia três pessoas na platéia e oito chegavam. Convicto de que nossa *performace* precisaria ser mais dinâmica do que prevíamos em casa, fizemos a apresentação para onze pessoas, dentre as quais Monique, Leandro, Maílza, Maria José, Éverton e Luzimari. É preciso dizer isso para explicar que *aquelas* pessoas que, no nível narrativo, eram anônimas (“sujeitos”), agora têm nome, rosto e compleição física; sorriem, esboçam sinais afirmativos com a cabeça durante as explicações, duvidam em silêncio, questionam e (felizmente) aplaudem. Ou seja, no nível discursivo¹⁹ há uma expansão das idéias. O que era básico, previsível, praticamente se mantém, em maior ou menor grau, mas o ato de contar ganha adereços, concretude e um certo encantamento. De fato, agora, uma vez passada a apresentação, podemos **relatar/contar** que ela se deu das 15:30 às 16:00 de 1º de novembro de 2002, na sala 102 do bloco de ciências humanas da Universidade Estadual de Londrina, em meio a onze pessoas, das quais sabemos o nome de boa parte e de quem podemos relatar traços físicos e psicológicos, explicar as respectivas atitudes no momento da exposição, etc., porque estamos finalmente diante de toda a riqueza do acontecimento e, principalmente, no amplo universo de possibilidades do discurso, que permite desde um relato objetivo até uma narrativa impregnada de elementos ficcionais e retóricos, com maiores ou menores detalhes físicos e psicológicos.

Como se percebe, os níveis profundo e discursivo servem para designar, um, a posição de partida, outro, o ponto de chegada de uma cadeia de transformações, que se apresenta como um processo de geração, como um percurso gerativo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 352). Com facilidade, podemos depreender também que o caminho do enunciatário é o inverso do roteiro do enunciador: para chegar ao nível profundo, o enunciatário parte do nível discursivo, porque o que ele tem diante de si é o texto.

participativa) representa o valor cognitivo *transmitir/receber um saber*.

Por duas vezes, neste trabalho, chegamos à estrutura fundamental de um enunciado: foi nas ocasiões em que elaboramos o quadrado semiótico de dois episódios. De fato, o quadrado semiótico é a representação visual do primeiro nível do percurso gerativo, o das estruturas fundamentais. Já, quando falamos de figurativização (e fizemos isso durante todo o tempo), referimo-nos à discursivização, isto é, ao terceiro nível do percurso gerativo, o das estruturas discursivas.

Do segundo nível, o das estruturas narrativas, formalmente ainda não havíamos dito nada, embora ele sempre estivesse subjacente ao que vimos dizendo. Agora, finalmente, fica concluída a abordagem do percurso gerativo do sentido. No entanto, sobre ele e os aspectos que lhe são ligados falaremos o tempo todo daqui para a frente, como, aliás, já vínhamos fazendo, mas sem nominá-lo.

O nível narrativo está para o discursivo assim como a *idealização* está para a *realização*; tal qual o *planejamento* está para a *execução*; ou a *lei* está para os *eventos* que ela regulamenta. Mas, por mais que a idealização, o planejamento e a lei prevejam os fatos, estes são sempre mais ricos, diversificados e espetaculares que aqueles. Por mais que a previsibilidade imanente à narratividade pareça restrição, ela está longe de representar riscos à originalidade, porque, nesse sentido, “a originalidade consistiria no traçado de **percursos neológicos possíveis mas ainda não realizados**”²⁰, que, no nosso entendimento, mesmo dentro de um mesmo paradigma, são infinitos. - grifos nossos

Como se pôde perceber, na metalinguagem da semiótica, a palavra *narratividade*, neologismo criado por Greimas, tem um significado específico, que designa uma classe de discursos, os de ação. Ela dá nome a organizações mais abstratas e mais profundas que com-

¹⁹ Aqui, para efeito didático, consideramos *nível discursivo* e *discurso* como parassinônimos; mais adiante, veremos que o nível discursivo ainda não é a manifestação textual (o texto).

²⁰ GREIMAS, A. J. Os atuantes, os atores e as figuras. In: CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 191.

portam uma significação implícita e regem a produção e a leitura do discurso. A narratividade surge como o princípio da organização de qualquer discurso (GREIMAS; COURTÉS, 1979 p. 295).

2.4.3 Figurativização e criatividade

Ao escrever o mais recente episódio de nossa história, propusemo-nos a textualizar a *solidariedade familiar*. Se é verdade que os textos com esse objetivo pressupõem uma organização subjacente comum (isto é, uma narratividade comum), também é verdade que, a despeito disso, conseguimos elaborar um texto absolutamente inédito, por menos que isso possa significar em termos de regozijo pessoal. Com efeito, um tema pode ser figurativizado de infinitas maneiras; para esse, escolhemos um casal, dois filhos e uma passagem de ônibus adquirida com o dinheiro da venda de crochê.

Por ora, é melhor não nos alongarmos mais, porque já vão longe as emoções de nossa história. Voltemos, então, a contar o caso de Paulo Monteiro.

Dias depois, Monteiro tomou o ônibus para visitar o irmão na capital. Foi um encontro emocionante, ao amanhecer. Aquele homem tímido, de ombros caídos, foi a criança que o pai tivera fora de casa um ano antes de Monteiro nascer. Embora nunca tivessem vivido sob o mesmo teto, sempre tiveram bastante afeição um pelo outro.

O dono do ferro-velho conseguiu descontraír-se: visitou *shopping centers*, lojas de departamento, zoológico e lanchonetes sofisticadas. Lúcia tinha razão: a viagem estava lhe fazendo bem; o distanciamento de Palmares reduzia o peso dos problemas que vinha enfrentando. Quando voltou, estava mais equilibrado. Passou a cumprimentar a todos com a antiga delicadeza; muitas vezes chegava até mesmo a procurar o humilde Zezão no pátio para algumas palavras. Embora introspectivo, passou a tolerar bem a procissão de cobradores que o assediava; a todos atendia com relativa serenidade, buscando a alternativa adequada, as melhores palavras e a inflexão mais convincente para cada caso.

A família de Monteiro esforçou-se para colocá-lo num ônibus a fim de que ele fosse distraír-se um pouco na capital. E conseguiu. O texto que acabamos de produzir é a consagração desse esforço: ele voltou mais sereno e cordato. Ou, de outro modo, o que acabamos

de fazer é textualizar a sanção do programa narrativo do episódio anterior. Mas, o que vem a ser um *programa narrativo*? É sobre ele que vamos falar agora. Já, sobre sanções, falaremos mais tarde.

2.4.4 Programa narrativo

O programa narrativo (PN) é uma unidade do segundo nível do percurso gerativo do sentido, o das estruturas narrativas. Ele é *uma unidade de medida do texto* e é constituído de um **enunciado de fazer** que rege um enunciado de estado. Imaginemos que o sujeito esteja num estado de falta; então, ele **age** para entrar em conjunção com o objeto-valor que lhe falta, ou seja, para se pôr num novo estado. O PN representará essa transformação. Vejamos:

João formou-se em engenharia e precisava trabalhar. Para isso, procurou várias empresas, mas em nenhuma conseguiu ser admitido, porque todas elas só aceitavam engenheiros experientes.

Até que, um dia, ao folhear um jornal, encontrou o anúncio de uma construtora que oferecia trabalho a recém-formados. Mais que depressa, ele foi ao escritório da companhia, fez um teste e uma entrevista, e finalmente conseguiu o que tanto queria: um emprego.

Como, inicialmente, João era um desempregado, seu **estado** inicial era este:

(S U 0v)

em que:

() = delimitador do enunciado de estado

S = sujeito (no caso, *João*)

U = disjunção (“sem”)

0v = objeto-valor *emprego*

A expressão acima representa, no nível da narratividade, o estado inicial do sujeito de nosso texto. Agora, considerando que João conseguiu o emprego de que precisava, representemos seu estado final:

(S ∩ 0v)

em que:

∩ = conjunção (“com”)

Essas duas expressões representam os dois estados do sujeito ao longo do texto. Agora precisamos representar o processo todo, a transformação de estados, ou seja, o **programa narrativo** do texto:

$$F(S) \Rightarrow [(S \cup 0v) \rightarrow (S \cap 0v)]$$

em que:

$F(S) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador

[] = delimitador do enunciado do fazer

\rightarrow = transformação

Mas, vale lembrar que, como há situações em que o sujeito-operador (sujeito do fazer) é diferente do sujeito de estado, a semiótica recomenda que representemos nosso programa narrativo assim:

$$F(S_2) \Rightarrow [(S_1 \cup 0v) \rightarrow (S_1 \cap 0v)]$$

isto é, designando o sujeito-operador com um signo diferente do sujeito de estado, como fizemos agora, identificando o sujeito operador com S_2 e o sujeito de estado com S_1 , ou vice-versa.

Como se pode ver, o programa narrativo deve ser interpretado como uma **mudança** de estado efetuada por um sujeito qualquer, que afeta um sujeito também qualquer, portanto, inclusive a ele mesmo. É preciso levar isto em conta: no nível narrativo, o sujeito do fazer e o sujeito de estado são duas entidades distintas (dois actantes), ainda que, “depois”, no nível discursivo, ambos sejam representados por apenas um ator, como no exemplo acima, em que os dois sujeitos foram *interpretados* pelo mesmo ator, João (ninguém arrumou emprego para ele; foi ele mesmo que o conseguiu).

Às vezes, o programa narrativo é tornado complexo para produzir um efeito de sentido “dificuldade”, de “caráter extremo” da tarefa (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 353). Um *PN simples* se transformará em *PN complexo* sempre que exigir a prévia realização de um

outro PN: “É o caso, por exemplo, do macaco que, para alcançar a banana, deve primeiro procurar uma vara. O PN geral será, então denominado *PN de base*, enquanto os PN pressupostos e necessários serão ditos *PN de uso*” (idem, p. 354).

O PN de uso (intermediário) pode ser realizado pelo próprio sujeito ou por um outro sujeito, *representante* do primeiro. O PN de base escolhido (do valor final visado) é o PN global a ser colocado em discurso: ele é o primeiro a ser temporalizado, actorializado e espacializado (idem).

2.4.4.1 *PN do episódio da passagem de ônibus (caso prático)*

No penúltimo episódio, a família Monteiro tinha um objetivo: conseguir que Monteiro descansasse da vida que vinha levando. Ela estava, então, num estado de falta (*faltava* fazer Monteiro descansar); no final do segmento, ela conseguiu. Portanto, esta é a representação do programa narrativo do episódio:

$$\mathbf{F}(\mathbf{S}_4) \Rightarrow [(\mathbf{S}_3 \mathbf{U} \mathbf{0v}) \rightarrow (\mathbf{S}_3 \cap \mathbf{0v})]$$

em que:

$\mathbf{F}(\mathbf{S}_4) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *família Monteiro*

[] = delimitador do enunciado do fazer

() = delimitador dos enunciados de estado

\mathbf{S}_3 = sujeito de estado *Paulo Monteiro*

\mathbf{U} = disjunção

$\mathbf{0v}$ = objeto-valor *descanso* (a um dos seus)

\rightarrow = transformação

\cap = conjunção

Como se percebe, a noção de programa narrativo não é complexa, se pensarmos que ele é apenas a essência do processo de transformações do texto.

Voltemos à história. Agora é preciso darmos fim a esse (raro) momento de satisfação de Monteiro, porque é de desafortunados que estamos falando.

As semanas seguintes foram difíceis. O comerciante viu seu nome ser incluído nas listas de maus pagadores dos sistemas de informações cadastrais, e amargou a distribuição de várias ações judiciais contra si e a mulher, que aniquilaram em definitivo o seu já combalido crédito. Impotente, coube-lhe assistir à debandada dos últimos aliados, isolando-se ainda mais. Em casa, já havia privações; os filhos eram vítimas de velado escárnio no dia-a-dia, relatando-lhe fatos desagradáveis com frequência.

O estoque do ferro-velho foi se esvaindo, e junto com ele, a clientela. Já não eram frequentes os veículos estacionados à frente do barracão, e o telefone poucas vezes chamava. Se chamava, quase sempre do outro lado da linha emergia um exaltado credor — fato que obrigava Lena a argumentar que o patrão não estava.

Monteiro já não podia mais comprar carros amassados nem peças dos atacadistas. Com isso, o ferro-velho a cada dia ficava mais monótono. Pouco tinham a fazer o dono e seus funcionários. Não se ouvia sequer o martelar de Zezão no fundo do terreno. Os mecânicos que antes ali aportavam, falantes e alegres, rarearam-se. Em casa, as coisas ficaram difíceis.

— Por que a Márcia não vem almoçar? — perguntou Monteiro, sentado à mesa com a família.

— Ela não está se sentindo bem... — respondeu Lúcia.

— O que ela tem? Tá fechada no quarto faz um tempão!...

— Houve um pequeno incidente na escola... Coisa sem importância... Briguinha com as amigas!...

— Explique! Quero saber! — insistiu ele, irritado.

— Foi só mais uma grosseria da Mônica Junqueira, aquela prepotente!... — acudiu Roberto.

— Que tipo de grosseria?

Sem alternativa, Lúcia explicou:

— A Mônica fez comentários sobre a nossa situação. As colegas que estavam perto riram e a Márcia ficou constrangida...

— Qual foi o comentário? Seja direta! — exaltou-se o marido.

— Foi sobre o fato de estarmos com as contas atrasadas no supermercado do pai dela...

— Vamos, Lúcia! O que disse realmente a filha do Junqueira? — gritou Monteiro, afastando o prato.

— Paulo, não é hora de conversar sobre isso. Procure se controlar!

Sem tocar na comida, Monteiro deixou a mesa e foi até o quarto.

— Filha, posso entrar?

Como Márcia não respondia, ele insistiu várias vezes, depois entrou e encontrou-a de braços, com o rosto afundado no travesseiro. A custo, conseguiu algumas palavras da filha.

— Não é nada... Logo passa...

— O que a Mônica disse pra deixar você tão triste?

— Bobagem, papai...

— Vamos, filha!... Diga!

— Que você é um incompetente... — respondeu a garota aos prantos, para depois sentenciar — Nunca mais quero ver aquela idiota!... — Monteiro abraçou a filha; duas lágrimas rolaram-lhe pela face e foram molhar a camiseta do uniforme escolar da menina.

No lado da história, precisávamos complicar a situação de Monteiro; no da teoria, mostrar outro exemplo de programa narrativo. É o que vamos fazer agora, mas de maneira inversa: a transformação que ocorre é para um estado negativo.

A situação de Monteiro não vinha bem, é verdade, mas nesse episódio sofre um sério agravamento; agora, não só nos negócios, mas também na vida familiar. Em síntese, nesse segmento, a família Monteiro perde a paz. Ainda que mal, Lúcia, Márcia e Roberto vinham sendo poupados do drama de seu líder, conseguiam ter um relativo sossego. Podemos, então, dizer que o enunciado de estado da família era este:

$$(S_5 \cap 0v)$$

em que:

() = delimitador de enunciado de estado

S_5 = sujeito de estado *família Monteiro*

\cap = conjunção

$0v$ = objeto-valor *paz*

Mas já há sérias privações em casa e os filhos são vítimas de escárnio; tanto, que Márcia foi hostilizada pela filha de um dos credores de Monteiro. De certo modo, os problemas *entraram* na casa da família Monteiro. Isso altera seu enunciado de estado:

$$(S_5 \cup 0v)$$

em que:

\cup = disjunção

Em consequência, na perspectiva da família de nossa história, temos a seguinte representação para o programa narrativo do último episódio:

$$F (S_6) \Rightarrow [(S_5 \cap 0v) \rightarrow (S_5 \cup 0v)]$$

em que:

$F (S_6) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *dívida*

[] = delimitador do enunciado do fazer

() = delimitador dos enunciados de estado

S_s = sujeito de estado *família Monteiro*

∩ = conjunção

0_v = objeto-valor *paz*

→ = transformação

U = disjunção

Convém explicar que, daqui para a frente, trabalharemos com *dívida* como sujeito (*sujeito manipulador destinador*). Basicamente, esse sujeito sincretiza três actantes no interior da narrativa: a impossibilidade de comprar, o despreparo de um indivíduo para os negócios e o castigo da sociedade àqueles que não pagam o que dela tomaram emprestado.

Se causa estranheza o fato de a semiótica assumir uma abstração como sujeito, isto é, como uma instância capaz de provocar transformações, nada melhor do que lembrarmos que a gramática tradicional já faz isso há mais de dois mil anos. Como se sabe, nesta frase banal:

“A dívida transforma a vida das pessoas num caos.”

dívida é o sujeito de *transforma a vida das pessoas num caos*.

Ao explicar que a *narratividade* é um componente de todos os textos, enquanto a *narração* diz respeito a uma determinada classe de textos, Fiorin (1990, p. 21) afirma que é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Ele diz que a narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. “Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final”; e conclui:

Entendida como transformação de conteúdo, a narratividade é um componente da teoria do discurso. A narração constitui a classe de discurso em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizados. (idem)

Ficamos com as explicações de Fiorin em relação à *narratividade*, mas entendemos que *narração* é o ato de contar uma transformação, ou o produto resultante desse ato

(modalidade de redação): como vimos, não há por que não se chamar de *narratividade* (no sentido greimasiano) as transformações ligadas a personagens individualizados.

2.4.5 Debreagem/Embreagem: um exemplo de 2º grau

No próximo segmento da história, voltaremos a uma questão que perpassa todas as narrações: a debreagem e a embreagem, ou seja, as idas e vindas dos elementos *pessoa*, *tempo* e *espaço*. Se antes abordamos o assunto para explicar a teoria, agora retornamos a ele para enfocá-lo na perspectiva da produção de texto, permitindo-nos, para isso, a uma sugestão de como fazer uma debreagem temporal de 2º grau.

Então, a pretexto de contar uma passagem da juventude de Monteiro, debrearemos o tempo de nossa história em mais de duas décadas. Vejamos.

tempo
zero

Monteiro desesperava-se diante das situações de constrangimento que envolviam os filhos, e se sentia culpado pela dor deles. Não podia aceitar que passassem por tudo que ele próprio tivera de passar na vida de moço, e que acabou por marcar-lhe a personalidade para sempre.

Nos últimos tempos, mais do que nunca, vinha rememorando as passagens amargas da juventude, principalmente o período que sucedeu o falecimento da mãe, quando foi convidado a deixar a casa paterna. É que, *na ocasião, as freqüentes brigas com a madrastra valeram-lhe um pedido do pai para que se acomodasse numa pensão do bairro*. Esse incidente ainda lhe trazia momentos de profunda revolta.

O fato deu-se há cerca de vinte anos, quando ele mal havia ganho a maioridade. E, então, nem bem se restabelecera da perda da mãe, transferiu-se para o pensionato de dona Fátima Freitas, mãe de Carlos Otávio, jovem taxista com quem tinha antiga amizade.

O apoio que recebeu de ambos foi o que o ajudou a suportar a amargura da rejeição paterna. A dona da pensão fazia com gosto o papel da mãe; consertava-lhe as roupas, surpreendia-o com os seus pratos preferidos, tratava-o maternalmente nas doenças. E o acudia nas crises de choro. Carlos Otávio, um pouco mais velho, com seu gênio afável, procurava mantê-lo descontraído, com a conversa alegre e debochada dos bem-aventurados que não conseguem perceber as tristezas da vida. Foi por sua ajuda que o rapaz se fez motorista de táxi nas madrugadas e aos domingos, em troca de pequenos desembolsos para a manutenção do veículo.

Com freqüência, Monteiro jogava futebol nos clubes de subúrbio, o que também lhe rendia algum dinheiro. Venâncio, um vendedor-viajante, gostava de vê-lo jogar:

— *O prefeito de Palmares tá formando um time pra disputar a próxima temporada... Dizem que vai correr muito dinheiro!...*

— *Não diga?!... — observou Monteiro, sem interesse.*

— *Por que não dá uma chegada lá?... — continuou o hóspede.*

— *Ora, que é isso, seu Venâncio?!... Não sou jogador de futebol!... — mas consultou Carlos Otávio com os olhos.*

— *Tá aí a sua chance, Bililo!... — socorreu o amigo, que repetiu mais animado, como se só na segunda vez realmente acreditasse no que estava falando: — Tá aí a sua chance, cara!...*

— *E por que não?! Comenta-se que é muito bom de bola!... Você é bom de bola, não é mesmo?! — insistiu Venâncio.*

— *Sou!... — respondeu após algum tempo o jovem, perdido em pensamentos; mas depois remendou — Dizem que sou.*

— *Claro que é! É ótimo!... — ajudou Carlos Otávio.*

— *Então?!...*

— *Não sei, não sei!... — disse Monteiro, preocupado.*

— *Se não der certo, você tem pra onde voltar. A gente vai estar sempre por aqui pra receber você. Não é, Carlão?!... — garantiu o viajante, com a autoridade de quem morava no lugar há anos.*

— *Claro, Bililo, você é de casa!... Esta pensão vai estar sempre de portas abertas pra você!... — estimulou Carlos Otávio, com ar solene, mesmo que a idéia de o amigo ir embora não o agradasse.*

— *Vamos ver, vamos ver!... — pensou alto o jovem, deixando escapar na expressão todo o medo que sentia diante do assunto.*

Dias depois, com alguns telefonemas de Venâncio, estava tudo resolvido: Paulo Monteiro, o Bililo dos campos de várzea da capital, foi contratado para jogar na pequena Palmares.

tempo
zero

— Agora essas lembranças de época tão distante o perseguiam, não só pela recente visita de Carlos Otávio, mas por tudo que vinha passando. De certa forma, sua atual situação o levava para o mesmo estado de espírito daqueles tempos difíceis. A mesma sensação de abandono, o mesmo medo.

Roland Barthes²¹ afirma que em toda narrativa é preciso vigiar o *código cronológico*. De fato, essa deve ser uma das constantes preocupações do ato de contar (senão de escrever); também porque, se não se controlar bem o tempo, a sensação de realidade fica prejudicada.

No episódio que acabamos de produzir, procuramos fazer uma debreagem de mais de vinte anos de um modo dissimulado, como quem conta um caso cujos elementos vão puxando a linha do tempo para trás, até que o passado se imponha e assumo a narrativa. Os atores — não como fantasmas de uma época longínqua, mas tal qual pessoas que estão *ali* diante de nós, presentificados por um artifício textual — tomam a palavra e conversam como se nada diferente estivesse ocorrendo. Monteiro “agora” é um jovem assustado, que mora numa pen-

²¹ BARTHES, R. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 46.

são da mãe do também moço Carlos Otávio, que conhecemos em outra passagem, já de meia-idade, como vendedor de amortecedores.

Se trabalhamos bem, tudo se deu sem que essa transposição de mais de duas décadas afetasse a ilusão de verdade. Para isso, começamos o texto no tempo *zero* (o da história, que já é debreado, porque é *passado* em relação ao *agora* da enunciação), com as lembranças de Monteiro. Grosso modo, foram essas recordações que dispararam o gatilho da *debreagem* e que, depois, no final do episódio, nos trouxeram, em *embreagem*, para o tempo (*zero*) da história:

Nos últimos tempos, mais do que nunca, [Monteiro] vinha rememorando as passagens amargas da juventude, principalmente o período que sucedeu o falecimento da mãe, quando foi convidado a deixar a casa paterna. É que, *na ocasião, as freqüentes brigas... (debreagem)*

(...*longo trecho debreado...*)

(*embreagem*) Agora essas lembranças de época tão distante o perseguiram, não só pela recente visita de Carlos Otávio, mas por tudo que vinha passando...

De fato, o pensamento dos personagens é um excelente caminho para a locomoção do tempo ao longo das narrações. Como mostramos há pouco, o trabalho que se tem é arranjar pretextos para que as lembranças ocorram e “dissimular” o trecho imediatamente anterior à *debreagem* (ida) e, igualmente, o da própria *embreagem* (volta).

Já que trouxemos Roland Barthes de volta, permitimo-nos a uma observação sobre suas reflexões já vistas neste trabalho: talvez seja ousado concordarmos com ele que o texto possa ser uma *mercadoria*, mas é bem mais fácil aceitarmos que seja um *fingimento*, como sugere o estudioso. Isso porque esse curioso componente, o *fingimento*, é um dos principais aliados da criatividade no interior dos textos, sem que represente qualquer problema de ordem ética. Ele é apenas um inocente artifício de organização, progressão e sedução que se coloca a serviço da clareza e do prazer de se ler.

Também sob inspiração de Barthes, voltamos a nos perguntar: *em troca de que se narra?* De se ser um pouquinho Deus (?), de podermos levar nossos fantasmas para passear (?), ou, simplesmente, porque não se consegue ficar sem narrar (?)... Seja por uma coisa ou por outra, já é hora de trazeremos Lena de volta, porque ela não aparece na história há um bom tempo. Aproveitemos também para, ainda uma vez, endurecer a vida de nosso desafortunado protagonista (mas observemos: só fazemos isso por fidelidade ao projeto de nossa história!).

Há meses, havia sido cancelado o título do clube de lazer e a assinatura do jornal. As contas do supermercado, farmácia e padaria acumulavam longos atrasos. As de luz, água e telefone eram pagas no prazo fatal, a duras penas; a conta no banco estava estourada há tempo, não havia mais talão de cheque e o dono da casa já entrara com o pedido de despejo. Nada mais natural que Zezão fosse dispensado... E, no depósito sobraram apenas Monteiro e Lena.

Ele andava quieto, dormia cedo e acordava nas madrugadas; ia até a sala ver televisão e adormecia no sofá, onde era encontrado pela esposa de manhã. No caminho, costumava parar no quarto dos filhos e os observava longamente no sono, temeroso pelo que lhes poderia acontecer.

As conversas com Lena vinham vazias. Não havia assunto que o empolgasse; nada lhe merecia mais que alguns monossílabos de homem educado. Andava de um lado para o outro; ora parava aqui, ora ali, caminhava um pouco mais e se encostava em algum lugar. Depois voltava e fazia o caminho inverso... Isso incomodava Lena:

— Sabe do que tenho saudade?... — como ele se manteve calado; ela seguiu: — De quando você esbravejava por todos os lados... Nunca pensei que pudesse ter saudade do seu mau humor!... Eu gostava daquele Paulo Monteiro!...

— Então, por que não me disse na época, ingrata?!... — reclamou sorrindo, o comerciante.

— Enfim, o primeiro sorriso da semana! E, olha que já é quarta-feira!... — brincou a funcionária; depois o fitou e emendou séria: — Paulo,... muitas coisas eu não te disse...

Mas calou-se, como se a frase bastasse por si mesma. Monteiro ficou mudo por alguns instantes; nenhum comentário lhe pareceu adequado para aquela ocasião. Logo desconversou, para que a jovem não se sentisse obrigada a se explicar. E ambos socorreram-se num novo assunto, com os olhares abaixados, até se libertarem um do outro, afastando-se para lados diferentes.

Depois que ficaram sozinhos no depósito, os dois procuravam fugir todas as vezes que o rumo do assunto se mostrava comprometedor. Mais conversavam com os olhos que pelas palavras; com estas procuravam desmentir o que aqueles diziam. E, como sempre, dirigiam-se as hostilidades, ora explícitas, ora estrategicamente silenciosas: o jogo antigo, com que ainda se sentiam à vontade. Monteiro, de sua parte, asfixiava um caloroso desejo de aproximação, sem saber qual era a motivação da garota — tão atraente e cortejada — para agir como agia.

Num enunciado longo como o de nossa história, é natural que precisemos ir alimentando a memória do enunciatário com novos dados, mas também é necessário ir resgatando certos elementos que já foram tratados, especialmente aqueles que mais interessam aos objetivos do texto. Como o esquecimento faz parte da leitura, a retomada precisa fazer parte da produção de texto.

No lado da situação financeira de nosso protagonista, fizemos avançar a decadência; já na questão de seu relacionamento com a funcionária, presentificamos o jogo psicológico de ambos e alimentamos a dúvida do enunciatário: ela o ama ou não ama?... A dúvida, em si, é um recurso banal, é verdade, mas que tende a ser obrigatório sempre que o assunto for *conquista amorosa*. Vejamos.

A incerteza, sabe-se, é uma estratégia imanente ao jogo de conquista de ambas as pessoas que nele se envolvem, para se atraírem reciprocamente. Ela é sempre e cuidadosamente alimentada, tanto por uma pessoa, quanto pela outra. Se se lança um olhar mais insinuante hoje, amanhã é dia de se retrair e mostrar uma calculada indiferença: proclama-se um *sim* num dia, para, no outro, exibir um *não*. Essa encenação alimenta a dúvida e, em consequência, a presença de um “ator” nos pensamentos do outro. Dessa representação vai se construindo o ato de conquistar, e por meio dela se reedita uma das mais antigas e prazerosas peças já escritas pela humanidade, mas que cada um (de nós) reescreve a seu modo.

Se é assim, estamos vivificando a relatividade paradigmática de que se valeu Greimas para conceber o segundo nível do percurso gerativo do sentido, o das *estruturas narrativas*, e a infinita potencialidade da discursivização, ou seja, do terceiro nível, o das *estruturas discursivas*: o “mesmo” pode ser inovado ilimitadamente.

De nossa parte, o que fizemos no último episódio foi tentar mostrar o jogo de conquista de um modo original: meias-palavras, afirmações não explicadas, conversas (aparentemente) vãs, tergiversações, olhares esquivos, pudores excessivos e fugas — ingredientes

que, em si mesmos, também não trazem nenhuma novidade, mas com os quais se pode produzir uma manifestação inédita. Não que essas veleidades não produzam seus efeitos: “No campo amoroso, a futilidade não é uma ‘fraqueza’ ou um ‘ridículo’; é um signo forte: quanto mais fútil, mais significa e mais se afirma como força”, diz Barthes (2003, p. 116). Por tudo isso, não resistimos à tentação de comparar nosso assunto com a culinária: os ingredientes são sempre os mesmos, mas os pratos, necessariamente, não. Tudo depende da habilidade do cozinheiro. Arriscaríamos a dizer que na cozinha e no texto exige-se o mesmo talento de combinar: naquela, alimentos; neste, palavras.

O estereótipo do jogo de conquista que textualizamos diz respeito também à questão da *reserva* que ambos os “jogadores” precisam observar nesse tipo de interação. Greimas e Fontanille (1993, p. 225) conjecturam que *a falta de reserva*, a indiscrição da paixão, remete a um *não-saber-não-ser*; “a ‘reserva’ é uma atitude observável, e ela é considerada nos dicionários [...] como uma ‘qualidade’ — e seu contrário como um ‘defeito’”. Para esses autores, o sistema do *saber-ser* poderia ser interpretado, nesse caso, como o sistema dos saberes que organizam o ser de um sujeito. Eles também postulam que, sob a forma de uma inteligência sintagmática, haveria uma organização do ser que testemunharia uma *inteligência do coração*. “O sujeito apaixonado moralizado [sob julgamento social] é um sujeito que sabe portar-se ou não sabe portar-se” (idem). E observam:

Para que a circulação dos papéis patêmicos [relativos à paixão] na coletividade permaneça controlável, cada um deve dar provas de moderação e de discrição. Eis, pois, duas versões possíveis da ética social segundo o *saber-ser*: uma valorizando a espontaneidade; a outra, a reserva. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 226)

Voltando aos truques da paixão que trouxemos para a história, precisamos dizer ainda que o enunciatário, como observador privilegiado de tudo, mesmo sem se dar conta, entra no jogo, desafiado (manipulado) pelo enunciador que, sutilmente, o incita a desvendar o dilema do “ama-não-ama”. É do ofício do enunciador manipular o enunciatário o tempo todo,

para um aspecto ou para outro do enunciado, mas, sobretudo, para que continue a ler. Seria a isso que Barthes chama *arrumar clientes*? A rigor, no presente caso, trata-se de *manter clientes*... Seja como for, quem escreve é sempre um dissimulado, porque a função exige. Mais tarde, quando nos ocuparmos da manipulação, voltaremos a esse assunto.

Como se vê, em tudo que dissemos entra mais uma vez a questão da busca pela criatividade, do empenho de se fazer de um assunto batido um produto novo. Nesse sentido, a criatividade é uma eterna batalha da mente contra o *mesmo*. Há quem diga que os chavões são manifestações que já foram extremamente eficazes e originais²². Faz sentido. Mas, agora, eles são apenas cansados senhores que precisam de uma roupa nova.

O lugar-comum só se justifica, talvez, para rir de si mesmo, como no caso da inscrição clandestina “**Jovem, o futuro do Brasil está em suas mãos!**” que certa vez vimos ao lado do vaso suspenso de um banheiro masculino²³. Esse tipo de “enunciado” (travesso manuscrito, na verdade) no seu jogo com o contexto, nos ajuda a entender melhor que a vida sempre pode ser reinventada. Com efeito, parece que, de certo modo, o bom enunciadador se assemelha àquele irreverente aluno que *vem* todo dia à aula de mãos vazias e uma tosca brochura enrolada no bolso, que não anota a matéria nem faz as lições, mas para o qual se dirige o cobiçoso olhar das garotas mais interessantes da classe. Adorável transgressor.

2.4.6 Criatividade x lugar-comum

O primeiro a proclamar que *em mulher não se bate nem com uma flor* foi um gênio; atualmente, genial será o sujeito que disser a mesma coisa de um jeito diferente. O chefe de seção que, pela primeira vez, diante de um colega que se aposentava, discursou estar vivendo “um dia alegre, porque fulano finalmente conseguiu o que tanto queria, e, ao mesmo tempo, triste, porque se perdia um grande companheiro”, certamente foi tratado como Cícero.

²² Talvez sejam essas suas antigas virtudes que vivem a trazê-los de volta.

Agora, Cícero será aquele que expuser o mesmo paradoxo em outras palavras, ou seja, o sujeito que vestir o mesmo tema com outras figuras, de semelhante efeito. Reinaldo Polito (2001, p. 125) diz que Nei Gonçalves Dias, quando foi paraninfo de uma das turmas de seu curso de expressão verbal, deu “contornos mais expressivos” a esse chavão, “tornando-o extremamente interessante”:

Friedrich Nietzsche [...] desenvolveu uma tese que retrata fielmente os momentos vividos pelos alunos deste curso. Segundo ele, a vida apresenta momentos semelhantes ao da criança quando está na praia e ri e pula de alegria quando as ondas trazem as conchas coloridas para a areia, e chora de tristeza quando as ondas levam as conchas de volta ao mar. Esta solenidade de formatura trouxe as conchas coloridas de cada um, dando alegria a todos pelo simbolismo da conquista da comunicação, mas deu também a tristeza, porque, assim como o mar leva as conchas coloridas, ao final do último discurso, levará embora o convívio desta amizade tão bonita...

Ainda que Polito possa ter exagerado na benevolência de sua avaliação, realmente o clichê foi desfeito com um ganho bastante considerável. O que o paraninfo fez foi vestir o tema de sempre com figuras que não lhe são freqüentes.²⁴

De fato, pelo potencial criativo que lhe é decorrente, se bem apreendida e considerada, a identificação das instâncias *temas* e *figuras* é um grande serviço da semiótica à originalidade. No fundo, a prospecção desse potencial da teoria de Greimas no embate contra o lugar-comum é instigante, e vem se mostrando reveladora. Por surpreendente que possa parecer, um enunciado imensamente criativo pode muito bem ter origem num clichê: se é verdade que os temas são sempre os mesmos, também é verdade que as figuras têm o poder de mostrá-los indefinidamente de uma nova maneira.

2.4.7 Terminologia: estereótipo; lugar-comum, clichê e chavão

Neste trabalho, por razões didáticas, diferenciamos o termo **estereótipo** das expressões **lugar-comum**, **clichê** e **chavão**. Quando dizemos *estereótipo*, estamos nos referindo

²³ Posto e Lanchonete *Carinhoso*, Pompéia-SP, junho/2004.

a rotina, a modelos de situação, portanto a questões pragmáticas. Por exemplo, numa inauguração, é **estereótipo** o padre jogar água benta nas dependências que estão sendo inauguradas e fazer uma pregação. Já, quando dizemos *lugar-comum*, *clichê* e *chavão*, estamos nos referindo às palavras, expressões ou frases, que se dizem ou se escrevem por costume, repetidas com frequência, repisadas, desprovidas de originalidade, portanto a uma questão lingüística. Por exemplo, numa inauguração, é **lugar-comum**, **clichê** ou **chavão**, o padre dizer “Que Deus abençoe esta casa!”

Então, nos limites deste trabalho, o *estereótipo* se constitui de **atos**; o *lugar-comum*, *clichê* ou *chavão*, de **palavras**.

2.4.8 As Figuras e o Estranhamento Aristotélico

Vejamos agora um trecho de um artigo de Eugênio Bucci no qual ele fala de um assunto surrado, a banalização do banditismo, em que, portanto, corre imenso risco de entregar-se ao lugar-comum. Mas, adiantamos, não foi isso o que aconteceu.

Nesta semana, a realidade exagerou. A República virou um imenso programa mundo-cão. Parece ter sido engolida por noticiários como o “Cidade Alerta”, da Record, ou o “Brasil Urgente”, da Bandeirantes. A sensação é de que os criminosos escaparam, não mais das penitenciárias, mas dos telejornais policiais. Escaparam do vídeo, em massa. Inundaram as cidades, cresceram e se multiplicaram feito sandalhinhas da Xuxa. Estão na portaria feito um entregador de pizza, estão nas poças d’água como mosquitos da dengue [...] O ato hediondo é agora tão banal quanto um resfriado na família.

(BUCCI, F. S. Paulo 27 jan. 2002. Cad. Tvfólia, p. 2.)

Nesse enunciado há várias passagens em que nos vemos surpreendidos pelo enunciador. O inesperado surge a todo instante, principalmente depois da metade do texto, provocando o que a retórica clássica chamaria de *estranhamento aristotélico*: efeito induzido por investimentos figurativos que nos incitam a prospectar o significado (contextual) de cada expressão que vai surgindo. Isso evita que os sentidos deslizem sobre o texto sem serem toca-

²⁴ Pela sua insistente recorrência, esse clichê chega até mesmo a gerar constrangimento nas formaturas.

dos. Não se trata da estranheza provocada pela dificuldade de apreensão, ou por truques estéticos produzidos para o exibicionismo do enunciador, mas do *susto* do enunciatário diante da surpresa com que o enunciador lhe brinda e, ao mesmo tempo, lhe instiga o desejo de continuar, seja pelas imagens (surrealistas, no caso) que vão se formando durante a leitura, seja pela curiosidade em relação ao que está por vir.

Bucci junta bandidos, sandalinhas da Xuxa, entregadores de pizza e mosquitos da dengue num mesmo contexto, como se fossem uma coisa só. E faz isso bem, porque conseguimos entender perfeitamente e de modo agradável que ele está se referindo à banalização do banditismo. Dentre as muitas formas de se falar sobre esse assunto, o produtor do texto usou uma das mais criativas. Um artigo desses normalmente é lido até o final. Trata-se, como se vê, de um excelente exemplo de bom uso das figuras em favor da criatividade; e do prazer de se ler, por que não?

2.4.9 Lugar-comum e incidente relacional

A frase feita nem sempre é apenas uma má opção lingüística, mas uma agressão, um incidente relacional. Quando alguém diz que “tudo vale a pena se a alma não é pequena” em tom solene, como quem profere algo inusitado, não há como não se inferir que, junto com a mensagem que se queira passar, também não haja um certo menosprezo. Se o enunciador avalia que o enunciatário ouve uma frase dessas pela primeira vez, está depreciando seus conhecimentos.

O estudo do uso das expressões batidas leva a descobertas curiosas. Por exemplo, é enorme a ocorrência de “nos dias atuais”, “no mundo de hoje”, etc. nas redações amadoras: *Nos dias atuais, está muito difícil ganhar a vida; como se, para aqueles que nos antecederam,*

não tenha sido. *No mundo de hoje, a educação é fundamental*; como se antes fosse diferente. A frequência dessas expressões evidencia um tipo específico de causa de clichês: a falta de visão histórica, explicitada pela ingênua visão das massas de que *o apocalipse é sempre hoje*. Não seria demais avaliarmos que tal prática derive de um certo autocompadecimento de origem religiosa (sofrimento = salvação eterna). Também é curioso notar que, para contrabalançar essa autopiedade (e até para alimentá-la), há todo um transbordante discurso de enfrentamento e esperança fundado no otimismo: *você é feliz; querer é poder; você tudo pode, etc.* A um só tempo, cria-se o dragão e a espada para destruí-lo.

De fato, os chavões são um campo que reclama estudos mais aprofundados na área da lingüística, na perspectiva do discurso; seja como instrumento de percepção do mundo, seja como meio de aferição do sentimento coletivo.

Finalizemos esta parte escrevendo mais um trecho da história. O objetivo é ainda complicar um pouco mais a situação de Monteiro. É importante que o enunciatário acompanhe passo a passo todo o processo que, mais tarde, levará nosso protagonista ao desfecho que a realidade nos obriga a lhe imputar, e até dê uma certa razão ao que a família Monteiro vier a fazer — se é que, nesse caso, nos seja lícito instigar tal cumplicidade.

A sensação de impotência, a solidão e as privações passaram a ser companheiras de Monteiro. Cada uma dessas filhas do infortúnio incomodava à sua maneira. Juntas, elas eram um pesadelo suficiente para alterar profundamente o seu modo de ver a vida.

Dentre todas as agruras, as que mais o sensibilizavam nessa fase eram as privações. Não só as grandes privações, mas também as pequenas impossibilidades do dia-a-dia: a de comprar um presente para Márcia levar ao aniversário da amiga, o dinheiro para Roberto participar da excursão da classe, os trocados da mesada... Coisas miúdas, que faziam a diferença entre exercer ou não a condição de pai, marido e cidadão; e acabavam mutilando o seu direito de existir em condições de igualdade com as pessoas. Sentia-se envergonhado diante dos filhos.

2.5 INGENUIDADE x ASTÚCIA / PRÓDIGOS, AVAROS E MANIPULAÇÃO

Quem se encantaria com uma história de castelos que não tivesse um príncipe? Qual de nós levaria a sério uma fábula de esperteza em que não houvesse uma raposa? E, finalmente, quem daria crédito a uma ficção de endividados que não tivesse um agiota?... Se, no começo de nossa história, que precisávamos de ponderação, utilizamos a figura de *bancários* e de *amigos* para cobrar nosso desafortunado, agora, que precisamos de contundência, chegou a vez do *agiota*. E que ele venha com tudo o que lhe é de direito, ou melhor, com toda a insensibilidade que se espera de uma pessoa que tenha mórbido apego ao dinheiro. De fato, como poderia um sujeito de uma pequena cidade naufragar financeiramente sem ter alguém assim nos calcanhares?

Estamos, como se vê, mais uma vez diante do paradigma da regularidade: as situações obedecem a um modelo mais ou menos invariável. Para o texto parecer convincente, precisa respeitar o estereótipo da situação; para ser interessante, tem de ser elaborado de uma maneira inédita. Vamos a ele.

Monteiro continuava a cumprir, mais do que nunca, o antigo ritual de caminhar pela casa e assistir aos velhos filmes nas altas horas. Com mais algum tempo, foram-se os filmes e as caminhadas pelo corredor. Passava a madrugada a espreitar as sombras da semi-escuridão do quarto; nem mesmo se dava ao trabalho de levantar-se. Ora estirava-se com os olhos arregalados a mirar o teto, ora encolhia-se como um feto, observando as luzinhas do rádio-relógio. Imóvel. Seu companheiro dessas horas tornou-se o vento da noite, que rolava as folhas secas e sacudia a antena da televisão, entoando uma reticente melodia, que o fazia dormir. Mas também o assustava: parecia chamá-lo para o relento.

O ferro-velho continuava decadente; os poucos fregueses que lá apareciam levavam as escassas peças do seu estoque terminal. Eram essas vendas que davam sobrevida ao estabelecimento.

Os dissabores maiores continuavam por conta dos credores particulares, que não lhe davam sossego. Ele se safava como podia. Por inspiração da visita que fizera à família, começara a argumentar a quem o procurasse que seu pai estava vendendo um imóvel na capital para ajudá-lo a pagar as contas.

— Você sabe como são essas coisas, seu Custódio. Meu velho não vai entregar a única casa que tem por qualquer migalha; tá esperando uma oferta justa... — explicava-se ao sujeito que o assediava naquele momento.

— Escuta, Monteiro, não suporto mais as suas desculpas! Você só me vem com conversa mole! Que diabo! Agora vem com essa!... — desabafou o homem, para depois ameaçar com o dedo em riste — Espero que essa história da casa seja verdadeira, senão você vai se danar comigo!... Você vai se danar comigo, ouviu bem!!!

Monteiro engoliu a saliva.

— Calma, seu Custódio! Faz favor, calma!...

— Estou te avisando, Monteiro! Ando cansado de você, cheio de suas histórias, dessa sua conversa. Se continuar me enrolando, eu vou te ensinar a ser homem de verdade!... — enquanto ele falava, seus olhos faiscavam e o dedo indicador tremia na frente do nariz do comerciante.

— O senhor pode ficar tranqüilo! Tudo vai se arranjar!... O senhor pode ter certeza!...

O credor que melhor representava a usura era mesmo aquele homem: Custódio. Quase todos os demais eram apenas pessoas que emprestavam dinheiro, de passagem pelo ramo, contaminadas de sentimentos. Algo o fazia diferente, além da maneira de agir. Nem tanto pela forma relaxada de se vestir, as calças frouxas ou o hábito de calçar sandálias de tiras de couro cru. Mas principalmente pelo seu olhar de águia e o par de sobrancelhas abundantes e despenteadas que lhe completavam a expressão demoníaca; além da vigorosa verruga ao pé do nariz, de onde saíam alguns pêlos. Monteiro não conseguia se lembrar dele sem que a verruga e as sobrancelhas de diabo lhe viessem juntas.

Quando ele foi embora, Lena perguntou:

— Paulo, que história é essa agora?!...

— Como ouviu, meu pai tá vendendo a casa pra me ajudar...

— Seu pai nunca se importou com você!...

— Pois é, agora o velho resolveu dar uma mão... — disse Monteiro, sem se preocupar em parecer convincente — Já era tempo, não?!...

O patrão pareceu-lhe feliz por um instante, mas logo percebeu que seus olhos espantados denunciavam-lhe o verdadeiro estado emocional. Então, pensou um pouco, e terminou a conversa com a mesma incredulidade com que a iniciara:

— De fato...

Ao ver-se sozinho, Monteiro riu com o canto da boca.

Há um tipo de indivíduo que parece não ter noção de suas limitações financeiras, nem se importar com as conseqüências de seus gastos excessivos. Está sempre em apuros e não é raro que, numa ou noutra época da vida, se veja extremamente endividado, quando não perde tudo o que tem. Conseguindo se recuperar, ainda que mal, tempos depois, volta à mesma situação desesperadora, como se a insolvência lhe fosse uma eterna companheira. Para o *gastador*, tomar empréstimos, até mesmo para as coisas mais fúteis, é normal. Ele não se mostra preocupado com o crescimento de seus impagáveis compromissos, e seus dispêndios con-

tinuam como sempre: imensos, como se a situação nunca teria de ter um desfecho. Isso vai se agravando, até que, mais uma vez, tudo começa a desmoronar junto com o patrimônio: a vida familiar, as amizades e o respeito próprio.

Para quem trabalhou décadas num banco, como nós, a constatação desse tipo de drama, que vitima famílias inteiras, faz parte do dia-a-dia. Por mais de 25 anos, percebemos que, em geral, esse infortúnio é acompanhado da falta de organização e planejamento, mas que é, inegavelmente, acalentado pelo ímpeto do indivíduo, que não consegue se conter frente às situações de consumo e dar o passo-para-trás que os sensatos dão quando a situação aperta.

Há também o *administrador incompetente* e o *crédulo*, que vivem o mesmo inferno, sem que tenham necessariamente a compulsão ao gasto. O primeiro é o próprio desastre em termos de administração de bens; o segundo é aquele que arquiteta negócios mirabolantes, com plena certeza de sucesso; emprega tudo o que tem e se endivida, para levar à frente ingênuos projetos, que fatalmente o levarão para o mesmo desfecho dos outros dois. Apesar da diferença nas causas, nada impede que nos fixemos nas conseqüências e chamemos aos três de *perdulários*. Monteiro seria apenas mais um desses ingênuos.

No outro extremo, há o *avaro*. Com certa tolerância, até que a sociedade poderia compreender o indivíduo que tem sórdido apego ao dinheiro. Seria natural que ele, marcado pelas dificuldades e privações sofridas ao longo da vida, tenha se rendido ao dinheiro, atribuindo-lhe desmedida importância. Mas não é o que ocorre. O pão-duro é impiedosamente repudiado; toda a retórica sobre ele é sempre sarcástica e reveladora de imensa antipatia. Parece-nos que a organização humana pressupõe a dependência dos indivíduos entre si: o interesse de um deve estar em consonância com o dos demais e é preciso que haja certo desprendimento de cada um para que as interações sejam reciprocamente proveitosas. Então (parece-nos), o apego excessivo ao próprio dinheiro atenta contra esse mecanismo, constituindo-se numa va-

riável do egoísmo que, se a sociedade não pode condenar oficialmente, pelo menos, pune dialeticamente. Custódio foi o ator que escolhemos para figurativizar esse tipo de pessoa.

Mas, de que valem essas nossas reflexões sobre um assunto tão complexo? Na verdade, só as evocamos como pretexto para mostrar algumas das conclusões de Greimas e Fontanille a propósito da prodigalidade e da avareza. Elas virão logo mais, depois que terminarmos o episódio.

A história foi providencial. Monteiro acostumou-se com ela e sentia-se à vontade para utilizá-la sem maiores constrangimentos. A cada vez acrescentava-lhe um detalhe, atribuía novos números e adicionava algum adereço que a acomodasse às particularidades de cada interlocutor. E assim, os credores saíam do ferro-velho convencidos de que, finalmente, o recebimento era questão de dias.

Com Lena, ficavam os casos menores. Quando chegou o *office-boy* do escritório de contabilidade, ela o recepcionou:

— Pois não, Carlinhos?...

— É o de sempre, Lena... Agora já são quatro meses atrasados... O dono do escritório pediu para vocês acertarem pelos menos o mês mais antigo...

— O pai do seu Monteiro tá vendendo uma casa pra pagar todas essas dívidas... — defendeu-se Lena, procurando usar o mesmo argumento do patrão — Assim que sair o dinheiro, a gente acerta tudo de uma vez,... eu ligo pra você, tá bom?!...

Quando o rapaz saiu, Monteiro aproximou-se da funcionária e, num largo sorriso, zombou:

— Até você, hein, mocinha?!...

Surpresa, Lena arregalou os olhos e levou as mãos ao rosto, acariciando por um instante a escultura impecável da face. Com a mesma espontaneidade, em seguida, completamente desestabilizada, apontou o dedo acusador para o patrão:

— Foi você!!!... Foi você, quem começou com essa história!...

Diante da reação dela, Monteiro só não riu porque ficou sedado pelo seu esplendor. A expressão de susto realçava-lhe a sensualidade.

— Paulo, não brinque, você devia levar as coisas a sério...

— Mais do que isso?!... — perguntou Monteiro, estendendo as mãos trêmulas diante da funcionária. Tinha ainda um resto involuntário de sorriso no rosto e um brilho insano nos olhos.

— Desculpe!... — limitou-se a dizer Lena, confusa.

— Esqueça!... Eu é que tenho de te agradecer pelo que faz por mim... — disse Monteiro, passando demoradamente a mão no rosto da moça; depois voltou a si e, na tentativa de compensar a ousadia, emendou em tom de brincadeira — Ouviu, menina?!...

Embaraçada, a funcionária baixou a cabeça. Ele, sem conseguir disfarçar o arrependimento, tentou aliviar a tensão:

— Essa história da casa é ótima, não é?!...

Lena, calada, apenas levantou os olhos na direção dele. Incomodado, o comerciante virou-se, andou um pouco e cruzou a porta que dava para o escritório. Sentou-se e, como sempre fazia nas situações embaraçosas, passou a organizar a papelada da mesa. Como a essa altura todos os papéis já estavam

em seus lugares, alinhou-os entre si, de um lado, e desalinhou-os do outro; reacomodou um punhado de outros mais à frente, e colocou-lhes o grampeador em cima, para fazer de conta que fazia alguma coisa, quando apenas queria mostrar que não se importava com o que acabara de provocar.

Aquela encenação a funcionária conhecia, desde os tempos em que os dedos do patrão não saltitavam tanto para executá-la.

Afora essa cena final, o episódio que termina é um embate entre dois indivíduos situados em extremos opostos em relação ao apego ao dinheiro, assunto que *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille (1993), trata com certa profundidade e admirável competência. É dessa obra que vamos nos utilizar agora.

2.5.1 O Pródigo e o Avaro na semiótica

Esses estudiosos (idem, p. 115) afirmam que pródigo é quem faz despesas excessivas, quem dilapida seus bens, e que os correlatos “desinteressado” e “generoso” opõem-se termo a termo a “sovina” e a “mesquinho”. Dizem que, no sentido figurado, *sempre tão revelador*, os objetos de valor são substituíveis no interior da mesma classe: tal como ocorre na avareza, pode-se ser pródigo em cumprimentos, em boas palavras, em ternura, etc. “A prodigalidade seria, pois, antônimo da avareza para o conjunto de suas acepções.”

Para eles, a avareza não é [só] a paixão daquele que possui ou busca possuir, mas “a paixão daquele que entrava a circulação e a redistribuição dos bens em dada comunidade: ela [a avareza] fundamenta-se num desacordo entre o sujeito individual e o sujeito social” (idem, p. 107). Daí a moralização pejorativa do avaro, a que nos referimos há pouco.

Os autores avaliam que, embora contrários, avareza e prodigalidade transgridem a mesma regra: “O avaro é quem invade a parte dos outros; o pródigo, quem destrói sua parte; em contrapartida, o ‘econômico’ e o ‘poupador’ sabem administrar sua parte” (idem, p. 117).

A avaliação da comunidade em relação a esses sujeitos se dá de acordo com o interesse dela própria. “Se o limiar da dissipação [destruição dos bens] não foi transposto, é provavelmente porque o observador social está em condições de colocar-se como beneficiário

potencial do dom [da *doação*]”. Esse observador social que se coloca como destinatário potencial é o delegado de uma enunciação coletiva. Eles afirmam que, para compreender o papel desse observador social, não basta constatar a mudança de ponto de vista. Se o observador social não pode se reconhecer como eventual destinatário da prodigalidade, é porque não pode haver beneficiários de objetos destruídos. Mas, se ele se reconhece como destinatário da generosidade, é porque o sujeito generoso, aumentando a parte de outrem, implica um destinatário: “A despesa do generoso é regulada, sua parte salvaguardada, a parte do outro, respeitada” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 118).

Entendemos que esse *observador social*, na prática, possa ser figurativizado pelos componentes humanos individuais da comunidade, já que cada um deles tende a assumir o direito à avaliação social e reproduzir o discurso da própria comunidade. Entendemos também que a *enunciação coletiva* a que se referem os autores é a própria retórica estereotipada sobre tais apaixonados, corrente no dia-a-dia, com suas alcunhas e manifestações discursivas que variam do descaso à intensa antipatia.

Com efeito, tais rótulos se fundamentam no interesse do actante coletivo: a atitude que colabora para a estabilização da circulação de bens é avaliada, moralizada e rotulada positivamente, a que tende à desestabilização, o oposto.

Greimas e Fontanille (*idem*, p. 150) afirmam que, por ocasião da convocação das paixões em discurso, se a configuração se organiza exclusivamente do ponto de vista do sujeito apaixonado, apenas a sensibilização (*sentimento* do sujeito) se manifesta; já, se a configuração se organiza do ponto de vista de um observador social, a moralização (*juízo* social) surge, pressupondo e, ao mesmo tempo, mascarando a sensibilização. Logo voltaremos a essa questão.

É curioso observar que eles (*idem*, p. 131) dizem que, da mesma forma que a inspiração ocorre às moças enamoradas, a astúcia ocorre aos avaros. A mocinha apaixonada faz

olhos e bocas, e o avaro faz o quê? Um dos maiores avaros que já conhecemos, nos momentos mais agudos de crise, chupava pirulito. Está certo, esse é um caso excêntrico, mas em tudo o que se disser a respeito desse tipo de apaixonado não cabe a palavra sutileza.

Finalmente, resta observar que tanto o pródigo quanto o avaro transgridem regras sociais e, em conseqüência, ambos têm uma moralização pejorativa, mas os sentimentos predominantes em relação a um e ao outro estão longe de ser os mesmos. Ao primeiro se tem, no máximo, desprezo; ao segundo, normalmente, repulsa. Se, para o pródigo reservam-se alcunhas como *quebrado* e *nó cego*, ao avaro não se admite nada inferior a *unha-de-fome* e *mão-de-vaca*. Ao pródigo não se quer emprestar, com o avaro não se quer se relacionar.

2.5.1.1 *O Pródigo e o Avaro no último episódio*

O texto do episódio que passou, como os demais, foi elaborado numa perspectiva externa aos personagens, como uma câmera que mostra o que tem à sua frente. Trata-se de um relato em terceira pessoa: “O credor que melhor representava a usura era mesmo aquele homem: Custódio / Monteiro não conseguia lembrar-se dele sem que as sobrelhas de diabo lhe viessem juntas.” O enunciado fala de um *ele*, não de um *eu*. Portanto, a configuração do discurso se organiza do ponto de vista do enunciador, que, no caso, faz o papel do observador social.

Dessa forma, pelo que mostramos da teoria de Greimas e Fontanille, o que se manifesta na cena entre o pródigo e o avaro de nossa história é a moralização, ou seja, o julgamento que é feito sob a ótica da sociedade. Custódio é mostrado como um rude; Monteiro, como um fraco, e todos os investimentos semânticos são feitos para buscar a cumplicidade do enunciatário com o “observador social”. É como se, subjacente ao texto, haja um outro texto, subliminar, mostrando de que experiência do leitor está se falando: “...é isso mesmo!, estamos falando daquele tipo de individuo que você conhece, que põe o dinheiro acima de tudo; da

própria aparência, da civilidade, das pessoas... ele não é nada agradável, não é mesmo?..."

As manhas do discurso e as lembranças do dia-a-dia que elas acionam não dão nenhuma chance ao enunciatário de discordar do enunciador, ora em sincretismo com o observador social.

Em troca de que se narra? Talvez uma das razões seja mesmo a de podermos levar nossos fantasmas para passear sem que ninguém os veja (ou diga que os exibimos), já que os truques de linguagem permitem toda espécie de velamento, tal qual o ingênuo decote que deixa ver o que é acessório para instigar a curiosidade em relação ao que não é.

2.5.2 Um parêntese a propósito da não-inocência dos textos

De fato, nenhum texto é inocente; mas queremos estender esse clichê também para o texto científico, que, na preocupação com a objetividade, esconde a presunção do autor de querer fazer parecer indiscutível aquilo que diz. De certo modo, aí está o mais cínico dos discursos (Estamos nos referindo apenas ao texto de linguagem seca, destituída de vida, expressividade e clareza, que os intelectuais escrevem para si mesmos).

Ao se refletir sobre a questão da (não) inocência dos textos, é impossível que as lembranças da composição *à vista de uma gravura* ou da redação sobre *um passeio no sítio de vovó*, dos tenros anos, não se insinuem. Estes, de fato, eram inocentes, ainda que tal escola, por sentenciar tanta gente ao fastio pelas letras, não o fosse. Aqui, cabe nos perguntarmos: qual é a criança que não sabe o que é clima, não gosta mais desse clima do que de outro, ou gostaria de viver num clima mais frio ou mais quente?... Com efeito, na vida, clima é alguma coisa expressiva que, literalmente, se sente na pele; mas, na escola,

clima é um conjunto de fenômenos meteorológicos que caracterizam o estado médio da atmosfera num ponto qualquer da superfície terrestre.²⁵

²⁵ “Patrimônio intelectual” nosso desde 1962, quando, aos 12 anos, precisamos memorizar a definição desse estado atmosférico para recitar em chamada oral (citado de memória).

uma seqüência de palavras que, aos 12 anos, por exemplo, não é exatamente um texto, mas um objeto de ódio e de desânimo em relação ao mundo que a escola representa.

Porque estamos num espaço dedicado aos aspectos mais subliminares do texto, abrimos um novo parêntese para raciocinarmos com Ingedore Koch e seu *Desvendando os segredos do texto* (KOCH, 2002), e refletirmos sobre alguns aspectos relacionados com a cognição dos estereótipos.

2.5.3 O texto e a evocação dos estereótipos

O enunciador, ao se manifestar, invoca conhecimentos que partilha com o enunciatário. É com eles que este vai preenchendo as lacunas que aquele deixa no discurso, já que não há como *dizer tudo*. Ou seja, o sentido de um discurso não pode depender só de sua própria estrutura lingüística. De outro modo: quando falamos ou escrevemos, acionamos informações que o interlocutor conhece, dando-lhe pistas se estamos falando de uma coisa ou de outra. Se dissermos na cidade onde moramos, onde existe um bairro chamado Tucuruvi, que “Tucuruvi é acolhedor”, nossos concidadãos vão depreender que se está falando de um bairro local, e não daquele da capital.

De certa forma, tentamos “calcular” o que o enunciatário já sabe e o que ele não sabe. Esse mecanismo é mais fácil na fala do que na escrita, não só porque o contexto ajuda, mas porque o interlocutor vai nos orientando com suas reações. Mas isso não quer dizer que todos se dêem bem nesse cálculo: há sempre quem não leve em conta essa aritmética da conversação e “martele” seus interlocutores com o *já-conhecido*.

2.5.3.1 A mente sempre busca o mais-provável

Como vimos, devemos supor da parte do enunciatário um certo conhecimento sobre o assunto que estamos abordando. Então, orientando-nos pelo *princípio da economia*, não

explicitamos as informações conhecidas. Nessa operação, somos obrigados a fazer um “balanceamento” do que precisa ser explicitado e do que pode ficar implícito, para ser recuperado pelo enunciatário, por inferências.

“Na verdade, é este o grande segredo do bom produtor de texto”, observa com razão Ingedore Koch (idem, p. 30), porque, desse tempero, nasce o brilhantismo do texto ou o seu fracasso; o brilho da pessoa ou o seu insucesso como sujeito social.

Na mente humana, os conceitos (idéias, informações, dados) são acoplados a outros, formando blocos de unidades de conhecimento, que são recuperados ao serem acionados. Esses blocos levam o nome de *modelos mentais* ou *frames*. Daí, temos que, em “A **ave** caminhava pelo quintal”, é mais comum o receptor inferir “galinha” do que “rouxinol”, embora o rouxinol seja mais tipicamente ave do que a galinha.²⁶ A memória busca o mais provável: o *rouxinol é mais ave do que a galinha*, mas não é ele que nos acostumamos a ver andando pelo quintal.

Isso mostra também o risco dos estereótipos. Se não dissermos explicitamente que estamos nos referindo a algo fora do habitual, o receptor, no seu esforço para entender a mensagem, vai buscá-lo num estereótipo. Por exemplo, se alguém está se referindo a *bons políticos*, precisa deixar isso bem claro, porque o estereótipo leva o receptor a *políticos espertalhões* (o que, ao contrário do caso da galinha, em respeito à inteligência do enunciatário, não devemos explicar por quê).

Em síntese: as unidades não explícitas no discurso são inferidas dos respectivos modelos mentais; na falta de informação em contrário, o receptor utiliza-se da informação *standard*, de um estereótipo, para preencher a lacuna existente (KOCH, 2002, p. 45).

²⁶ ROTH. E. M.; SHOBEN. E. J. (1983), p. 349. The effect of context on the structure of categories. Cognitive Psychology, 15, p. 349, apud KOCH (2002, p. 43).

Mesmo assim, ao se organizar um texto sobre um assunto complexo de que o enunciário não disponha claramente de um modelo mental, o melhor é ir e voltar com ele ao longo do discurso, dizer e depois repetir de um modo diferente, mais concreto, mas sem saturá-lo com muitas informações de uma só vez. Isso, com a consciência de que o receptor dispensa que lhe digamos o que já sabe — embora aceite a informação já conhecida como pano de fundo sobre o qual possa construir o novo conhecimento.

2.5.4 A força dos estereótipos

Ao se discutir a irresistível força dos estereótipos, um caso pessoal se insinua. Ao nos visitar, um irmão explicava a saudável (?) rotina de um amigo dele. Contava que o amigo jamais abre mão de um sono de hora-e-meia após o almoço, e que, para isso, põe-se religiosamente dentro do pijama e não atende a absolutamente ninguém no horário; que o amigo se veste impecavelmente em qualquer situação, ocupa invariavelmente o mesmo lugar na igreja todos os domingos... e que esse amigo é um sujeito formidável e simpático. Quando ele contava, apesar do explícito tom pró-amigo, o estereótipo que teimava tomar-nos era o do *sujeito inflexível*. “Mas, esse seu amigo é um chato!”, escapou-nos. A visita esforçou-se para provar o contrário; mas, ainda hoje, semanas depois, continuamos com a mesma avaliação de que o homem, apesar de tanto esforço de linguagem, é apenas uma pessoa a ser evitada, por mais que não vejamos motivo para duvidar de quem falou sobre ele. O problema é que nosso interlocutor, que tanto queria exaltar as virtudes do método no dia-a-dia, sem querer, acionou um estereótipo fatal: o do sujeito sistemático, difícil de se lidar.

Como estamos tratando de semiótica, é de se perguntar por que, a despeito de todo o discurso em contrário, não nos foi possível simpatizar com o sujeito. Se fizermos um paralelo com as reflexões de Greimas e Fontanille em relação a pródigos e avaros, provavelmente tenha sido por nos ter colocado no universo de pessoas ameaçadas de ser atingidas pelo seu

gênio inflexível e, por exemplo, não ser atendido na improvável²⁷ hipótese de irmos a procurá-lo na hora de seu sono. Essa avaliação, ainda que não-científica, sendo pertinente, mostra mais do que a força dos estereótipos, mas a incrível complexidade da questão relacional.

Dito isso, voltemos à nossa história, para mostrar um pouco mais sobre a “atual” situação de nosso herói.

Já ia longe a viagem que fizera. O comerciante, entretanto, continuava com seu já desgastado alibi da venda da casa. A insatisfação dos credores voltava a crescer ainda mais, provocando situações de inusitado mal-estar, que tinham sempre, de um lado, um sujeito enfurecido, disposto a tudo e, do outro, um homem que já não tinha o que fazer.

Suas forças desmoronavam dia a dia. Vinha com a rotina desajustada. Como sempre, dormia cedo e passava as madrugadas acordado, levantando-se com o sol alto. Comia pouco e, assim mesmo, mal. Já não era atencioso com a família; raros eram os seus momentos de diálogo e sua interferência em casa limitava-se a evasivos monossílabos. Para agravar, o médico diagnosticara como úlcera a dor que o vinha fazendo contorcer-se. Nem por isso se dispunha ao regime que lhe cabia, razão de desagradáveis conflitos com a esposa. Ficava cada dia mais magro e estranho.

Custódio, por outro lado, fazia-se ainda mais intolerável; já não escolhia as palavras e se esmerava em humilhá-lo diante das pessoas. Tanto, que a cidade comentava abertamente o suplício a que o velhote vinha submetendo o dono do ferro-velho nos últimos tempos. Mas, o agiota não via motivos para mudar a tática, que, se não lhe saciava a sede de dinheiro, pelo menos, rendia boas amortizações.

Monteiro vinha amargurado com o distanciamento dos conhecidos mais próximos; “...parecem me evitar, com medo de que eu peça dinheiro, aval!...”, reclamava, de cabeça baixa. “Impressão sua! As coisas não são assim, Paulo!...”, rebatia a esposa, sem conseguir juntar argumento. Com o tempo, os sinais tornaram-se mais claros e o apoio de Lúcia acabou vencido pelas evidências. Finalmente, o desafortunado não tinha mais dúvidas: ele transmitia medo às pessoas de seu relacionamento. Começou a sentir-se como um doente contagioso, de quem todos procuravam se afastar. Quando concluiu isso, isolou-se em definitivo, recolhendo-se ao ressentimento e à autopunição.

Um espectro o assaltava, não só nos longos períodos de introspecção, mas a qualquer tempo e em todos os lugares, na voz debochada do ex-amigo: “Quando você vai crescer, hein, Paulo?!...”. A pergunta não lhe vinha como uma observação descontraída de um bom companheiro; era-lhe agora, um atestado de incompetência passado por um algoz. E assim, a brincadeira daquele anoitecer já distante andava à espreita para atacá-lo, quando mais o pudesse magoar. Nas situações de profunda depressão e nas raras ocasiões em que conseguia se esquecer um pouco da tormenta.

Era um homem reduzido a suas dívidas, com um enorme déficit de autoestima.

²⁷ Moramos a 500 quilômetros um do outro.

Como se pode observar, nossa história é, num certo sentido, uma simulação da realidade sobre a qual fazemos incidir a teoria greimasiana e nos inspiramos para explicitar as possibilidades do texto, seus truques e suas relações com a semiótica. Num outro sentido, representa o fio condutor do trabalho e o artifício para facilitar o entendimento do que estamos tratando — isso, quando não é apenas uma constrangida queixa contra a condição humana, que obriga o homem a devorar o homem. Mas há nela algo que, desde o início, pede uma explicação: o que Monteiro tem de diferente de todas as pessoas deste mundo que não têm dinheiro e que lutam duramente para pagar suas contas? É o momento de tentarmos responder a essa pergunta, semioticamente.

2.5.5 Conjunção e Disjunção: a relação do sujeito com o objeto

Até aqui usamos *texto*, *discurso* e *enunciado* como sinônimos. Agora, para melhor abordarmos o atual assunto, consideraremos *enunciado* como uma parte, uma unidade elementar do texto (ou do discurso). Isso, sem subvertermos a definição greimasiana de que enunciado é “toda grandeza dotada de sentido, pertencente à cadeia falada ou ao texto escrito, anteriormente a qualquer análise lingüística ou lógica” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 148).

Assim considerando, podemos afirmar que um texto pode conter duas formas de enunciados elementares:

- a) enunciados de estado
- b) enunciados de fazer

O enunciado de estado **descreve** uma situação, um ser; o enunciado de fazer **narra** as ações que podem transformar estados. O primeiro é estático; o segundo é dinâmico. O verbo determinante do enunciado de estado é o **ser** (*a situação é esta...*); o verbo-chave do

enunciado de fazer é, obviamente, este que lhe dá o nome (**fazer**) e que condensa todos os verbos de ação.

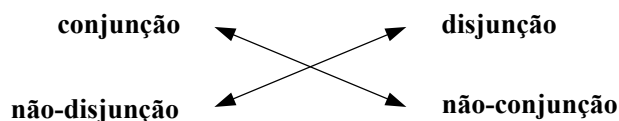
É comum que os textos comecem e terminem com um enunciado de estado, e tenham um enunciado de fazer entre um e outro: *a situação era esta* (estado), *por tais e quais ações* (fazer), *finalmente, ficou assim* (estado); ou que se apresente sob outras variáveis:

A situação social no Brasil é grave; uma imensa multidão está excluída do mercado de trabalho e sobrevive com extrema dificuldade. (estado)

É necessária uma forte ação de governo para mudar esse caos humano. É preciso criar condições para que as massas tenham acesso à saúde, para que todos se qualifiquem para o mercado de trabalho e, mais do que tudo, possam efetivamente freqüentar uma escola. (**fazer**)

Só assim, nosso país sairá dessa injusta situação, o pobre de hoje será integrado socialmente e estará apto a usufruir do conforto que nossa época oferece. (estado)

No segundo nível do percurso gerativo do sentido, o narrativo, em que a narração se estrutura sob o ponto de vista de um sujeito, a relação do sujeito com o objeto-valor pode ser definida por conjunção ou por disjunção. Ou seja, se o sujeito tem o objeto, está em conjunção com ele, se não o tem e o deseja, está em disjunção desse objeto. O sistema conjunção/disjunção recebe a seguinte configuração no quadrado semiótico (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 76):



A **não-disjunção** (conservar alguma coisa) não é o mesmo que **conjunção** (ter alguma coisa). Por outro lado, a **disjunção** (não ter alguma coisa) e **não-conjunção** (não ter mais alguma coisa) também não o é (idem, p. 130).

Essas quatro formas de se designar a relação do sujeito com o objeto pertencem ao segundo nível do percurso gerativo, o das estruturas narrativas. Já, no terceiro nível, o das estruturas discursivas, temos a **renúncia** e a **desposseção**.

A renúncia, situada no patamar figurativo, caracteriza a posição do sujeito de um enunciado de estado, quando se priva a si próprio do objeto-valor: corresponde à *disjunção reflexiva* do objeto-valor, efetuada num momento qualquer do percurso narrativo (idem, p. 382).

A despossessão, também do patamar figurativo, representa a posição do sujeito de um enunciado de estado quando privado do objeto-valor por um sujeito de fazer que não seja ele próprio: corresponde a uma *disjunção transitiva* do objeto, efetuada também num momento qualquer do percurso narrativo. Tanto a renúncia quanto a despossessão são uma das duas formas possíveis de privação (idem, p. 113).

Para exemplificar, suponhamos que um roteirista esteja no processo de criação da trama com que vai construir a próxima novela. Então, ele pode se organizar raciocinando assim:

Eu tenho aqui um sujeito que tem o controle acionário de uma grande empresa e, do outro lado, um acionista minoritário da empresa que deseja tomar o controle dela. Para isso, esse segundo sujeito vai agir intensamente e, no final, conseguirá seu objetivo.

Nosso roteirista está ainda no segundo nível do percurso gerativo do sentido da novela que está criando. Ele tem apenas a lógica da trama que vai utilizar para escrever sua história, trabalha com sujeitos anônimos, conjunções e disjunções. Por fidelidade à teoria, poderíamos dizer que o roteirista, no primeiro nível da novela, grosso modo, teria uma oposição entre *poder* e *submissão*, com a qual poderia montar seu quadrado semiótico.

O **enunciado de estado** do primeiro sujeito seria este:

$$(S_7 \cap 0v)$$

em que:

() = delimitador do enunciado de estado

S₇ = primeiro sujeito

∩ = conjunção

$0v$ = objeto-valor *comando da empresa*

Já o **enunciado de estado** do segundo sujeito seria assim:

$$(S_8 \cup 0v)$$

em que:

S_8 = segundo sujeito

\cup = disjunção

As expressões acima representam, no nível da narratividade, o estado inicial dos sujeitos da novela. Agora representemos o processo todo, a transformação de estados, ou seja, o **programa narrativo** da novela que está sendo criada:

$$F(S_9) \Rightarrow [(S_8 \cup 0v \cap S_7) \rightarrow (S_8 \cap 0v \cup S_7)]$$

em que:

$F(S_9) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador

S_9 = sujeito operador (no caso, igual a S_8)

[] = delimitador do enunciado do fazer

\rightarrow = transformação

Depois, quando passar para o terceiro nível do percurso gerativo do sentido, o discursivo, o roteirista dará nome aos sujeitos (actorialização), ambientará a trama numa determinada época (temporalização), especificará o lugar onde tudo vai acontecer (espacialização), e até poderá decidir que o segundo sujeito, para tomar o comando da empresa do primeiro, também lhe levará a mulher, o que corresponderá a outro programa narrativo, este chamado *programa de uso* ou *intermediário*, já que o programa narrativo principal (*de base*) da novela é o que acabamos de mostrar.

O enunciado de estado disjuntivo corresponde à “falta inicial” e o enunciado de estado conjuntivo à “liquidação da falta”: o enunciado de fazer inscrito entre os dois explicará a passagem do estado inicial ao final (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 149). O signo \rightarrow

(transformação), embora minúsculo, representa toda sorte de ações responsáveis pela mudança de estados. Isso no plano da realidade que o texto se propõe a manifestar, já no próprio texto, em si, à sua quase totalidade, já que, no geral, o processo de transformação de estados é o que realmente constitui a essência do discurso e a sua própria razão de ser.

As transformações que reconhecemos [...] no plano narrativo [...] correspondem a operações de conjunção e de disjunção entre sujeitos de estado e objetos-valor [...] Se se concebe o discurso narrativo — e talvez o discurso em geral — como “algo que acontece”, vale dizer, como um percurso que leva de um estado inicial a um estado final, o algoritmo²⁸ de transformação deve poder dar conta desse percurso: o discurso surgirá, então, como uma seqüência de transformações. (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 469).

2.5.5.1 A Conjunção/Disjunção na nossa história

Uma coisa é a pessoa nunca ter tido algo; outra é a pessoa ter tido e não ter mais. Para não nos alongarmos, este último é o caso de Monteiro. No nível narrativo, o da estruturação da história, nosso sujeito está em **não-conjunção** com o dinheiro (não tem mais) — dinheiro, aí, representando bens materiais, possibilidades, prestígio social, etc. Já, no nível discursivo, quando se “veste” o narrativo, podemos dizer que Monteiro é uma pessoa que está em **desposseção**: ele foi privado do objeto-valor dinheiro por um sujeito de fazer que não ele próprio; isso, levando em conta que ele teria sido vítima das *circunstâncias*, e não de se tratar de um pródigo²⁹.

Monteiro e família, embora “despossuídos”, continuam numa classe social que, a rigor, não mais lhes caberia. Ou, genericamente falando, os desafortunados, a despeito da desposseção que os põe a zero como qualquer carente, “teimam” em manter-se na mesma classe social. Essa “ousadia” viria a ser uma das causas de hostilidade do meio? Aqui, temos de recuar, porque a semiótica não nos autoriza a responder a essa pergunta que, convenhamos, é inquietante.

Com o episódio que passou, chegamos ao limite da desconstrução financeira e psicológica de nosso protagonista. Não há mais como fazê-lo cair. Para usarmos um lugar-comum, isto é até bom, porque *do chão não se passa*. Então, o que nos cabe agora é iniciar, aos poucos, a sua reconstrução e, com isso, passarmos a dar um novo rumo à história — o que vai nos possibilitar o enfoque de novos e importantes fundamentos semióticos.

Vendo o marido degradar-se, Lúcia passou a ajudá-lo em tudo que pudesse: a acompanhá-lo mais de perto, procurando inteirar-se dos problemas e participando pessoalmente dos casos que ele vinha conduzindo. Para poupá-lo, ela comparecia aos bancos nas — infrutíferas — tentativas de acordo, conversava com credores, negociava amortizações, pedia prazos, explicava adiamentos, atendia cobradores.

Lena procurava contornar a situação no ferro-velho, já que o patrão ficava em casa na maior parte do tempo, em franca convalescença.

Esse período de completo isolamento deu um fôlego a Monteiro e, de certa forma, restabeleceu-lhe as forças. Se não o ajudou a ajustar-se com os outros, pelos menos colaborou bastante para sua reconciliação consigo mesmo.

Uma idéia que tomava corpo era a de evadir-se da cidade com a família, como já vira acontecer antes. Assustava-se diante da dramaticidade da fuga e das conseqüências emocionais que traria à família, entretanto, se não podia se transformar em dinheiro, como queriam os credores, que outro caminho lhe restava?!... Entendia que a tentativa de pagar as dívidas — tão vantajadas pelos juros — deixara de ser uma questão lógica; fizera-se um inútil sacrifício, que além de matá-lo aos poucos, vinha causando danos irreversíveis à formação dos filhos. Num novo lugar, entre desconhecidos, poderia voltar a sonhar com uma vida normal e tentar pagar a quem lhe recomendasse a consciência. E já não eram tantos, estes!...

Assim, a idéia, de início uma hipótese remota, que vez ou outra lhe batia na cabeça, passou a apresentar-se como a única solução. Era um assunto delicado, a ser tratado com muita cautela com a esposa, sua solitária aliada na dramática aventura que teria de viver, e, só depois, passado para os filhos.

Quanto mais insustentável se fazia o presente, tanto mais o passado se evocava no vazio da noite. A felicidade, que se insinuava em recordações de suspeita alegria dos primeiros anos de Palmares, passou a representar para o comerciante uma esperança possível, ainda que na forma obscura de uma cidade distante. Mas, para a sonhada nova vida, muito faltava, inclusive auto-controle para enfrentar as situações.

2.5.6 Manipulação - o problema na designação do conceito

²⁸ *Algoritmo*: seqüência ordenada de operações que permitem passar do estado inicial ao estado final de uma narrativa fechada (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 18).

²⁹ Este também é um assunto interessante, mas, para tratarmos dele, teríamos de nos alongar demais.

“Sem manipulação não existe discurso.”³⁰ De fato; e o que existe sem ela? Chegamos a um importante ponto do trabalho, o de discutir manipulação. Quando se enfoca um conceito controvertido como esses, a primeira coisa a se fazer é pesquisar sobre a palavra que o designa. Interrogando o dicionário, temos:

Manipulação (Do francês *manipulation*.) **1.** Ato de executar as operações manuais em química, em farmácia, etc. — **2.** Fig. Manobra destinada a fraudar: *manipulação eleitoral*. (FERREIRA, 1988, p. 414)

Manipular **1.** Relativo ao manípulo [...] (idem).

Manipular **2.** **1.** Preparar com a mão; imprimir forma [...] com a mão. **2.** Preparar (medicamentos) com corpos simples. **3.** Engendrar, forjar, maquinar. **4.** Fazer funcionar; pôr em movimento; acionar [...] (idem).

Manípulo. **1.** Feixe de ervas, de flores, ou de qualquer coisa semelhante, que a mão pode abranger [...] (idem).

Como se vê, a *gênese* de nossa palavra-chave e de suas assemelhadas é *mão*, e uma palavra que parece ter um parentesco próximo a ela quando não se está falando de ações estritamente manuais é *manobra*.

Sabe-se que semiótica tem uma metalinguagem própria, porque lida com um alto grau de abstração e estabelece uma série de conceitos que precisam ser nominados: *embraceagem*, *debreagem*, *enunciação*, *despossessão*, *narratividade*, etc., expressões que, embora guardem estreita relação com o significado geral, têm uma variável semântica peculiar. *Manipulação* é uma delas. Fora desse campo de estudo, manipulação é uma palavra de moralização pejorativa: prefere-se sempre *persuasão*, quando se quer dizer (praticamente) o mesmo que ela designa. *Persuadir* (do latim *persuadere*) é levar a crer ou a aceitar; aconselhar; induzir.³¹

Para a teoria de Greimas, a palavra (e o ato de manipular) não tem necessariamente tal moralização; é apenas um termo técnico que designa um componente teórico. Apesar disso, o dia-a-dia tem mostrado que é preciso certos cuidados ao utilizá-la até mesmo na acepção greimasiana.

³⁰ Frase recorrente de A. J. Greimas (informação verbal da professora doutora Nícia D'Ávila, aluna do estúdio por vários anos, em conferência na Unesp, campus de Assis, em 29.11.02).

Há pouco tempo, uma professora, colega nossa, dizia num intervalo de aulas que enfrenta a indisciplina do ensino público com uma *técnica* que, segundo ela, vem se mostrando eficiente. “Eu pego o braço daquele aluno mais rebelde e, passando a mão no braço dele com bastante jeito, digo: ‘Olha, filho, você vai ficar quieto, não vai? Vai fazer toda a lição e ficar muito bonzinho, porque você é um garoto bonzinho!...’ ” Quando alguém observou que “essa é, de fato, uma forma de manipulação que pode ajudar no dia-a-dia”, ela ficou muito ofendida, ainda que a pessoa lhe estivesse dando razão. Isso porque a palavra manipulação foi proferida (É de se notar que, por ironia, na “técnica” da professora, nem mesmo faltam as mãos).

Com efeito, se dissermos, por exemplo, a um profissional de *marketing* que seu trabalho é manipulador, certamente, teremos o mesmo problema, quando tudo o que o *marketing* faz é (tentar) manipular — pelo menos na acepção a que nos acostumamos na semiótica.

Explicadas essas questões, acionemos agora nossos atores para que, como fizeram até aqui, nos ajudem a desenvolver também esse assunto.

Na segunda-feira, Lena chegou ao ferro-velho com o vestido verde-alface que usara no casamento de Zezão. O tecido fino e o corte justo da roupa embalavam graciosamente seu corpo de menina. O decote, que contrastava com a gola fechada que costumava usar, as cavas nos ombros, a carne macia que o vestido permitia ver acima dos joelhos e os cabelos bem cuidados por trás do esplendor de seu rosto explodiam em sensualidade. O batom suave realçava-lhe o sorriso e um perfume delicado completavam a combinação incandescente que fazia da jovem um espetáculo para os sentidos do decaído comerciante.

Recolhido em sua tristeza, ele tentou mostrar-se indiferente, mas a moça, que bem o conhecia, percebia sua inquietação. Nem conseguia fitá-la, com medo de que seus olhos denunciassem o que sentia. Suspeitava que a jovem queria provocá-lo, mas sabia que ela não admitia qualquer ousadia em relação às suas demonstrações de afeto, que já lhe haviam trazido situações embaraçosas. No choque de personalidades, Lena sempre levava clara vantagem, mais ainda nos últimos tempos, em que ele vinha emocionalmente desgastado. Por isso, programou-se para fazer exatamente o que vinha fazendo: ficar quieto. Apesar dessa disposição, aquela era uma situação com que encontrava dificuldade em lidar.

Por inspiração do vestido, a balconista se transformava numa mulher de beleza quase obscena, embora nele mesmo nada houvesse de extraordinário.

³¹ GRANDE **dicionário Larousse da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 711.

Como poucas pessoas procuravam o ferro velho, pouco havia a tratar sobre trabalho. Eles conversavam ligeiramente e se afastavam, buscando novos pretextos depois para voltarem a se encontrar. E, desse jeito, a manhã passou. À saída para o almoço, já perto da porta que dava para o estacionamento, Lena voltou-se para o patrão:

— Hoje à tarde, preciso conversar com você!... Vai estar por aí?...

— Vou!... Alguma coisa importante?!...

— Muito!... Bem, pra mim é!...

— Pode adiantar algo?!...

— Não, Paulo! Prefiro que seja à tarde...

— ...Então, tudo bem!... — finalizou Monteiro, procurando mostrar des-caso. Nesse dia, ele almoçou ansiedade.

Já passava das cinco horas quando Lena o procurou:

— Podemos conversar agora? — E ambos seguiram para o escritório.

Esse encontro em nada lembrou a conversa que tiveram por ocasião da explosão de ciúme de Monteiro. Ligeiramente afastada da mesa gerencial, Lena sentou-se com as pernas cruzadas, ativa. Na sua posição, ele podia ver a plástica generosa que a garota repetidamente tentava cobrir, esticando a barra do vestido com as mãos. Ora com uma, ora com a outra.

— Sou todo ouvidos!... — declarou o patrão, sem conseguir esconder a curiosidade.

A semiótica é complexa, por isso seu estudo implica uma certa dificuldade; um pouco de perseverança, na verdade. Ela não deixa ninguém mais inteligente, mas ajuda a melhorar a percepção de quem se dispõe a apreendê-la. Isso, não só pelo instrumental teórico que disponibiliza, mas também porque seu estudante se habitua a prestar um pouco mais de atenção ao que tem diante de si, “prestar mais atenção às coisas”, diríamos.

A teoria de Greimas desmonta seu objeto de estudo para compreendê-lo melhor: para entender o funcionamento de alguma coisa é mesmo preciso conhecer suas peças individualmente, saber sua constituição, suas vocações e a função delas no interior do sistema. As *peças* de um texto, em termos estritamente lingüísticos, são as palavras; em termos de “mundo”, de certo modo, são as figuras que elas representam: o *calcanhar* de Aquiles, o *sorriso* de Gioconda, a *força* de Hércules, a *dissimulação* de Capitu, a *loucura* de Dom Quixote, o *desejo* de Dona Beija — algumas mais concretas, outras já tendendo à abstração; umas mais importantes, outras nem tanto.

Mas, neste ponto do trabalho, queremos nos referir às figuras-chave, metafóricas, subliminares, que instigam e dão maior expressividade ao que se quer transmitir. Àquelas

que, do ponto de vista do enunciatário, são um estímulo à leitura e, na perspectiva do enunciador, correspondem ao alicerce sobre o qual ele arma seu texto; que ora servem para acentuar o que se quer dizer, ora se prestam a esconder o que precisa ficar apenas implícito; e que, às vezes, se travestem num acessório dizível, em que enunciador e enunciatário tenham onde pousar os olhos, a fim de deixar os pensamentos livres para o essencial, que não pode ser dito.

Quando se descobriu o par *coesão/coerência*, parece ter se descoberto também um meio de ensinar a produzir texto, ou de, pelo menos, o professor ter o que falar durante a aula de redação. Coesão e Coerência, e daí não se sai, como se antes não se soubesse (pelo menos num certo nível de consciência) que as idéias precisam ser encadeadas, terem uma lógica interna, e entre si.

Dizemos isso apenas para enfatizar que as descobertas precisam avançar e que novos campos precisam ser prospectados, a fim de não se correr o risco de se ficar o tempo todo falando a mesma coisa, saturando o aluno com duas palavras que, hoje, são o maior lugar-comum no ensino de produção escrita.

Ao encararmos friamente e sem nenhuma metalinguagem o assunto elaboração de texto, podemos afirmar que as dificuldades de escrever são duas: **o que** escrever e **o como** escrever. Se a escola pouco tem ajudado a resolver a segunda dificuldade, o que, de fato, ela tem feito para minimizar a primeira? Isso, dizemos, na disciplina de ensino de língua e, mais especificamente, na de produção de texto. Tanto saber **o que** quanto **como** escrever implica criatividade, que, como não estamos nos referindo à formação de gênios, é uma habilidade que pode ser aprendida como qualquer outra. A dicotomia *figuras/temas* se apresenta como um caminho promissor na área da criatividade, ainda praticamente virgem no ensino de produção textual.

Finalmente, refletimos: se Esopo usou como figuras *raposas* e *corvos*; Andersen, *príncipes* e *fadas*; Monteiro Lobato, *sacis* e *sabugos*; o criador de Cinderela, um *par de sapa-*

tos, e os escribas da Bíblia, uma *maçã* e uma *serpente*, não há por que não usarmos, pelo menos, um *vestido verde alface*.

— Andei meditando bastante, Paulo!... Chegou a minha vez!... — começou a funcionária, preparando-se para o que diria a seguir.

— Sua vez?!...

— Sim... — disse a jovem, tentando refazer-se da emoção inicial; Monteiro continuou interrogativo, ela prosseguiu: — Já não há o que fazer aqui... Todos se foram, há poucas peças que realmente possam ser vendidas... Você já não precisa de mim...

O comerciante puxou o fôlego para discordar, mas foi interrompido:

— Obrigada, Paulo! Mas, por tudo que possa dizer, você não vai conseguir mudar a realidade. Acabou!... Sou dispensável aqui!...

— Não posso argumentar coisa alguma, não é?!...

— Pode... Só peço pra não negar o que eu te digo. Isso vem ficando muito claro, a cada dia... Agora você pode cuidar do ferro-velho sozinho... A partir de amanhã, não venho mais... — Ao dizer a última frase, os olhos da jovem marejaram-se, mas ela se refez depressa. Monteiro, fingindo não notar, concordou:

— Tá bem, Lena!... Tá bem, minha companheira!... No fundo, acho que você tem razão. Talvez nem mesmo eu tenha mais o que fazer aqui... — e, num tom de desafio, continuou — Vou pagar tudo o que você tem direito... Pelo menos isso vou pagar!...

— Faz favor, não fala disso agora!...

Monteiro fixou-a calado. Eles permaneceram a se olhar por alguns instantes. O comerciante estava confuso; foi a moça quem quebrou o silêncio, forjando um sorriso.

— Então, o que resta agora?! Adeus, e obrigada por tudo, Paulo!...

Monteiro, de cabeça baixa, riscava um bloquinho de notas. E assim ficou. Lena, incomodada com aquela reação, procurou descontraí-lo:

— Posso indicar você como fonte de referência?... — Ele não respondeu; sequer levantou o olhar; depois de algum tempo, queixou-se:

— Não vai ser fácil... — Como não seguiu, ela perguntou:

— O que não vai ser fácil?...

Mas Monteiro permaneceu quieto. Lena levantou-se, foi até o patrão e, inesperadamente, deu-lhe um beijo de despedida na testa. Já fazendo menção de sair, ainda bem próxima dele, procurou animá-lo:

— Paulo!... Como posso ir embora com você assim?!... — Diante do silêncio dele, a moça continuou de pé a seu lado: — Vamos, Paulo!... Sei porque você tá assim: quer me deixar com sentimento de culpa!...

Foi então que Monteiro, da posição em que estava, num ímpeto incontornável, lançou-a pela cintura e a puxou para si. A jovem, surpresa, resistiu, empurrou-o, mas ele não a largava; puxava-a tomado de êxtase, pelo perfume que o envolvia, pela sensação de perda que o asfixiava.

— Paulo, pelo amor de Deus! Pára com isso, você ficou louco?! Não faça isso!... — Monteiro não podia ouvi-la. Trouxe a funcionária sobre as pernas e a beijou freneticamente; depois a mordeu nos ombros, no rosto, nos lábios... Inteira. Ela resistiu, mas acabou por render-se — primeiro indecisa; depois, com convicção. E os dois corpos rolaram entre as velhas caixas de parafusos empoeirados, trombando com os pés dos móveis rústicos daquele lugar apertado, sujando de graxa, poeira e fuligem o inocente vestido verde-alface.

2.5.6.1 As técnicas de manipulação

A manipulação é a ação do homem sobre outros homens, visando fazê-los fazer alguma coisa. Se o manipulador levar o manipulado a **não poder não fazer**, isto é, a uma posição de falta de liberdade, ocorreu uma provocação ou uma intimidação; se o levar a um **querer-fazer**, ou seja, a ter vontade de fazer, deu-se uma sedução ou uma tentação (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 269-271). Vejamos:

a) No **não-poder-não-fazer** há duas hipóteses:

- Provocação - desafio (*Quero ver se você é capaz de fazer isso!*)
 - Intimidação - ameaça (*Você faz ou morre!*)
- } Obrigação de fazer

b) No **querer-fazer** também há duas possibilidades:

- Sedução - elogio (*Você é uma pessoa muito boazinha!*)
 - Tentação - valor material (*Faça, que eu lhe dou tantos reais.*)
- } Vontade de fazer

Na provocação e na sedução, o manipulador usa seu **saber**, já na intimidação e na tentação, usa seu **poder**.

Como as fábulas se esmeram em representar o que acontece na conduta humana, elas são ótimas para o estudo das manipulações. Observemos uma bem conhecida, “A raposa e o corvo”.³²

No alto de uma árvore, estava um corvo que não se cansava de gabar um delicioso queijo que trazia no bico. Uma raposa, que neste dia passava por ali, encheu-se de desejo pelo queijo e tratou de armar um plano.

— Bom dia, senhor corvo, olhe só, não resisti em lhe falar, pois não pude deixar de admirar sua plumagem tão reluzente. Francamente, nunca havia visto penas tão brilhantes e uma figura tão imponente.

O corvo, que não estava acostumado a receber tantos elogios de uma só vez, começou a gostar daquela simpática raposa e pôs-se a olhar sua própria plumagem com outros olhos. Cada vez mais vaidoso com os elogios, já estava se sentindo um velho amigo da raposa. E não sabia o que fazer para demonstrar que ela estava absolutamente certa em seus elogios. A esperta raposa prosseguiu:

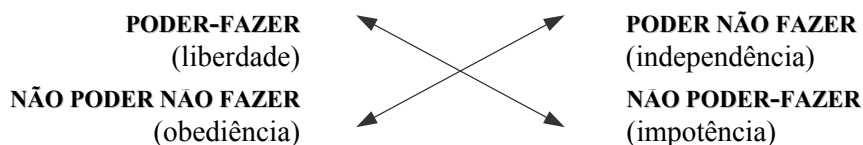
³² Coleção **Era uma vez**, Villa Rica Eds. Reunidas, Belo Horizonte; Fábula de La Fontaine, s/ano publicação - (adaptação).

Tenho certeza, senhor corvo, que até mesmo o sol inveja tão bela figura, que colocada no alto deste pedestal, apaga com sua formosura qualquer outro resplendor existente — E continuou a raposa — Se junto a tanta beleza o senhor ainda possuir o dom do canto, não existirá no universo criatura alguma que tenha reunido tanta graça e perfeição. O amigo seria então o triunfo da natureza. O corvo, diante de tantas lisonjas, achou que devia mesmo mostrar o seu gorjeio. Abriu o bico para tomar um ar e, claro, o queijo caiu ao chão. Como um relâmpago, a raposa recolheu o saboroso queijo, enquanto dizia ao corvo:

— Muito bem, senhor bobo, aproveitemos bem nosso tempo. Enquanto o senhor digere minhas lisonjas e queda-se de inchaço, eu encho a pança com este saboroso queijo.

De início, ao elogiar o corvo, a raposa, manipulou-o por sedução, mas depois, ao desafiá-lo a cantar, manipulou-o por provocação. A raposa usou nas duas situações seu saber (inteligência). Ao seduzir, ela deixou o corvo com vontade de fazer; ao provocá-lo, colocou-o na obrigação de fazer. Mais tarde, voltaremos a essa fábula.

Greimas e Courtés (1979, p. 271) observam que, em relação à competência do sujeito manipulado, pode-se elaborar o seguinte quadrado semiótico:



Segundo os teóricos, a partir das designações indicadas entre parênteses, pode-se propor nomear, em nosso universo sócio-cultural, espécies de sub-códigos de honra que a manipulação coloca em jogo: da *soberania* (liberdade + independência), da *submissão* (obediência + impotência), da *altivez* (liberdade + obediência) e da *humildade* (independência + impotência).

Greimas e Courtés (1979, p. 270) afirmam que, enquanto a provocação se dá com um juízo negativo (*você é incapaz de...*), a sedução se manifesta com um juízo positivo (*sei que você é capaz de...*)

2.5.6.2 A incidência da manipulação

Seria de nos perguntarmos por que focar manipulação num estudo de significação de texto, já que o ato de manipular é relacional e, como tal, pertence mais à sociologia e às demais ciências que se ocupam em estudar o homem como ser social. Ocorre que o texto, como representação do mundo e entidade dialógica, manifesta a ação do homem sobre o homem a cada linha e nos mais variados aspectos. Portanto, para interpretar melhor o discurso e compreender com propriedade seus truques de produção, é importante discutir esse assunto.

Por isso, neste trabalho, assumimos como incumbência abordar a manipulação em pelo menos três pontos de vista, ainda que superficialmente: no mundo extratexto (**dia-a-dia**) e no interior do texto (**do enunciador sobre o enunciatário e entre os atores**).

2.5.6.2.1 A manipulação no dia-a-dia

Ao contrário do que somos tentados a pensar, pelo menos na acepção de Greimas, a manipulação é recorrente na nossa rotina. Isso, principalmente, se levarmos em conta a automanipulação, a do indivíduo sobre ele mesmo.

O ato de se levantar às seis da manhã para trabalhar, por exemplo, implica uma automanipulação: quando o despertador toca, a última coisa que se gostaria de fazer é pegar uma condução para o trabalho. A isso se pode chamar de perseverança, dignidade, responsabilidade, senso profissional,... mas também de automanipulação, porque pressupõe uma ação manipuladora do indivíduo sobre ele mesmo.

Afirmar para o filho que confiamos nele, quando ele sai de casa às dez da noite, é *sedução*; perguntar “será que você consegue fazer um bom risoto para o almoço?” é *provocação*; dizer para a esposa “fica aí com suas manias, que você vai ver!” é *intimidação*. Já comprar um sorvete é *tentação*, envolve bem material, dinheiro. Não se consegue escapar de ser manipulado e de manipular. É verdade que essas ocorrências são pouco marcantes, mas são

manipulações. Talvez seja por tal banalização que, para a semiótica, essa palavra não seja nenhuma ofensa.

O ato manipulatório mais eficiente (e interessante) é sempre o mais sutil. Em termos de manipulação, a eficiência exige uma combinação de técnicas: ora a sedução se faz acompanhar da provocação, ora da tentação, ora da intimidação, quando não vêm praticamente todas elas juntas. A propósito, no exemplo que demos, da professora,

Eu pego o braço daquele aluno mais rebelde e, passando a mão no braço dele com bastante jeito, digo: “Olha, filho, você vai ficar quieto, não vai? Vai fazer toda a lição e ficar muito bonzinho, porque você é um garoto bonzinho!...”

há uma evidente intenção de seduzir, mas também um forte componente de intimidação (de nossa parte, a impressão já vem do momento em que a fala se deu).

De fato, a intimidação é uma freqüente companheira da sedução. Se o empregado faz uma falta de manhã, e o patrão lhe pergunta à tarde:

Fulano, como vão os filhos?... Você tem filhos pequenos, não é?

o que o patrão estaria fazendo: seduzindo ou intimidando? Isso, aliás, seria o que o empregado se perguntaria a noite toda...

2.5.6.2.2 A manipulação no texto - enunciador/enunciatário

Novamente, a pergunta de Barthes se insinua, agora numa outra perspectiva: *em troca de que se lê?* De conhecer melhor alguma coisa? De se emocionar? De se esconder um pouco da vida?... Seja pelo que for, a leitura é sempre fruto de uma decisão, um ato de recolhimento e de conjunção de pensamentos.

É evidente que, para ser ouvido, o enunciador precise ser lido. E, em geral, não se lê textos pelos quais não se sente atraído. Quem escreve precisa usar de certa astúcia para prender aquele que o justifica; para justificar-se, na verdade; precisa agir, no mínimo, para

que o enunciatário continue a ler — o que, convenhamos, não é tarefa fácil. Estamos nos referindo à normalidade, excluindo as situações em que, por qualquer motivo, a pessoa seja obrigada a se torturar diante da pedra bruta.

A necessidade de “segurar” o enunciatário, de escrever um texto interessante, é um convite à superação, e é também o que motiva toda espécie de truques e mesuras no interior do texto. O enunciatário oferece sua atenção, é verdade, mas com a condição de ser devidamente retribuído.

Nada mais natural que, num ambiente assim, a manipulação seja consentida; não a do senso comum, mas a de Greimas, de sentido mais amplo, que pressupõe, por exemplo, que um professor, ao valorizar seu conteúdo, esteja manipulando o aluno a aprender.

A *sedução* nos parece o principal recurso do enunciador. Entendemos que ela se manifesta na própria elegância das construções, no esforço para explicar do jeito mais claro possível, de mostrar a mesma ocorrência por diferentes ângulos, no comedimento, no cuidado de se pôr no condicional as afirmações mais contundentes, pelos cochichos entre parênteses: na elegância, no esforço, na humildade e na informalidade, enfim. A *tentação* viria, por exemplo, pela valorização (quase sempre subliminar) do assunto, dando a entender ser importante a apreensão do conhecimento de que se está tratando; a *provocação*, na expectativa que se cria; e poderíamos arriscar que a *intimidação* viria de modo subjacente à valorização do que se diz (*isto pode te fazer falta!*)

2.5.6.2.3 A manipulação no interior do texto - entre os atores

Se a manipulação no dia-a-dia é intensa, no texto não poderia ser diferente, uma vez que, quando o discurso não fala da realidade, está tentando representá-la, ainda que pela fantasia. Na nossa história, como em todas as outras, a manipulação se dá o tempo todo. Nesse sentido, o componente mais expressivo é o relacionamento entre Monteiro e Lena. Durante

toda a narrativa deixou-se transparecer um jogo de conquista amorosa, mais do lado do patrão do que da funcionária; ele se mostrando sempre afoito; ela, retraída; às vezes, se fazendo passar pela ovelhinha que se defendia do lobo. Ou, se se preferir, “como uma grande pomba, imóvel, enfiada em suas plumas, em torno da qual gira[va] um macho meio louco” (BARTHES, 2003, p. 27).

De certo modo, o que fizemos foi apenas pôr em discurso o surrado caso do homem de meia-idade que se apaixona por uma mocinha; um estereótipo que, como todos os outros, tem seu ritual e enseja suas expectativas.

Também aqui podemos falar em *paradigma da regularidade*: esse tipo de situação tem sua previsibilidade. Se o enunciador trabalha com um sujeito inclinado por alguém bem mais nova, está trabalhando com uma situação que já tem seu modelo. Então, no seu discurso, tem de reproduzir esse ritual e, ao mesmo tempo, oferecer novidades. Seu texto deve se enquadrar na expectativa do enunciatário em relação ao que este já conhece de situações assim, e, ao mesmo tempo, apresentar algo inusitado.

Isso, como já dissemos outras vezes, é vestir um velho tema com novas figuras, rotina da produção de texto que, longe de representar problema, constitui a situação desejada. De fato, se escrevêssemos:

A tribo dos barrigas-de-amora, da Suíça, almoçou bebê frito ontem.

a cabeça do enunciatário entraria em pane, porque não encontraria em quê se apegar, mesmo que algumas imagens fragmentárias lhe viessem à mente. É que uma afirmação dessas não nos remete a nada do que já vimos ou que nos pareça plausível, até mesmo no mundo da fantasia. Em situações desse tipo, não se tem um modelo, um pano de fundo em que se possa inscrever a nova informação. Arriscaríamos dizer que, num caso desses, o único discurso possível seja o do absurdo.

Dito isso, falemos da manipulação no relacionamento entre o comerciante e a funcionária. O jogo da conquista amorosa, mesmo sendo previsível, é extremamente sutil. Ele funciona como uma partida de xadrez, em que a astúcia e a paciência são fundamentais. Se não temos sequer um trecho da bibliografia de lingüística para nos socorrer agora, teríamos milhares para apresentar, de literatura. Mas, para quê? Todos conhecemos esse esporte. O único problema (parece-nos) é identificar o que está subjacente a cada um dos lances da partida.

Se um homem casado e maduro se apaixona por uma jovem solteira, cabe, mais do que em qualquer situação, ao homem as iniciativas. À moça, que, no caso, está em sincrismo com o objeto do desejo, fica reservada a defensiva, o que está longe de representar recusa de jogar. Nesse assunto, a indiferença é uma poderosa arma, com a qual o beneficiário da paixão se valoriza: só é preciso que, de vez em quando, se dê ao trabalho de sinalizar que está no jogo. Isso Lena fez. Quando a presa parecia escapar-lhe, ela a puxava de volta com uma insinuação de interesse.

Estamos tentando explicar não só que ela participou do jogo, mas que manipulou o tempo todo; sutilmente, como é das pessoas inteligentes — e têm poder para isso.

Ela manipulou por *tentação*, se considerarmos que suas insinuações, somadas à consciência do próprio esplendor, valem por uma frase do gênero “veja o que você pode ter”. Isso, na dimensão do poder (pela beleza). Manipulou sobretudo por *sedução*, de maneiras variadas, mas também porque sempre cuidou do padrão mais do que seria normal uma funcionária cuidar; uma ação na área do saber. Ela, inclusive, agiu por *provocação*, pelo conjunto de insinuações: na nossa sociedade, a mulher não se declara, compete-lhe “apenas” forçar o homem a fazê-lo; um ato no plano do saber (nesse sentido, a moça apenas cumpriu seu “papel”). Finalmente, podemos inferir que ela, ainda que de modo subliminar, agiu também por *intimidação*, se nem tanto por outras razões, mas por ter-se colocado no vestido que tanto agitara o

apaixonado, exatamente no último dia em que os dois estariam sozinhos. Queremos dizer que ela teria fortalecido o previsível temor dele de que nunca mais contaria com uma oportunidade como aquela de tê-la. Trata-se de uma ação na área do poder. Ela tem encantos para isso. Ainda que, em princípio, *encantos* pertençam à área da sedução, não há como negar que, quanto mais os dotes da moça o seduziam, tanto mais instigavam nele o temor de escapar-lhe a conjunção tátil. O que o tomava mais: o *desejo* de ter ou o *medo* de perder? Não há como responder a essa pergunta, mas não seria demais inferir que, a rigor, uma paixão alimentava a outra.

Aqui, podemos nos questionar: existiria, de fato, *sedução, provocação, intimidação e tentação* em estado puro?

Lena, sem sair de seu papel de moça recatada, *fez* o outro *fazer*. Pelo que concluímos, ela teria se dado bem três vezes: por conseguir o que queria, por não ser responsabilizada por isso e, finalmente, por poder colocar-se como vítima de um ato que a sociedade condena. Se, como insinuam Greimas e Fontanille (1993, p. 111), a virtude se dá quando o *saber* rege o *querer*, Monteiro se desvirtuou, ela não. Aos olhos de um eventual observador social, a balconista teria continuado virtuosa, dona de seus saberes e querereres.

Nesse raciocínio, não estamos levando em conta a possibilidade de que a funcionária não estivesse efetivamente buscando a conjunção, mas apenas subjugar o parceiro, hipótese que, em geral, não pode ser descartada. No jogo amoroso, muitas vezes, a grande vitória é apenas o regozijo que a submissão do apaixonado oferece. Nesse caso, apenas lhe teria escapado das mãos o fato de o outro jogador ter reagido de forma inesperada.

2.5.6.2.4 Manipulação - uma abordagem proxêmica

Para Greimas e Courtés (1979, p. 360), a proxêmica (estudo do espaço como produtor de sentido) deve ter em mira também os movimentos dos sujeitos e os deslocamentos de objeto, que não são menos significativos que os dispositivos espaciais,

objeto, que não são menos significativos que os dispositivos espaciais, porque são representações espaço-temporais das transformações entre os estados.

Se fizermos um estudo proxêmico dos atos finais de Lena como funcionária que se despedia, não haveria motivos para nos engajarmos na hipótese de simples regozijo que mencionamos há pouco. No momento de se despedir, suas palavras e seu gesto protocolar (beijo na testa), de fato, se configuraram como tal; ocorre que o comerciante estava sentado, enquanto ela cumpria o protocolo em pé, num insinuante vestido, envolvida em perfume, etc. Não estamos nos referindo apenas à vantagem *superior/inferior* que as circunstâncias da posição *em pé/sentado* oferecia à moça, mas, em específico, ao que ela colocava à frente dos olhos do apaixonado naquele instante.

Considerando que a funcionária, durante toda narrativa, foi apresentada como uma pessoa inteligente, é improvável que não tivesse consciência do que fazia. Ao patrão cabia escolher entre aceitar o que tinha diante de si como um mero protocolo social, ou considerar que estava sendo provocado para agir. Optar pela primeira alternativa poderia representar-lhe um atestado de ingenuidade; negar a segunda, uma afronta ao seu código de masculinidade. Dizendo de outro modo: não fazer o que fez seria mostrar-se *ingênuo* e, digamos, *não-masculino*.

O enunciador tentou cumprir seu papel de “representante dos valores sociais”, procurando não se envolver na cena que narrava. Escreveu, por exemplo, que a funcionária ficou surpresa com a reação do comerciante, mostrando “não perceber” nada, com isso, excluindo-se de se colocar como cúmplice de um ato “imoral”; o que caracteriza, no dizer de Barthes, um *fingimento narrativo*.

Por fim, nos perguntamos: de que vale gastar tantas palavras com uma encenação de dois atores inventados? Nada, se a ficção não fosse uma representação da realidade.

2.6 RETOMANDO A AUTO-ESTIMA / ESQUEMA NARRATIVO CANÔNICO E ASPECTUALIZAÇÃO

Se, em geral, os dissabores ensinam bastante, os grandes dissabores não deixam de ser excelentes mestres. A partir de agora, a alma de Monteiro dá uma reviravolta e começa a reconstruir-se, de um jeito melancólico, é verdade, mas ainda assim, a se retomar visando a um novo rumo, a um restabelecimento psicológico e material. Ele toma decisões e se prepara para agir, o que é um ótimo pretexto para podermos explicar outro importante fundamento da semiótica greimasiana: o *esquema narrativo canônico*.

Não demorou, Monteiro fechou as portas do ferro-velho. Ele vinha se preparando para concretizar a decisão que tomara com a esposa há dias atrás: evadir-se de Palmares. O escasso dinheiro apurado ultimamente estava sendo guardado para a fuga. Em meio a muita indecisão, o casal tentava eleger uma cidade para morar.

Escondidos dos filhos, marido e mulher viviam com o mapa na mão a discutir qual seria esse eldorado, o lugar onde poderiam voltar a ser gente, viver em igualdade com as pessoas. Sonhar novamente.

Monteiro se esforçava para vender o que pudesse. A providência inicial foi visitar os ferros-velhos da região oferecendo o que de melhor havia no restolho do estoque. Com alguns dias, conseguiu passar boa parte do que sobrou, contentando-se em receber o que lhe oferecessem. Depois, foi a vez das latarias, móveis, arquivos, estantes e ferramentas; não escapou sequer a majestosa mesa gerencial, por ironia, trocada por mantimentos com um maquinista da cidade.

A quantia apurada, somada ao que Lúcia vinha conseguindo com seus crochês e os salgadinhos que passara a fazer com a filha, mostrava-se suficiente para aquilo que tinham em mente. Os gastos da casa foram reduzidos ao estrito limite da sobrevivência; pouco se comprava, quase nada se pagava. Ambos evitavam conversar sobre isso. Intimamente, buscavam força no amor aos filhos para justificar perante si mesmos o que faziam. Embora esse consolo não fosse suficiente para acalmar-lhes a consciência, bastava para mantê-los ativos na realização do que haviam combinado. Falavam-se pouco; mais queriam estar a sós com os seus pensamentos.

Se, de um lado, as medidas que vinham tomando ajudavam a fuga, por outro, tornavam as coisas ainda mais desesperadoras em relação aos credores, acirrando em ambos a obsessão de desaparecer de Palmares. Com o depósito fechado e a recente contração de novas dívidas, era grande a quantidade de pessoas que os procuravam. Os incidentes agravaram-se a um ponto em que a humilhação tornara-se rotina.

Como Monteiro deixara de fazer até mesmo as minguadas amortizações aos agiotas, eles arfavam à sua volta com inédita fúria. Astutos que eram, de

certa forma, já renunciavam a sua evasão e, por isso mesmo, não economizavam ameaças. Custódio, como sempre o mais agressivo, já havia tomado o infeliz pela camisa.

A este Monteiro nutria um repúdio especial; quanto mais o agiota o hostilizava, mais ele se sentia satisfeito em sumir e deixá-lo na mão. Lúcia procurava recolher os filhos quando eles apareciam; às vezes, Monteiro se escondia, e ela o dava por ausente. O telefone, cortado por falta de pagamento, assim permaneceu até o fim.

Monteiro suportou tudo, mas Lúcia acabou acometida de uma profunda depressão. Não comia, dormia mal, pouco conversava, definhando a olhos vistos. Mesmo assim, a preocupação do casal era com os filhos, os quais, por todos os esforços, conseguia manter relativamente poupados.

Essa fase é um divisor de águas na vida do desafortunado. Sem nenhuma pretensão científica, podemos contar que a experiência nos ensinou que, a partir de certo momento, o *despossuído* rompe com tudo, e passa a se preocupar apenas em si e na família. Arriscaríamos a dizer que começa a nutrir até uma certa aversão à sociedade. Ele fica, diríamos, com “mãos de geléia”³³; ou seja, ao estender a mão para as pessoas, oferece-a flácida e sem vida, o que constitui uma curiosa *manifestação* (parecer) de sua *imanência* (ser). Para o credor, essa flacidez protocolar é sinal de que as coisas não poderiam estar piores. Ela não denuncia exatamente que o desafortunado não está mais com forças para lutar, mas com nenhuma vontade de pagar. Sua energia — constatamos — a partir desse período, renova-se e é toda canalizada para a ação de safar-se, sem que lhe ocorram maiores remorsos. Os episódios que se seguem deverão dar conta desse novo estado de espírito de nosso protagonista.

Para o andamento da teoria é mesmo conveniente que a partir de agora nosso herói tenha um plano a desenvolver, ou seja, um programa narrativo para cumprir, já que chegou o momento de abordarmos o esquema narrativo.

2.6.1 Esquema narrativo canônico

³³ Expressão que vimos usar no meio bancário na crise financeira de 1994/1996, quando a inflação despencou mas os juros se mantiveram no elevado patamar anterior, aniquilando os que, por ocasião da deflagração do Plano Real, estavam altamente endividados.

A semiótica concebe o *esquema narrativo* como um modelo ideológico que estimula qualquer reflexão sobre a narratividade. Nele se inscreve o próprio “sentido da vida” (GREIMAS; COURTÉS, p. 298, 300). De outro modo: a teoria considera que a narratividade e as atividades em geral obedecem a um modelo mais ou menos padrão, ao qual dá o nome de esquema narrativo.

Esse esquema autoriza todas as variações de temas e ajuda a articular e a interpretar diferentes tipos de atividades. Para a sua concepção, leva-se em conta que a narrativa é uma sucessão de degradações e de melhoramentos. De certo modo, pode-se interpretá-lo também como um modelo de transferências de objetos e como uma sintaxe de comunicação entre sujeitos. Dessa forma, temos que o discurso narrativo é o lugar das representações das diferentes formas de comunicação humana, feita de tensões e de retornos ao equilíbrio.

Tal modelo se funda na estrutura polêmica. Dois percursos narrativos, o do sujeito e o do anti-sujeito, se desenrolam em direções opostas, decorrentes do fato de que ambos visam a um mesmo objeto. O percurso do sujeito constitui o núcleo do esquema narrativo.

As fases desse esquema canônico são quatro: **manipulação, competência, performance e sanção**. Isso quer dizer que, quando um sujeito (*de estado*) deseja um objeto-valor, ele tem de se automanipular para o fazer, ou *manipular* a outrem para que este faça em seu lugar; o sujeito que vai agir (*de fazer*) tem de adquirir *competência* para a ação, realizar uma *performance*, e, finalmente, receber a *sanção*, ou seja, sua recompensa/reconhecimento.

A idéia do esquema narrativo leva em conta que, independentemente de quais sejam nossos objetivos, os procedimentos que precisamos levar a efeito para realizá-los são, de certo modo, os mesmos. Nós nos convencemos para a busca do objetivo ou persuadimos a outrem para fazê-lo por nós (*manipulação*); quem for agir precisa adquirir a *competência* necessária, se ainda não a tem; deve agir efetivamente (*performance*), para depois receber a re-

compensa ou o reconhecimento por ter feito (*sanção*). Isso implica grandes, médios e pequenos projetos, que se entrelaçam e se confundem no dia-a-dia.

Como o texto funda-se na realidade, ainda que fantástica, ele contempla essa seqüência, embora, às vezes, de maneira subliminar, e, por outras, sem que apareça esta ou aquela fase. Por pressuposição lógica, se houver sanção numa determinada situação, é porque ocorreram performance, competência e manipulação antes. Mas a sanção nem sempre é relatada no texto. Como a semiótica greimasiana não leva em conta o referente externo, isto é, não considera o que não está no texto, ao analisarmos um enunciado com base nessa teoria, temos de ter presente que não podemos fazer suposições extratexto. Para a semiótica vale o que está no enunciado: se a sanção não está textualizada, não se deve considerá-la.

2.6.1.1 *Esquema narrativo x Programa narrativo*

Para evitar eventual confusão entre *programa narrativo* e *esquema narrativo*, expliquemos que, grosso modo, quando um sujeito persegue um objetivo, ou seja, age para transformar estados, está desenvolvendo um programa narrativo; sendo que, para desenvolver esse seu programa, ele cumprirá uma seqüência de comportamentos de quatro fases que leva o nome de esquema narrativo. Programa narrativo é a síntese de um processo de transformação de estados; esquema narrativo é uma seqüência de comportamentos.

2.6.1.2 *As quatro fases do esquema narrativo*

2.6.1.2.1 Manipulação

Como a manipulação foi estudada há pouco, limitamo-nos aqui a dizer que, como se sabe, esse é um dos conceitos da teoria de Greimas que, ao lado da dicotomia temas e figuras, mais vêm sendo propagados nos meios escolares. O estudo da manipulação tem se prestado a entender melhor o dia-a-dia das relações humanas, no texto e fora dele; já a dicotomia temas e figuras, aos estudos de interpretação de texto. Tanto a um quanto a outro, voltaremos mais vezes ao longo deste trabalho.

2.6.1.2.2 Competência

A competência tem uma existência virtual, opondo-se à performance, que é a realização de potencialidades prévias. Em relação à performance, que é um fazer produtor, a competência é um saber-fazer, é esse “algo” que torna possível o fazer. Se o ato é um “fazer-ser”, a competência é “aquilo que faz-ser”, vale dizer todas as preliminares e os pressupostos que tornam a ação possível (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 62).

Nossos autores dizem que qualquer seqüência de comportamento pressupõe, de um lado, um programa narrativo virtual e, de outro, uma competência particular que torna possível a sua execução. Eles observam que a **competência é modal**, e pode ser descrita como uma organização hierárquica de modalidades: ela é fundamentada num *querer-fazer* ou num *dever-fazer*, que rege um *poder-fazer* ou um *saber-fazer* (idem, p. 63). Por outras palavras, o querer e/ou o dever-fazer, em tese, levam ao poder e ao saber-fazer.

Esses estudiosos dizem que, como os *sujeitos performantes* precisam possuir ou ter adquirido antes a competência necessária, o percurso narrativo do sujeito se constitui [*em essência*] de dois elementos, competência e performance. Por isso, a semiótica constrói modelos de competência modal que são aplicáveis às semióticas não-lingüísticas do mundo natural e que servem de premissas para uma semiótica da ação (idem, *ibid*).

Como se vê, é nessa fase do esquema narrativo, a da competência, que o sujeito adquire as condições necessárias ao desempenho do ato (performance) que o levará à sanção. A competência para agir é, então, modalizada em

saber, poder, querer e dever (fazer).

Em outras palavras, para o sujeito agir, ele precisa *saber* realizar, ter *poder* para isso e *querer* e/ou *dever* agir. Se estiver integralmente modalizado, ele está pronto para a ação, mas se lhe faltar uma das modalidades, não a realizará, porque não é competente para ação.

Como é natural, um indivíduo que entende *dever* fazer determinado curso, *sabe* em que faculdade estudar e tem condições intelectuais de acompanhar o curso, *pode* pagar a faculdade, mas *não o quer* fazer, não fará o curso.

Como se vê, a questão do querer e do dever implica outra modalização, da qual, pela natureza do trabalho, temos de nos esquivar. Mas vale lembrar que essa inquietação nos remete à problemática da virtude (*saber* regendo o *querer*), sobre o que já falamos há algumas páginas. Quando o sujeito, sob a mira de um revólver, entrega as chaves do carro, ele está dando vazão a um *querer* ou a um *dever-fazer*? Ele *deve* entregar a chave para proteger a própria vida, mas não deseja (não *quer*?) fazer isso. No entanto, temos de considerar que, num nível superveniente de consciência, ele realmente **quer** entregar as chaves, não porque essa sensação lhe brote espontaneamente, mas porque **quer** continuar vivo. Seu querer está ligado a um outro estímulo, mas não deixa de ser um querer.

Aqui, mais uma vez se evoca a importância de *Semiótica das paixões*, de Greimas e Fontanille, obra que não pode deixar de ser consultada quando o assunto é modalização dos estados da alma.

Finalmente, agora sob a perspectiva da produção de texto, vale ressaltar que, para Greimas e Courtés (1979, p. 62), o americano Chomsky dá uma inovadora contribuição à lin-

güística ao dinamizar o conceito de língua, que “permaneceu demasiado estático com Saussure e seus herdeiros”, à medida que concebe a língua, não mais como um estado, mas como um processo produtor, “cuja competência seria uma das instâncias orientadas”. Eles consideram que essa nova abordagem oferece novas “possibilidades teóricas que ainda estão longe de serem exploradas, em sua totalidade”.

2.6.1.2.3 Performance

A performance identifica-se como o ato humano que se interpreta como um “fazer-ser”. Ela representa uma transformação que produz um novo “estado de coisas” e está condicionada, de um lado, pelo tipo de competência do sujeito performador, e, de outro, pelo crivo do *dever-ser* (de necessidade ou da impossibilidade de se realizar), que se convoca para filtrar os valores destinados a entrar na composição destes novos estados (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 329).

Nossos autores (*idem*, 329-330/483) afirmam que, considerando a natureza dos valores de que se ocupam, há dois tipos de performances; as que buscam:

- **valores modais** (cognitivos), isto é, representados pelo *querer, poder, dever, saber-ser/fazer* (a aprendizagem de uma língua, por exemplo),
- **valores descritivos** (pragmáticos), ou seja, aqueles representados por objetos consumíveis e entesouráveis, prazeres e *estados de alma*, etc. (a preparação de uma sopa, por exemplo).

A performance cognitiva é denominada *decisão*, já a pragmática é nominada *execução*. Com efeito, toma-se uma decisão, e executa-se um serviço. Como a execução é um evento visível, tende a ser supervalorizada frente à decisão, que é uma ocorrência interior. Por isso, não seria demais trazer um trecho de Mattos (1991, p. 175) sobre a importância da performance cognitiva, a decisão:

Através dela, o homem dá direção voluntária às suas ações, rompendo os limites dos reflexos condicionados e construindo o reino das possibilidades e da dúvida, da realização e da frustração, do crescimento e da atrofia. Ao decidir, o indivíduo manifesta sua vontade sobre a realidade presente e futura, [...] definindo, nesse processo, sua história.

2.6.1.2.4 Sanção

Sanção é uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, ocorre em duas dimensões: pragmática³⁴ e cognitiva.

A *sanção pragmática* é um juízo do Destinador-sujeito (que é *manipulador*, no primeiro momento, e *jugador* no final, na fase da sanção) sobre o sujeito performante, o Destinatário-sujeito (que é *manipulado*, no primeiro momento, e *sancionado* no final), tal como foi acordado entre ambos.

Do ponto de vista do sujeito performante, quer dizer, do Destinatário-sujeito, a sanção pragmática é a **retribuição**, é a contrapartida pela performance que realizou de acordo com as obrigações assumidas com o Destinador-sujeito. A sanção pragmática é um juízo sobre o *fazer* do sujeito.

A *sanção cognitiva*, do ponto de vista do Destinador-sujeito, equivale ao **reconhecimento** pela boa performance do Destinatário-sujeito: é um juízo sobre o *ser* desse sujeito (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 389).

Dessa forma, quando um indivíduo faz um trabalho, e recebe em retribuição alguns reais, ou seja, um valor descritivo, tem-se uma sanção pragmática; já, se recebe em reconhecimento apenas um “muito obrigado”, isto é, um valor modal, tem-se uma sanção cognitiva.

A sanção pode ser positiva (recompensa) ou negativa (punição). Neste último caso, será *punição* se for aplicada por um Destinador-sujeito-social, e *vingança*, se aplicada por

³⁴ Pragmática, na semiótica greimasiana, são os eventos reconhecidos como “acontecimentos”, em oposição à cognição, que se situa no campo da mente (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 344).

um Destinator-sujeito-individual. Isso quer dizer que, quando um criminoso é sancionado pelo sistema judicial, ele está sendo punido, e, quando sancionado por indivíduos (como, por exemplo, num linchamento), está sendo objeto de vingança. Então, semioticamente, não existe “justiça pelas próprias mãos”. Essas diversas espécies de retribuição, dizem nossos autores, permitem restabelecer o equilíbrio narrativo (e social, diríamos nós).

Agora, que já explicamos as quatro fases do esquema narrativo, resgatemos a fábula *A raposa e o corvo*, para analisá-la rapidamente à luz desses conceitos. Como havíamos dito, 1) a *manipulação* da raposa sobre o corvo para tomar-lhe o queijo se deu por sedução e provocação; expliquemos agora que 2) a *competência* da raposa para a ação já existia “antes do texto” (ela era naturalmente competente), porque 3) sua *performance* limitou-se a recolher o queijo “como um relâmpago”; já 4) a *sanção* do texto pode ser dividida em duas partes:

- a raposa teve uma sanção pragmática positiva, porque ficou com/comeu o queijo que pertencia ao corvo,
- o corvo teve uma sanção pragmática negativa, por perder o queijo, e, a rigor, uma sanção cognitiva “positiva”, por receber a lição de que *os vaidosos se dão mal*.

Explicadas essas questões, voltemos à nossa história.

Com alguma demora, marido e mulher chegaram a um acordo a respeito da região para a qual seria aconselhável mudar, e para lá Monteiro rumou. A viagem cercou-se de completo sigilo.

Monteiro tomou cuidados maiores, fazendo baldeação durante o trajeto, para confundir a quem de futuro pesquisasse sobre o itinerário que seguiria. Em cada detalhe, procurou acautelar-se o mais que pudesse; se pecou em alguma coisa, foi por excesso. Visitou várias cidades, conversou com muitas pessoas, pesquisou sobre aluguel, atividades para ganhar a vida e tudo, enfim, que alguém na sua condição pudesse imaginar importante. Ele economizou meditação, reservando energias para agir, correr de um lado para outro, vencer com as pernas longas distâncias, poupando, tanto quanto lhe permitia a resistência física, os vinténs que levava no bolso.

Finalmente, depois de dias, optou pela cidade que, para si, era a que melhor preenchia os requisitos estudados com a mulher. Mas não foi nela que contratou o caminhão para a mudança; por cautela, viajou quilômetros, combinando com um velho motorista que fazia ponto numa localidade situada a prudente distância da cidade eleita. Com ele, marcou o dia, a hora e todos os detalhes que a situação recomendava. No retorno, Lúcia, até por falta de al-

ternativas, concordou com todas as opções do marido, e a mudança ficou marcada para a madrugada de sexta-feira.

Restava ainda uma tarefa delicada: conversar com os filhos sobre o assunto.

O esquema narrativo, como vimos, é uma seqüência de comportamentos pertencente ao segundo nível do percurso gerativo do sentido, o das estruturas narrativas, de que tanto falamos. Esse modelo evidencia a “existência de um quadro geral da organização da narrativa, quadro cujo alcance é, quando não universal, pelo menos transcultural”, como relata Bertrand (2003, p. 292-293), para quem a semiótica narrativa não deixa de ser uma teoria da ação (idem, 299).

Se o acontecimento (concreto ou não) é de certa forma previsível, temos de aceitar que a criatividade está mais no modo de expressá-lo do que no evento em si. Essa constatação nos remete à questão da materialidade da linguagem ou, mais especificamente, à questão da *mecânica* da combinação de palavras, no caso do texto verbal.

Escrever é relacionar e encadear idéias, portanto, um ato de inteligência, mas não deixa de ser também uma operação de combinar elementos (vocábulos, no caso), por isso também um ato que exige prática. O produtor de texto vê as palavras que colocou no papel e as contempla, incomoda-se porque repetiu uma e com a impertinência de outra, regozija-se com a junção de outras mais, questiona essa e aquela, risca, acrescenta, troca, sublinha, e, nesse processo, vai escupindo sua obra, que já não são apenas idéias que lhe saltaram da cabeça, meras abstrações, mas uma *arquitetura* concreta que vai ganhando forma definitiva (?) nas suas mãos.

Nesse sentido, o texto escrito é tão material quanto uma escultura de argila, com a diferença de que o material desta se petrifica, e o daquele não: a escrita aceita reparos indefinidamente. A facilidade de mudar não deixa de ser uma sedutora e irônica característica da

escrita; tanto, que há quem diga que “mandamos publicar nossos textos para parar de alterá-los”³⁵.

A (boa) produção de texto escrito é mesmo um artesanato de pôr-e-tirar... Por isso, por permitir estocar o pensamento, por permitir ordenar, juntar e reconstruir o que na prática é fragmentado, Jack Goody, em *seu A razão gráfica*, obra publicada em 1979 pelas Éditions de Minuit, se referiu à escrita como a *domesticação do pensamento selvagem* (FOUCAMBERT, 1997, p. 47).

2.6.2 Aspectos mecânicos da produção de texto

Há uma idéia geral, praticamente um lugar-comum, dando conta de que, *para escrever bem, é preciso ler bastante*. Nós também concordamos com essa voz corrente, principalmente porque o leitor vai adquirindo um vocabulário mais variado e, aos poucos, internalizando formas de arranjo de palavras; de maneira subliminar, já que seus olhos e sua alma estão fixos no conteúdo (o leitor é um curioso em relação ao significado, não ao arranjo do significante, ainda que este o ajude a se encantar com aquele). Pelo que dissemos e apesar do que dissemos, a leitura é efetivamente um processo muito útil para quem deseja escrever bem.

No entanto, se tivéssemos de criar nossa própria frase de efeito, diríamos que, *para escrever bem, é preciso **escrever** bastante*.

Diante disso, um exemplo-chavão se insinua: o do *curso de natação*. E já que bons exemplos são aqueles que mais vivificam o que se quer explicar, exageremos na forma de (re)contá-lo. Suponhamos, então, que precisemos criar um ótimo curso de natação, que ensine a, digamos, trinta alunos, esse tipo de atividade nas suas mais amplas, eficientes e sofisticadas variedades. Para isso, convocamos os melhores professores, que passam um ano diante de aplicados discípulos, com giz, apagador e (claro) o controle de multimídia na mão,

³⁵ De um palestrante do I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos (Unesp)

ensinando que se deve bater os pés e as mãos ao mesmo tempo, que se precisa girar a cabeça de um lado para o outro a cada braçada, etc. Isso, com o suporte de uma muito bem elaborada literatura sobre o assunto. No exame final, em fins de novembro, comemora-se a *eficiência* do método pelas excelentes notas da prova escrita, mas no início de dezembro, lamentam-se trinta óbitos na prova prática...

É o que acontece com a produção de texto. Ainda que não tenhamos tantos leitores quanto seria o ideal, temos uma multidão deles, se considerarmos que toda a classe média hoje, em maior ou menor grau, lê jornal. E para se escrever bem, em termos de vocabulário, não é preciso mais do que o universo de palavras que a mídia impressa traz.

No entanto, pouquíssimos são os que sabem produzir um texto sensato, com idéias bem desenvolvidas, a que se tenha o prazer de ler. Pela nossa experiência, quando de passagem pela imprensa de uma cidade da região, os dedos de uma das mãos sobriam para enumerar tais talentos dentre seus 32 mil habitantes. Estamos nos referindo, por exemplo, a um artigo de opinião que, uma vez inserido num jornal de cidade de médio porte, em meio a colunas sociais com belas fotos, reportagens policiais e notícias gerais, **vença a concorrência** pela preferência do leitor. Isto é, seja efetivamente lido (Estamos, como se vê, excluindo os colaboradores da grande imprensa).

Aqui, vemo-nos mais uma vez frente a frente com a provocação de Barthes: (então) *o texto é uma mercadoria* (?). Aceitemos, pelo menos, que seja efetivamente um produto, ainda que intelectual. Isso porque um texto só tem uma existência plena, só virá a se constituir num efetivo meio de comunicação, se for aceito e lido. E, nisso um enunciado-discurso não é diferente de uma mercadoria de supermercado, que só será útil, se alguém se interessar por ela. Para serem consumidos, ambos precisam ter uma série de características que os façam desejáveis. Então, no nível em que estamos tratando o assunto, que exclui a questão da alfabe-

tização e a da simples sobrevivência, ambos padecem da mesma e inevitável necessidade: a de vencer uma concorrência. Ninguém se interessa por um doce insosso, nem por um texto sem atrativos.

O brasileiro assiste a mais de três horas diárias de televisão. Então, pelo menos em termos de oralidade, não lhe falta vocabulário para produzir excelentes textos. Embora nos preocupe a ousadia, diríamos que, no estrito sentido vocabular, não lhe faltariam palavras para, por exemplo, produzir um discurso de qualidade semelhante ao do Jornal Nacional, com o qual vive em estreito contato há décadas.

O fato é que o grau de engajamento ao se ler e ao se ver televisão, ainda que emocionalmente intenso, é frágil em termos de desenvolvimento de habilidades. Não fosse assim, com o alastramento da televisão e do videocassete, acabariam as escolas; e elas são tão necessárias hoje como sempre foram, porque a elas cabe principalmente transformar informação em habilidade. Ler e ver televisão traz conhecimento, e não habilidade para produzir texto. Isso é uma imposição biológica, que nem mesmo a força da palavra consegue mudar; seja para alterar a própria realidade, seja para validá-la.

Portanto, para que uma pessoa escolarizada e bem servida de vocabulário escreva bem é preciso que escreva bastante. E, como ninguém se dedica a uma atividade que não o atraia, há necessidade de que se apresente o texto como ele de fato é: um acontecimento de exuberantes possibilidades, em que, respeitadas as regras do bom senso, tudo é permitido.

Como vimos no último trecho da história, teremos agora um importante episódio: Monteiro e Lúcia vão contar para os filhos que a família está de mudança marcada. Ou, pelo nível da narratividade, um casal de *sujeitos-pais* vai dar uma péssima notícia a um casal de *sujeitos-filhos*. O que se vai ter pela frente é previsível; trata-se de uma seqüência marcada pela tristeza; de um lado, dois sujeitos tensos procurando escolher as palavras que machuquem menos, e, de outro, duas crianças espantadas. Se não dermos conta de fazer com que

assim seja, frustraremos a expectativa do enunciatário, mas, se nos limitarmos a isso, não o surpreenderemos. O discurso, mais uma vez, é o que precisa resolver tudo...

Na quinta-feira, Monteiro avisou, ansioso:

— Filhos, eu e a mamãe precisamos conversar seriamente com vocês depois do almoço!...

Todos almoçaram em silêncio. Vez ou outra, Lúcia dizia alguma coisa; Monteiro a acompanhava, procurando garantir o mínimo de diálogo, mas a voz deles denunciava que estavam emocionados. Por fim, sentaram-se no sofá da sala. Coube ao pai começar:

— Estamos vivendo uma situação insuportável, que não pode mais continuar... Acho que vocês concordam com isso?!... — disse, ofegante. Lúcia, calada, olhava para o chão, com as mãos no colo. Márcia e Roberto, com os olhos atentos, bebiam as palavras do pai, mediam cada movimento dele.

— Vocês vêm sentindo... Não dá mais pra viver assim... — continuou Monteiro, ainda estacionado no ponto inicial.

Lúcia, muito abatida, mantinha-se quieta, sem conseguir ajudar o marido. Não estava ali a esposa graciosa, que contornava todas as situações, mas a mulher amarga, que tinha nas cavas do rosto e nas profundas olheiras a expressão mais evidente da sina dos desafortunados.

— Nos últimos tempos as coisas vêm se agravando... Aqui em Palmares, não vejo como me ajeitar pra voltar a ganhar a vida. Nossas dívidas estão altas demais... — seguiu Monteiro, expondo os argumentos que julgava suficientes para justificar a notícia que daria.

Antes mesmo de terminar, notou os olhos da filha encherem-se de lágrima; Roberto estava cabisbaixo. Ambos haviam percebido desde o começo o que viria a seguir. Foi Roberto quem saiu em socorro do pai:

— A gente entende, papai!... Não dá mais pra continuar em Palmares, não é?!...

Monteiro olhou-o profundamente:

— É, filho!... Essa é a verdade... Não dá mais! A cidade tá mandando a gente embora...

— Quando vamos?!

Monteiro, embora entendesse a pergunta do filho, para armar-se de coragem, questionou:

— O quê?!...

— Quando a gente vai mudar?

— Amanhã de madrugada... — finalmente conseguiu dizer.

— Amanhã?!... — fez o rapazinho, desabando no sofá.

— A gente não tem outra saída, filho! Deus sabe que não tem!...

Lúcia correu e abraçou a ambos, que agora choravam abertamente. E juntos ficaram, como se fossem uma só pessoa. Monteiro, sentado na frente, assistia à comoção brutalmente ferido. Só voltou a falar bem depois, para pedir segredo sobre a questão; a seguir, foi para o quintal, tentando organizar os pensamentos.

Daí para a frente, mais do que nunca, teria de fazer o que precisava ser feito; fortalecer-se e esquecer-se de si mesmo, para dar a sustentação e garantir a condição psicológica de cada um dos seus. Achava que não lhe cabia exibir emoções, mas alimentá-los com a coragem que, por todos os meios, vinha buscando encontrar dentro de si.

Como se vê, Monteiro se revitaliza para lutar pela reconstrução da vida. Então, ele tem pela frente um programa narrativo a desenvolver, o qual podemos representar assim:

$$F(S_{10}) \Rightarrow [(S_5 \cup 0v) \rightarrow (S_5 \cap 0v)]$$

em que:

$F(S_{10}) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *Paulo Monteiro*

[] = delimitador do enunciado do fazer

() = delimitador dos enunciados de estado

S_5 = sujeito de estado *família Monteiro*

U = disjunção

$0v$ = objeto-valor *fuga* (investido do valor *dignidade*)

\rightarrow = transformação

\cap = conjunção

Primeiro Monteiro se convenceu de que não há outro jeito a não ser fugir, depois persuadiu Lúcia a aceitar a idéia, agora, com a ajuda dela, acaba de “convencer” os filhos. Dentro de casa a manipulação está feita: temos então um grupo de pessoas convencidas a executar um mesmo programa. A persuasão do casal Monteiro sobre os filhos se deu basicamente por sedução, porque ocorreu a partir de palavras fraternas, ditas em tom quase implorativo, envergonhado, e, em segundo plano, por tentação, a de se poder pensar em voltar a ganhar dinheiro e ter um pouco de paz, ambas que levam ao *querer-fazer*. Mas não faltaram a provocação e a intimidação, que induzem ao *dever-fazer*. Vejamos:

- **Sedução:** *Acho que vocês concordam com isso?!... / Vocês vêm sentindo...* (mais o clima psicológico criado pelo casal, pleno de elementos de sedução.)
- **Tentação** (de poder pensar em voltar a ganhar dinheiro e melhorar de vida): ocorreu de modo subliminar, subjacente ao que foi dito e ao que foi criado em termos de ambientação.
- **Provocação/Intimidação:** *Estamos vivendo uma situação insuportável, que não pode mais continuar... / Não dá mais pra viver assim... / Nos últimos tempos as coisas vêm*

se agravando... Não vejo como me ajeitar pra voltar a ganhar a vida. Nossas dívidas estão altas demais... / Não dá mais! A cidade tá mandando a gente embora...

Fora de casa também houve uma persuasão por tentação: um contrato informal de trabalho mediante remuneração, entre Monteiro e o motorista do caminhão. E, se as coisas correrem bem, não será preciso manipular mais ninguém, porque está se programando um evento solitário, uma fuga.

A família Monteiro está convencida de que precisa fugir (*deve*), deseja realmente fazer isso (*quer*), tem conhecimento sobre como fazer (*sabe*) e já tem os meios materiais, financeiros e cognitivos para tal (*pode*), então, está devidamente modalizada em termos de competência, ou seja, é competente para agir.

É de se notar que, no nível narrativo, temos agora um *actante coletivo*, formado, no nível discursivo, por vários atores individuais: Lúcia, Márcia e Roberto, além de Monteiro. O trecho “E juntos ficaram, como se fossem uma só pessoa” condensa esse sincretismo, que é uma superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 426). Em relação à decisão de executar o programa narrativo da mudança, o trecho em que o filho diz “Amanhã?!...”, e *desaba* no sofá, é significativo do fechamento do acordo familiar (pode-se inferir que o rapaz, como sujeito de um diálogo que era até então, ao **render-se**, de certa forma, transforma-se por um instante em objeto, entregue às circunstâncias).

Como se depreende, o que virá a seguir na nossa história é a performance, que consiste em pôr a mudança em cima do caminhão e desaparecer no vazio da noite. Isso, se não *surgirem* imprevistos.

2.6.3 O enunciador e seu espectro

Como dissemos há algum tempo, Greimas e Courtés (1979, p. 150) consideram que o designativo *sujeito da enunciação* cobre não só o enunciador mas também o enunciatário; dessa forma, pode-se dizer que o sujeito da enunciação é uma soma, de um com o outro. Realmente, o primeiro e mais crítico (ainda que apaixonado) leitor de qualquer texto é o seu próprio autor.

O texto é sempre resultado da ação de duas “entidades” mais ou menos distintas: a que assume a condição de autor, e outra que é o espectro que o autor cria para fazer o papel de leitor, uma espécie de instituição mítica com quem ele negocia o *que* e *como* vai ser dito. Ou seja, o enunciador se coloca permanentemente no outro lado do canal de comunicação, chega a se constituir num fantasma de si mesmo. Aqui, nos perguntamos: seria esse “fantasma” o que tanto fragiliza as pessoas diante da folha de papel em branco?

Segundo Pécora (1999, p. 75), na escrita a única presença com que o produtor pode contar, para informá-lo dos usos de linguagem que deve escolher, é a das imagens que ele mesmo formula “ou dos fantasmas que projeta, como talvez preferisse descrever Haquira Osakabe”. Para ele, as condições singulares da escrita deixam a sós o sujeito e suas imagens. E isso “não apenas dificulta a percepção de seu grau de ajuste ao interlocutor, como também cria a exigência de que o texto, e apenas ele, cerque-se de cuidados em relação à própria coesão” (idem, p. 76).

Pécora entende que, diante da impossibilidade da troca dos papéis de sujeito da produção e de sujeito da recepção, a primeira pessoa se obriga a desdobrar-se na segunda; “e nesse desdobramento está toda a viabilidade do processo de significação da escrita, como já alertava Benveniste ao sugerir a natureza dialógica da escrita”, afirma Pécora (1999, p. 84), que conclui:

Se se quiser dar um toque de tragédia ao quadro das condições de produção da escrita, pode-se dizer que ela exige que um faça as vezes do outro, sem que, jamais, esse um possa ser mais do que um.

Mas chega o momento em que o autor consegue conciliar-se consigo mesmo e com a sua imagem, e ele então fecha o texto. A partir daí, ele, o texto, está dado ao mundo e à crítica; e o autor, também. Convenhamos.

Era o que precisávamos dizer para abordar mais a fundo nosso próprio enunciado na perspectiva da originalidade, não como enunciatário, mas como quem o produziu — ainda que, digamos, em parceria com o próprio espectro.

2.6.4 Um balanço: temas/figuras e opostos

De fato, este nos parece um bom momento para fazermos um balanço do que mais vimos dizendo na área da criatividade, e tentarmos mostrar tais idéias na prática.

O fato de os acontecimentos estarem sujeitos a um modelo de previsibilidade é uma constatação que, como vimos, nos orienta a buscar a criatividade mais na textualização, nas palavras, na expressão, e não tanto no conteúdo: os temas são basicamente os mesmos de sempre.

Para essa busca, nossos principais aliados são as figuras e as metáforas (que não deixam de ser um tipo específico de figura, o da ênfase), elementos que não só possibilitam dizer o *mesmo* de outra forma, como dão maior concretude às idéias que se deseja passar. A seguir, vêm os opostos, em suas várias formas de manifestação. Então, temos que a originalidade no texto escrito se manifesta principalmente pela criação de (novas) imagens e pela surpresa, ocorrências situadas no plano da expressão. Isso não significa que o conteúdo não possa servir de meio para a criatividade, mas sim que é na expressão que está seu maior potencial.

A seguir, vamos contar os meios de que nos servimos para (procurar) dar originalidade e expressividade ao mais recente episódio, ou seja, como fizemos para tentar corresponder à expectativa do enunciatário.

Desde o início da narrativa, percebemos que o momento de o casal falar sobre a fuga aos adolescentes era inevitável e que ele poderia vir a ser um de seus trechos mais interessantes. Resolvemos, então, fazer dele um dos pontos altos da ficção. Por isso, durante a história, vimos preparando vários elementos para desabrocharem no desenrolar da cena, os quais mostraremos daqui a pouco.

A primeira preocupação foi a de que a cena fosse intensamente figurativizada, na qual se marcasse com a maior concretude possível cada um de seus personagens, momentos e circunstâncias. Em consequência, fizemos o diálogo dos interlocutores e interlocutários (atores) prevalecer no texto. À cena convocamos todos os principais atores, dos quais, isoladamente, e a seu tempo, descrevemos tanto quanto possível o respectivo estado de espírito diante do que acontecia. O tempo foi marcado com algum detalhe: estabelecemos o dia (quinta-feira, véspera da fuga) e a hora (antes, durante e depois do almoço), para inscrever o fato no paradigma dos “importantes acontecimentos”, os quais estão sempre ligados a relato de data e hora. O espaço escolhido foi a mesa de refeições e a sala da família. Com esses cuidados, tentamos uma actorialização, uma temporalização e uma espacialização em grau relativamente elevado, ou seja, procuramos compor um texto altamente figurativo, como já explicamos.

Não nos ocorreram muitas metáforas, mas várias aconteceram: *Márcia e Roberto bebiam as palavras do pai, mediam cada movimento dele*; Monteiro ficou *estacionado no ponto inicial*; *Lúcia mostrou-se uma mulher amarga, que tinha nas cavas do rosto...*; *Roberto saiu em socorro do pai*, depois o rapazinho *desabou no sofá*.

De diferenças, opostos e antíteses, tivemos:

- “Lucia, calada, olhava para o chão, com as mãos no colo, [x] Márcia e Roberto, com os olhos atentos, bebiam as palavras do pai, mediam cada movimento dele.”

- “Não estava ali a esposa graciosa, que contornava todas as situações, [x] mas a mulher amarga, que tinha nas cavas do rosto e nas profundas olheiras a expressão mais evidente da sina dos desafortunados.”

Procuramos também, nesse episódio, diferenciar o comportamento de três atores em relação ao que vínhamos mostrando deles o tempo todo:

- Lúcia, sempre apresentada como uma alma alegre, agora ficou prostrada, com os olhos no chão, entre chocada e envergonhada;
- Márcia, sempre descontraída e cheia de iniciativa, emudeceu-se;
- Roberto, o mais introvertido de todos, foi exatamente o que mais ajudou Monteiro, chegando até mesmo a pronunciar as palavras que o pai não tinha forças para articular.

Com essas diferenças, procuramos enfatizar a importância do momento, caracterizando-o, pelo subtendido, como “tão intenso que desestabilizou as pessoas”.

No estrito sentido do que temos aqui, somos tentados a concordar que analisar um texto seja mesmo levantar as diferenças do texto, como insinua a semiótica de Greimas. Com efeito, quando se quer explicar quem é, ou como é, uma pessoa, apega-se aos traços dela que a diferenciem das outras. A carteira de identidade de um indivíduo, por exemplo, não é outra coisa senão o registro de seus traços distintivos.

De alguma forma, tentamos mostrar também que os adolescentes, no fundo, já sabiam o que o pai ia dizer, e que só não se falava da fuga em casa porque todos se envergonhavam dela.

Resta dizer, como fizemos até aqui, que essa mesma cena poderia ter sido escrita de infinitas maneiras, mas esse foi o caminho escolhido pelo autor dessas linhas — e o “enunciatório” em que se desdobrou, com o qual negociou o que entraria, o que deixaria de entrar no texto e como tudo deveria ser dito.

De fato, o dilema da seleção do que se deve dizer parece mesmo universal. Tanto, que o cineasta Walter Salles chegou a abrir um artigo na Folha de S. Paulo³⁶ assim:

Em alguns dias, volto a filmar. E volta a sensação contida no título do filme de Wim Wenders. As dúvidas. A difícil eleição daquilo que deve fazer parte de um filme e daquilo que não deve.

Finalmente, chega o momento de Lena voltar à história; agora, pela última vez, para que Monteiro se despeça dela. Aqui também se insinua um momento de certa expectativa. Vejamos.

Na manhã seguinte, Monteiro andou bastante até chegar à casa de Lena, onde já passara várias vezes para deixá-la depois do trabalho. Mas agora se encontrava ali a pé, numa circunstância bem diferente; por isso estava apreensivo.

— Paulo!... — gritou feliz, a moça, na janela, surpresa em vê-lo.

Ela correu abrir a porta e depressa o convidou para entrar. Monteiro cruzou-a e sentou-se no sofá, passeando os olhos pela sala, prestando atenção aqui e ali, num e noutro retrato afixado na parede, fingindo não perceber que a anfitriã cravara o olhar nele.

— Lena, vim aqui pra pagar o que você tem direito... Passei no escritório e o funcionário fez as contas... Tá aqui dentro... — disse Monteiro, estendendo a mão para entregar um envelope. A jovem pegou o envelope e, com estudado desinteresse, jogou-o em cima do sofá, continuando fixa no expatão.

— Se o rapaz esqueceu alguma coisa, me avisa... — alertou Monteiro, dissimulativo.

— Você não foi correto comigo...

— ...Como?!... — mas a moça não repetiu, apenas continuou a fitá-lo; ele, incomodado, resolveu dizer: — O que disse?!...

Lena não respondeu. Minado em suas resistências, ele gaguejou:

— Existem coisas que são inevitáveis... Eu, realmente... Veja, é difícil... — ela permanecia calada, dificultando-lhe o desempenho, como bem sabia fazer — É difícil... É muito difícil nesses casos saber quem não foi correto... É uma coisa que acontece de repente... — depois, mirou-a nos olhos e pediu: — Me perdoe!...

— Cínico!

— Não sou cínico, Lena!... Você sabe que não!...

— Sei, sim! — disse ela, com sinceridade.

Fez-se uma pausa; foi então, que Monteiro observou:

— Lena... Aqui está uma cópia da chave da minha casa... Preciso te pedir um favor... — a moça sequer estendeu a mão, manteve-se calada, olhando para a visita, que seguiu: — Nós vamos embora esta madrugada... Lúcia, as crianças e eu... Tá tudo acertado: hoje é nosso último dia em Palmares...

— Paulo!... O que tá dizendo?!... — assustou-se a ex-funcionária.

— Por favor: ninguém pode saber disso... Você, agora, é a única pessoa que sabe...

³⁶ SALLES, Walter. A angústia do goleiro na hora do pênalti. **Folha de S. Paulo**, 28.set.02, cad. Ilustrada, p. E-10.

- Ora, Paulo!...
- Preciso que entregue esta chave pro dono da casa daqui a alguns dias... Pode fazer isso pra mim?!...
- Você tá certo, Paulo!... Precisa de um pouco de paz, de refazer a sua vida... Desejo toda sorte do mundo pra você! — observou Lena, bastante emocionada, já sentada na extremidade da almofada, com os cotovelos apoiados nas pernas e os punhos cerrados, segurando o queixo, bem perto dele.
- Você é linda!... Meu Deus, como você é linda!... — disse Monteiro, balançando as chaves e a cabeça, inconformado com o espetáculo que tinha diante de si: uma jovem, com o rosto brilhando de suor e gordura, de lenço na cabeça, e chinelos...
- Meu Deus... — repetiu a moça, rindo — Como você é bobo!...
- Você sempre gostou de me torturar com esses seus olhos de...
- Olhos de?...
- ...Jabuticaba!...
- Era isso o que você pensava?!... — ele fez que sim baixando o olhar
- Paulo, vou rezar por você, por Lúcia, pelas crianças!...
- E eu estarei sempre com você... Eu sempre vou estar com você, a cada dia da minha vida! — disse Monteiro, emocionado.
- Pra onde vocês irão?!... — mas ela corrigiu-se — Se preferir, não diga...
- Não devo dizer... Pra poupar você...

Do ponto de vista dos atores, este é o encerramento de um jogo interacional: o relacionamento de Monteiro e Lena assentava-se num ir-e-vir de insinuações e de recuos, de hostilidade e de afabilidade que, “um dia”, teria de acabar. Estamos, então, num *momento de revelação* do texto. Se o jogo do ir-e-vir, mostrar/não-mostrar, dizer/não-dizer instiga a curiosidade em relação aos sentimentos do outro e ao que poderá vir, a revelação institui um período de contemplação, porque leva os pensamentos para traz, na busca da efetiva interpretação de cada atitude do outro ator durante o jogo. Agora, uma vez revelados os segredos, fica mais fácil de se entender cada lance da partida.

Na perspectiva da dupla enunciator/enunciatário, esse momento representa a paga do primeiro pela fidelidade do segundo, trata-se da contrapartida de um contrato que o texto institui. Se o enunciator **instala um segredo** e o vivifica o tempo todo, está também se comprometendo a desvelá-lo mais para a frente. E isso não se dá apenas nos discursos ficcionais, mas em todo tipo discursivo; o que varia, de um texto para outro, de estilo para estilo, é o grau e o gênero de suspense que se cria. A expectativa faz parte do texto, mesmo numa sim-

ples frase, mas, como bem observa Roland Barthes³⁷, “a distância muito longa que separa, no texto, a pergunta da resposta é específica da estrutura narrativa”.

Como sabemos, o lugar adequado do desvelamento é o final do discurso, porque o segredo, de certa forma, é o próprio discurso. Se não se faz morrer o texto, pelo menos que se faça desaparecer a trama de que o segredo fazia parte. Diz Barthes³⁸:

É evidentemente do interesse de toda narrativa retardar a solução do enigma que ela coloca, já que essa solução anunciará a própria morte da narrativa como tal.

As frases mostram bem esse tipo de ocorrência discursiva, a expectativa, e são pródigas em insinuar que o desvelamento é mesmo o derradeiro ato do enunciado. De fato, se alguém disser:

Os grandes são grandes porque você está de joelhos.

só se tem uma justificativa para o que se disse no início depois da leitura da última palavra. Tanto, que se trocarmos o ponto final por reticências:

Os grandes são grandes porque você está de joelhos...

teremos uma ampla possibilidade de alteração do sentido geral, à medida que os três pontinhos instigam a dúvida (da insinuação de que “você” não é grande porque “perde tempo” rezando; e não por ser *apenas* passivo).³⁹

2.6.5 “Da Imperfeição”

Ao se falar em *espera*, impõe-se uma abordagem do último livro de A. J. Greimas, “Da Imperfeição” (GREIMAS, 2002), em que o criador da semiótica da Escola de Paris pro-

³⁷ BARTHES, R. Análise textual de um conto de Edgar Poe. In: CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 48.

³⁸ Idem, p. 60.

³⁹ Segundo Beltrão; Beltrão (1989, p. 48), as reticências marcando a fronteira entre a dúvida e a melancolia são freqüentes, mas, “por seu subjetivismo, pela incógnita no bojo de três humildes pontinhos, é difícil fazer um estudo perfeito ou ditar regras” em relação a elas.

põe uma leitura do cotidiano e de suas fraturas para neles entreabrir novas possibilidades de significação. Para Ana Claudia de Oliveira, a obra é uma revisitação ao projeto teórico de tratamento da significação construído ao longo de quatro décadas: “O encontro com a ‘imperfeição’ enquanto dimensão subjacente do mundo arrebatava os sentidos e, sinestesticamente, reencanta a vida.”⁴⁰

O que se segue (item 2.6.5.1 a 2.6.5.3) é um esforço de condensação do conteúdo da obra mais diretamente ligado a nosso assunto. O apanhado também contempla idéias de Raúl Dorra e Eric Landowski, apresentadores do livro, que serão citados quando elas surgirem. Eventuais máculas no pensamento de Greimas são de nossa responsabilidade, por nem sempre termos conseguido alcançar o raciocínio do autor com toda a clareza e discernimento.

2.6.5.1 *A espera, a fratura e o acidente estésico*

A utilização funcional dos dias de nossa vida parece, à primeira vista, uma excelente idéia. Inumeráveis meios de se fazer as coisas não precisam mais ser controlados um a um: nossos gestos se convertem em gesticulações; nossos pensamentos viram clichês; nossos atos cotidianos, bem programados e otimizados, perdem pouco a pouco o significado.

Como o homem usa esses anos de vida que assim economiza? Enfadando-se. O espírito se degrada para acabar em seqüências de brincadeiras gastas. O amor murcha, gasta-se, para se converter em indiferença, ou, no melhor dos casos, numa estética de cenas domésticas.

2.6.5.2 *Os acidentes estésicos (fraturas da continuidade)*

Para Baudelaire, aquilo que não é ligeiramente disforme é insensível. Segundo ele, a irregularidade, ou seja, o inesperado, a surpresa, o assombro, são parte essencial e caracte-

⁴⁰ OLIVEIRA, Ana Cláudia de. In: GREIMAS, A.J. **Da Imperfeição**. Prefácio e tradução Ana Claudia de Oliveira. Apresentação Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker, 2002. Contracapa.

terística da beleza (da sensibilidade). Sendo assim, em nosso viver, temos, por um lado, a rotina, o cotidiano (uniforme e insensível) e, por outro, alguns raros momentos fora do comum (as escapatórias), esses instantes de bem-aventurança que rompem a continuidade do banal.

Nostalgias e esperas alimentam o imaginário e substituem a vida: a imperfeição, desviante, cumpre assim seu papel de romper com a an-estesia cotidiana, constituindo-se numa escapatória que recupera o sentido das coisas e do próprio mundo. Essa fratura é nossa penúria essencial — nossa imperfeição — que faz nascer a esperança de uma “vida verdadeira”.

A pontualidade do instante decisivo da ruptura interrompe — nega — uma continuidade pressuposta, durativa por natureza. É o acidente estésico. Quando ele ocorre, a anestesia dá lugar à estesia [*capacidade de perceber uma sensação*]. O acidente estésico, apesar de efêmero e inapreensível, é um estado *felicíssimo*, é uma fratura que ressalta a descontinuidade, a irrupção imprevista, o acontecimento pontual e inesperado.

2.6.5.3 A espera do “inesperado”

Quem diz *esperança* diz *espera*, que é, ao mesmo tempo, paciência e impaciência. A vida fresca e ingênua é uma sucessão de esperas e de distensões, de exaltações e de apaziguamentos. O homem vive dividido entre nostalgia (*melancolia, saudade, tristeza vaga*) e esperança (*expectativa de um bem que deseja*).

Poderíamos comparar esse mecanismo com o calendário: os dias de trabalho seriam a continuidade, e o domingo representaria o acidente estésico. No entanto, para Eric Landowski (GREIMAS, 2002, p. 150), ao “longo deste caminho não faltam de vez em quando uns dias de folga, mas estes não são necessariamente os mais felizes. Os dias de trabalho também têm seu sabor”. Têm, concordamos, mas como negar que é nos *dias de folga* que somos mais sensíveis, às coisas e à vida?...

Citando Greimas, Raúl Dorra (idem, p. 122, 123) diz que o projeto da semiótica é (ou deveria ser) ensinar um conjunto de pequenas astúcias, de pequenas escapatórias, que permitissem à beleza, inteira ou em migalhas, descer à humildade de cada dia, para “fazer da pequenez cotidiana uma batalha silenciosa pela sensibilidade, e recuperá-la no mundo”.

2.6.6 Uma questão dual: Perfeição ou Imperfeição?

“Acontece de repente: nem belo, nem bom, nem verdadeiro mas tudo isto de uma só vez. Nem sequer isso: *outra* coisa.” Esse é um dos comentários de Greimas (2002, p. 70) sobre o instante da fratura, que o mestre entende cognitivamente inapreensível e sobre a qual, finalmente, diz: “Ao mesmo tempo que o sabor de eternidade, ela [a fratura] deixa o ressaibo da imperfeição.”

Na mesma direção, como parafraseamos há pouco, Eric Landowski (GREIMAS, 2002, p. 132) observa que a fratura rompe com as rotinas do cotidiano e provoca uma emoção estética, um “estado felicíssimo, apesar de ser necessariamente efêmero”.

Pois bem, esse rompimento do cotidiano é então uma quebra do normal, quebra de um estereótipo, um desvio do funcional, uma **imperfeição**. Mas a fratura em si mesma, no seu estrito limite temporal (no instante efêmero), é estesia, mais do que bela: admirável... Perfeita, então? Talvez.

Se considerarmos o que ela possibilita para o sujeito (o deslumbramento, a plenitude do sentido, a ressemantização da vida, a conjunção com o objeto), não seria demais designá-la (a própria) **perfeição**. E ainda: se a fratura é perfeita, porque deslumbrante e filicíssima, como acabamos de dizer, por outro lado, não deixa de ser também imperfeita porque

(acrescentamos agora) efêmera, confusa, cognitivamente inapreensível, indizível. Contudo, admitamos, *perfeição* ou *imperfeição*, ela é sempre positiva, já que é sensibilidade, vida⁴¹.

Sendo assim, e, como nosso propósito é estudá-la no seu aspecto de desvio da normalidade, de quebra da rotina — mesmo não negando que o estado de alma que ela provoca possa ser chamado de perfeição —, convencionamos chamá-la aqui de **imperfeição**. Isso também porque é nosso objetivo agora abordá-la na perspectiva da ruptura do fluxo de pensamento do texto, do *esperado* do discurso. Pretendemos, então, discutir modos de quebra de processos estruturais e semânticos nos enunciados, e não exatamente detalhar a natureza dos espamos que essa quebra irrompe na alma.

A fratura nega o banal, é verdade, mas que tipos de ocorrência provocam semelhante efeito no ambiente textual, ainda que em menor escala? É o que tentaremos ver agora; de modo não exaustivo, como não poderia deixar de ser.

2.6.7 A “imperfeição” no texto

Quando este ou aquele autor provoca uma intensa e incômoda expectativa ou cria fraturas na continuidade do texto, o que ele estaria fazendo? No fundo, provocando uma espécie de imperfeição, para sobressaltar os sentidos do leitor, para tirá-lo da anestesia do banal. Com efeito, quando o Barão de Itararé (Aparício Torelly) diz não concordar com Augusto Comte, no sentido de que *os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mortos*, e argumenta que, na verdade, “**os vivos são sempre e cada vez mais governados pelos mais vivos**”, Itararé está se utilizando da imperfeição do sintagma **mais vivos** (sentido conotativo, portanto) para produzir a surpresa que faz feliz o leitor — e a ele, o mais famoso humorista brasileiro das décadas de 1940 e 1950.

⁴¹ Como se vê, o acontecimento de que tratamos é *imperfeição* num processo e *perfeição* noutro: um diz respeito ao objeto (a rotina, que se quebra), e o outro, ao sujeito (que se compraz). Essa diferença de incidência, a nosso ver, é o que explica a aparente ambigüidade.

Da mesma forma, isso ocorre quando Itararé escreve ser ele um homem sem segredos, que **vive às claras, aproveitando as gemas, sem desprezar as cascas, porque a sua vida pública é, na realidade, uma continuação da privada**. Ou, finalmente, quando, depois de ter sido espancado por oficiais da marinha numa invasão ao Jornal do Povo, afixa na porta de entrada do jornal uma placa com os dizeres “**Entre sem bater**” (AFONSO, 1985).

O **sentido conotativo**, figurado, é deixado por último nos verbetes do dicionário, por ser imperfeito. As **ranhuras** da madeira que dão dignidade aos móveis finos, a **textura irregular** que se usa para dar elegância às imagens, são imperfeições, assim como a **síncopa** (ligação de um tempo fraco com um forte do compasso seguinte; da qual a da quarta espécie é a mais forte), manipuladora, que produz ruptura no contínuo posto e pressuposto no fato musical, segundo D’Ávila (1987, p. 364-385). Vale observar que, no texto visual, ou fato estético, o estatuto semiótico da síncopa, com suas cinco funções, é determinado pela **desorganização** (interrupção, distorção, estranhamento) do contínuo pretendido, pela **projeção** do receptor num núcleo paradigmático, pela **condensação** do receptor nesse núcleo — zona de questionamentos —, pela **expansão** desse núcleo, em consequência de um apelo isotópico, e pela **reorganização** da continuidade inicial interrompida (D’ÁVILA, 2003a, p. 141-159). Todos esses estranhamentos nos trazem sensações agradáveis, porque rompem com a perfeição, com o banal, com o insensível. É de se ressaltar, finalmente, que *síncope*, no seu sentido original, denotativo, é o nome que se dá à perda súbita da consciência, acompanhada de suspensão real ou aparente da circulação e da respiração.

“**Como escreve um jornalista. Numa palavra: depressa.**” É assim que começa o capítulo “Estilo” do Manual de redação e estilo de O Globo (2001, p. 19). Se a frase fosse *Como escreve um jornalista? Numa palavra: corretamente*, ela seria “perfeita” demais, previsível, como a rotina que faz o *amor murchar, gastar-se, para se converter em indiferença*.

O conto “A princesa e a ervilha”, de Andersen, no qual a frágil princesa sente o grão de ervilha colocado sob vinte colchões e vinte acolchoados, é pródigo em mostrar a relação entre a imperfeição e os nossos sentidos: “Como pode alguém sentir uma ervilha em cima de vinte colchões e vinte acolchoados?!”, se pergunta o lado infantil das pessoas ao longo desses 150 anos do conto. Mas, ainda que por intuição, nem só autores infantis usam esse recurso, no caso, extremado. O texto abaixo é um trecho do artigo “Dupla personalidade”, de um presidente de sindicato (função para a qual a ternura não é exatamente o atributo lingüístico mais importante), em que o absurdo provoca semelhante sensação, embora nada ingênua:

Lampião, mesmo antes de virar criminoso, já tinha costumes corajosos para sua época: cultivava flores da caatinga e remendava as roupas dos irmãos; coisas que não deixou de fazer depois, nos momentos de folga, entre um tiro-teio e outro.

E como desgraça (ou calúnia) pouca é bobagem, também falam que o rei do cangaço teve um caso amoroso com seu lugar-tenente, um loiro de olhos azuis, descendente de holandeses, que tinha o apelido de Corisco. E que **o chapéu quebrado na testa**, marca registrada de Lampião, **ganhou esse formato de tanto o cangaceiro encostar a cabeça nas rochas do sertão, para facilitar a vida do companheiro**. (NASCIMENTO, 2003, p. 2, grifo nosso).

2.6.7.1 *As condições do imperfeito no texto*

Ao nos referirmos à imperfeição no texto, estamos nos referindo basicamente a rupturas, a expressões desviantes que, colocadas de surpresa ao longo do discurso, de algum modo, rompem paradigmas e nos revelem (revelem o enunciador e o enunciatário), ou denunciem as contradições humanas e o gosto que temos por elas. Neste aspecto, estamos reverenciando a imperfeição.

No entanto, não falamos apenas do desmascaramento do *ethos* do enunciador, ou seja, do desvelamento da imagem autoconstruída do autor dentro do discurso, que, para se instituir, “cria uma versão superior de si mesmo” (FIORIN, 2001a, p. 63), mas também da satisfação mesma da quebra do contínuo, do afloramento do inesperado. Neste último sentido, podemos conside-

rar que, no interior de um hipotético ambiente imperfeito, o prazer estaria, então, em *flashes* de perfeição.

Queremos dizer que, como instrumento do bom discurso, acatamos a imperfeição pontual, reveladora de nossa humanidade e daquilo que representa de imprevisível, de meio de satisfação e de negação da insensibilidade.

Vejamos esta frase: “**A velhice é a noite da vida.**” A rigor, ninguém aceita que a velhice, de fato, seja a noite da vida. Mas nenhum de nós pode deixar de dar razão a Aristóteles e concordar com a frase: a noite, como a velhice, nos convida ao recolhimento; à noite, como na velhice, ficamos reflexivos, saudosos, melancólicos e mais frágeis. Estamos, então, diante de uma metáfora, isto é, de um desvio de significado; ou, se se preferir o romantismo, diante de uma doce mentira.

Agora, precisamos ir um pouco mais longe. “**Você é meu bem e meu mal.**” Em termos lógicos, ninguém pode dizer que uma pessoa lhe seja um bem e um mal. Contudo, de certo modo, pode. “O espírito, como sabemos, ama o paradoxo.”⁴² Tanto ama, que lhe releva as partes para validar-lhe o conjunto.

“**O dia inteiro te odeio, te busco e te caço / Mas nos meus sonhos, à noite, te beijo e te abraço.**” Esse trecho de música sertaneja mostra a imperfeição (a contradição) atenuada, ou seja, a antítese. Se no paradoxo estamos diante do impossível, na antítese temos o improvável. Semioticamente, poderíamos inferir que tal enunciado, no seu jogo de diferenças, institui dois sujeitos: um *diurno*, que foge de si mesmo, agride e não admite amar; e um segundo, *noturno*, que fica, aceita estar apaixonado e afaga o objeto de seu amor. Daí o caráter não-gratuito do gosto pela antítese: ela diz mais do que parece dizer. O paradoxo não é muito diferente.

⁴² DORRA, Raúl. *Perspectiva da semiótica*, 1990. In: GREIMAS, A.J. **Da Imperfeição**. São Paulo: Hacker, 2002, p. 114.

O paradoxo é, diríamos, um defeito de linguagem: ao dizermos que alguém é meu bem e meu mal, estamos dizendo que, 1) em certos momentos, ocorre uma alternativa, e em outros, a outra, ou seja, que na linha do tempo, ser bem ocorre em detrimento de ser mal, e vice-versa; **ou então** que, 2) num certo sentido, “você” me faz bem, e em outro não. Ocorre que a frase não marca o **aspecto temporal** de ser *bem* e de ser *mal* e também não marca os **“níveis de consciência”** de ser *bem* ou *mal* (por exemplo, do ponto de vista material, *você é meu bem*, e do ponto de vista psicológico, *você é meu mal*). Esse jogo, do qual a imperfeição lingüística é fundadora, instiga os sentidos, rompe a insensibilidade.

Por tudo isso, tanto o “impossível” (o paradoxo) quanto o “improvável” (a antítese) são admiráveis produtores de satisfação no discurso. Como se vê, temos, novamente, os opostos, as diferenças, se insinuando. Os opostos, já dissemos, são o “material” com que se constrói boa parte das frases de efeito e daquilo que mais nos empolga na comunicação.

Para se ter uma idéia disso, de uma lista aleatória de **30** frases de efeito (citações, pensamentos e ditados populares) que pesquisamos para a elaboração de determinado material escolar⁴³, nada menos de **22** delas (**73%**) são estruturadas a partir de antíteses e paradoxos: *Não contabilize o que **perdeu**, mas o que **ficou**; A amizade **multiplica** a nossa alegria e **divide** a nossa dor; Amar a humanidade é **fácil**, o **difícil** é amar os seres humanos...*

Está certo, no texto do sindicalista, vimos um disparate. Mas quem o leu está sentenciado a, sempre que ver Lampião em sua indefectível pose nas revistas e nos livros, lembrar-se do que lhe teria amassado a aba do chapéu — e, por um bom tempo, do *péssimo* caráter dos políticos de dupla personalidade aos quais o cangaceiro foi comparado. Trata-se de uma “molecagem” do sindicalista, é verdade, mas também de um trunfo de persuasão. Na totalidade de seu artigo, ele precisava mostrar a má conduta de adversários seus que pregam

⁴³ Apostila elaborada com frases da internet e de livros e também a partir da colaboração de alunos de sétimas e oitavas séries, que utilizamos durante vários anos no ensino fundamental como *pensamento do dia*.

uma coisa e fazem outra, por isso “misturou-os” no mesmo *ambiente textual* com bandidos e, digamos, homossexual passivo. Afora a discussão ética que esse tipo de artifício enseja, não há como se negar sua eficiência como recurso argumentativo.

De fato, como se falar em boa expressão — ou em argumentação, em discurso ideológico — sem se falar na imperfeição, na ruptura, no sensível? A imperfeição, no sentido que aqui consideramos é, de certo modo, a gênese da criatividade, da persuasão e do prazer.

Mas temos de terminar o episódio. **Não há mais por que** fazer nossos amantes, que se despediam entre revelações e demonstrações de afeto, **esperarem**.

Lena tomou a mão de Monteiro, levou-a aos lábios e a beijou; a seguir, pôs depressa o envelope nela e fechou-lhe os dedos com força.

— Não!... Pelo amor de Deus, não! Isso não!... — reagiu Monteiro, resgatando a mão com violência e jogando o envelope no sofá, num só movimento. Algumas notas deslizaram e ficaram à mostra. Lena, desconcertada, inclinou-se e reacomodou as cédulas. Depois voltou o envelope para onde estava.

— Desculpe, Paulo... Eu queria que fosse assim...

Ele ficou sério, mostrando que aquele assunto estava encerrado. A jovem não insistiu, pediu licença com um sussurro e saiu de cabeça baixa. Demorou-se algum tempo na cozinha, e finalmente voltou com uma xícara de café na bandeja. Enquanto ele bebia, sentou-se ao lado e colocou-lhe uma folha de papel no bolso da camisa:

— E você vai fazer uma coisa por mim... Leia este bilhete somente quando estiver a caminho da sua nova cidade...

— Vou ler agora! — disse Monteiro, tirando o papel do bolso.

— Não! Quero que leia somente quando estiver bem longe de Palmares. É o meu último pedido! Você tem de atender! — alertou a moça, firme. Ele voltou o bilhete ao bolso.

Lena beijou-lhe a testa quando ele se arcou para recolocar a xícara na bandeja, no seu colo, e brincou: “Sossegue, rapaz!”

Ele riu triste. Chegara a hora de despedir-se para sempre da única aliada incondicional que tivera fora de casa, a paixão secreta que lhe alimentara a alma durante anos e o ajudara a suportar tantas amarguras.

— Preciso ir andando!... — disse, indo para a porta.

— Fique um pouco mais!...

— Tenho muito a fazer... Adeus, Lena!...

— Adeus, Paulo!... — murmurou a ex-funcionária — O que tenho pra te dizer está guardado no seu bolso... É melhor assim!...

— Seja feliz, menina!... — disse Monteiro, apertando-lhe a maçã do rosto. Depois, mirou-a longamente e a beijou no rosto. Os olhos negros da jovem brilharam, mas ela não moveu um músculo e, se disse alguma coisa, foi com os olhos.

Sem falar mais nada, Monteiro saiu.

Já, na esquina, ele se virou para trás e acenou. Lena, parada no portão, respondeu demoradamente com o mesmo gesto.

— Adeus, Paulo Monteiro!... Que Deus te proteja!... — disse baixinho a jovem, ficando ali até que ele desaparecesse, chorando como uma criança, de quem a vida tirara o brinquedo preferido. Ou como uma mulher que acabara de renunciar ao primeiro amor da vida.

A garota se despede do texto aqui. Dela, como se viu, fica apenas um bilhetinho guardado no bolso da camisa do ex-patrão.

2.6.8 Escrita: uma habilidade específica

Por tudo que se disse, podemos nos perguntar: numa prova de redação, que tipo de tema pode ser tido como fácil e que tipo de tema pode ser considerado difícil?

Se se pedir para o candidato redigir sobre um assunto inusitado, ele pode não ter como preencher as 25 linhas; já frente a um tema freqüente, esbarra num outro risco: o de despencar no lugar-comum. Não que, diante da falta de argumento, ele não seja tentado a se enveredar para o chavão também na primeira hipótese.

No primeiro caso, suponhamos que se peça para escrever sobre *as virtudes do político brasileiro*. O candidato, na certa, vai passar a maior parte do tempo coçando a cabeça e esticando o pescoço para espiar a prova do vizinho. No segundo, imaginemos que o tema seja *a violência no mundo de hoje*. Aí, o “normal” é que ele não tenha dificuldade para deitar palavras no papel, mesmo porque a redação já está “pronta” na sua cabeça: *a sociedade está refém dos bandidos; já não se pode sair à rua; o governo precisa tomar urgentes medidas...*

Com efeito, bem consideradas as coisas, escrever é mesmo uma atividade complexa, que exige muita concentração e esforço. É aí que começam todas as (outras) causas do problema da baixa competência textual.

Walter Ong (1998, p. 120-121) afirma que a escrita exige mais das palavras individualmente. Ele observa que, para nos fazermos entender sem gestos, expressão facial, entonação e um ouvinte real, temos de prever cuidadosamente todos os significados possíveis que

uma afirmação possa ter para qualquer leitor possível em qualquer situação, e de fazer com que nossa linguagem seja clara apenas por si, sem nenhum contexto existencial. E avalia:

A necessidade desse cuidado excepcional transforma a escrita no **trabalho angustiante** que geralmente é. (grifo nosso)

Preferimos, contudo, entender que a escrita seja, como observamos, uma atividade muito complexa, e que a angústia a que Ong se refere possa vir a ser exatamente o elemento que a faz desafiadora e instigante.

Seguindo o que vínhamos dizendo, como se sabe, não se diminui a linguagem de uma pessoa sem reduzir a própria pessoa: num certo sentido, a linguagem é o indivíduo. E aí está um outro problema que afasta uma multidão do labor das palavras: as feridas na auto-estima que o texto pode causar.

De fato, com muita clareza, temos constatado o desespero das pessoas quando lhes são mostradas falhas no seu texto, ainda que se tomem todos os cuidados ao apontá-las. Mas essa freqüência, nem de longe se faz acompanhar da constatação de que, efetivamente, se preocupem em conhecer os caminhos do bem-escrever, o valor das repetidas revisões, de se tomar uma segunda opinião, de se deixar o texto algum tempo descansando para retomá-lo com outros olhos depois... Há, então, também um problema de atitude que precisa ser resolvido nas abordagens sobre produção textual.

Um terceiro aspecto é que uma pessoa bem informada, culta e de bom senso tem tudo para vir a escrever muito bem, no entanto, tais qualidades não lhe garantem que já escreva. A produção de texto exige uma habilitação específica. Dessa forma, o bem-informado, culto e sensato está para o produtor de texto assim como o atleta está para o jogador de futebol; apenas perto — porque, repetimos, o ato de escrever tem suas especificidades.

Essas questões precisam ser consideradas com franqueza quando o assunto é a busca de alternativas para escrever melhor, não só na sala de aula, mas no dia-a-dia. São as-

pectos anteriores ao ensino da produção textual propriamente dito, ou seja, são apenas pré-requisitos para se entender o que é a atividade e como ela deve ser encarada por quem deseja dominá-la.

Por fim, aceitemos que o texto escrito, com suas dificuldades e possibilidades, seja um desafio, tanto na sua recepção quanto na sua produção. Isso, talvez pelo fato de ele poder manifestar com eficiência — já que pode ser feito e refeito infinitas vezes — não só a contradição do homem, mas também sua imensa complexidade.

Acabamos de nos referir a três *temas* recorrentes deste trabalho: o risco dos *clichês*, o problema do *constrangimento* que a produção de texto pode implicar ao autor e o da *especificidade* da produção textual, numa outra perspectiva, tentando vesti-los com novas *figuras*. O ganho esperado é o de evoluir na discussão dos *temas* em si e de sedimentar o que já havíamos dito. O mesmo propósito nos motiva para o item seguinte.

2.6.9 De volta ao percurso gerativo do sentido

Como antecipamos na introdução do trabalho, agora, que já foi dada uma visão geral da teoria, vamos retomar o percurso gerativo do sentido (numa nova perspectiva), para que o entendimento desse importante conceito da semiótica greimasiana fique mais claro e sua funcionalidade, melhor apreendida.

O percurso gerativo do sentido é, então, a expressão “que designa a economia geral de uma teoria semiótica, isto é, a disposição de seus componentes em níveis”⁴⁴, níveis que variam em termos de complexidade e abstração. Ele é a própria gramática do sentido.

De um lado, percurso gerativo é o caminho do enunciador para manifestar suas idéias; de outro, é a trilha do enunciatário para ir ao encontro das idéias do enunciador. Isso, não de maneira leiga, mas de um modo científico, que garanta a apreensão do *sentido mediato*, e que se possa descrever sua significação (do sentido) por meio de uma análise do texto, e não apenas pelo *efeito de sentido* ou *ilusão referencial*, expressões respectivamente de Greimas e de Barthes para designar a apreensão imediata daquilo que se lê, portanto, superficial.

Sentido, já sabemos, é a idéia básica com que o autor começa a escrever seu texto, filme, peça teatral, etc. *Significação* é a manifestação de um sentido, como também já vimos.

Como uma idéia pode ser manifestada pela escrita, pela fala, filme, história em quadrinhos, teatro, escultura, fotografia, música e por quantas mais formas de expressão possíveis, a semiótica de Greimas designa o autor, o compositor, o diretor de cinema, o teatrólogo, o escultor “economicamente” por *enunciador* e o leitor, o ouvinte, o receptor por *enunciatário*, duas expressões abrangentes que designam todas as possibilidades de produtores de manifestação e de receptores do gênero.

Já vimos que o percurso gerativo do sentido tem três níveis, os quais retomamos:

1. **nível profundo:** é o início do processo que depois vai levar à manifestação; início que tem por base uma idéia representada por uma oposição semântica (*vida/morte, natural/artificial, etc.*), que uma vez antropomorfizada, isto é, inscrita no mundo dos homens (no segundo e terceiro níveis), é dada a conhecer ao mundo por meio de um texto escrito ou falado, por um filme ou outra expressão qualquer. É com essa oposição de palavras que

⁴⁴ SANTANA Jr., Sílvio. Greimas e a redescoberta de Vladimir Propp. *Revista Confluência*, boletim dep. lingüística. Ano 3, n. especial, Fac. Ciências e Letras, Unesp-Assis, 1994, p. 122.

se elabora o quadrado semiótico, para se verificar como elas se articulam. No quadrado, trabalha-se com contrários (que negam parcialmente) e com contraditórios (que negam tudo). Por exemplo:

- contrários: *vida/morte* (*morte* só nega a vida)
- contraditórios: *vida/não-vida* (*não-vida* é tudo aquilo que não é vida)

2. **nível narrativo:** é o nível de organização do que vai ser colocado em discurso com base na oposição de palavras, nível em que tudo gira em torno de um sujeito em busca de um objeto-valor, sendo que esse sujeito pode ser individual ou coletivo e o objeto também pode ser um valor cognitivo, um estado de alma, por exemplo. Nesse nível, não se dá nome aos sujeitos, apenas um designativo: **S₁, S₂, S₃...** O nível narrativo, ainda totalmente abstrato, mostra a transformação linear de estados e já representa uma expansão de idéias em relação ao patamar anterior. Esse patamar concebe a *homologia estrutural*, isto é, que há sempre um sujeito em busca de um objeto.
3. **nível discursivo:** é quando os sujeitos recebem nomes, estabelece-se um tempo, um espaço para as ações organizadas no nível narrativo acontecerem; é quando detalham-se, expandem-se as idéias. Trata-se, como se vê, da atualização da estrutura narrativa, é quando se convertem os níveis profundo e narrativo em potencial discurso. No entanto, esse nível, embora visualizável, não é concreto, o que significa dizer que o nível discursivo ainda não é o discurso, ainda não é o texto, mas apenas o modo com que ele vai se dar — e esta é uma informação nova, que passaremos a explicar a seguir.

Com efeito, reservamos para agora a explicação de que **o nível discursivo não é o texto**, ou seja, não é ainda o discurso, porque nesta altura do trabalho, quando já se tem uma idéia melhor da teoria, fica mais fácil de lidarmos com essa informação. Vejamos.

Uma história, uma manifestação qualquer, como vimos, pode nascer de uma idéia básica (*nível profundo*), ser estruturada sem se dar nome aos seus actantes, sem se escolher lugar e tempo para acontecer (*nível narrativo*), depois ser expandida, dando-se nome aos sujeitos, escolhendo-se lugar e tempo para tudo ocorrer (*nível discursivo*), sem necessariamente ser manifestada por um texto escrito: ela pode, por exemplo, vir a público por um filme, uma peça teatral, uma música... Isso significa que a textualização, isto é, a manifestação, vem depois do nível discursivo. Em outras palavras, a textualização (discurso escrito, filme, peça teatral, música) **seria** o quarto nível do percurso gerativo, em que se escolhe um meio de expressão para manifestar a idéia.

O texto nada mais é do que uma expansão do quadrado semiótico, é a manifestação propriamente dita, é quando se *faz-parecer*. É quando se identifica a existência da *homologia estrutural*, ou seja, a idéia de que se encontra a mesma estrutura em vários textos, não só escritos como também filmicos, pictóricos, musicais, etc. O texto é, então, o instante posterior ao percurso gerativo do sentido, que vai determinar como o quadrado semiótico funciona.

2.6.9.1 O percurso gerativo de nossa história: exemplificação

No início do trabalho, mostramo-nos perplexos com o drama daqueles a quem chamamos de “desafortunados” e nos propusemos a contar como o infortúnio deles tende a ocorrer. O que tínhamos até então era apenas uma idéia básica, uma inquietação (**nível profundo**), sobre sujeitos sem nomes disjuntos do objeto-valor, digamos, *paz*, em tempo e lugar indeterminados (**nível narrativo**).

Em seguida, decidimos montar a história para contar tal desventura. Criamos uma família de desafortunados e demos a cada um de seus membros um nome, estabelecemos um lugar e uma época para os fatos se darem, e criamos uma estrutura mínima para a história se desenvolver. Ou seja, vestimos as abstrações de até então com elementos do mundo dos ho-

mens: pessoas, cidade, ferro-velho, comerciante, família, balconista, caminhoneiros, bancários, agiotas, tempo pretérito, etc. (**nível discursivo**).

Quando pessoas, espaço, tempo e outros elementos estruturais (actantes) da história estavam delineados e “vestidos” (figurativizados), passamos ao texto, ou seja, a escrever a história propriamente dita (**textualização**). A idéia inicial continuou a ser expandida. Ela passa a ganhar uma infinidade de detalhes (intrigas, jogos de sedução, ciúmes, insônia, fugas da “realidade”, cerveja no bar, cão faminto, etc.), todos eles colocados a serviço de nosso projeto original: o de “mostrar” o drama dos desafortunados.

Se nós, como produtores do texto, trilhamos o percurso da *idéia básica* para a *expansão*, nosso leitor o fará no sentido inverso: do texto, com a *idéia expandida*, para o nível profundo, da *idéia básica*. Se bem sucedido, o que ele terá pela frente no final do percurso é um par de palavras, em que uma traz em si a negativa da outra. Mas isso é o que veremos daqui a pouco, quando elaborarmos o quadrado semiótico da história, que agora precisa seguir.

À tarde, toda a família se desdobrava na organização das coisas para a mudança, que precisavam ficar bem arrumadas, para que o carregamento se desse no menor tempo possível. Tudo era colocado em caixas de papelão, que há tempo o casal vinha juntando. Quando menos esperavam, a campainha tocou. Lúcia espreitou pelo vitrô: era Custódio. Na calçada, o homem sapateava de um lado para o outro, impaciente.

— Vou dizer que você não está!...

Monteiro, com um enfeite na mão, pensou um pouco. A campainha não parava. “Espere!”, finalmente disse, saindo pela porta da frente.

— O que quer?...

— Venha até aqui!...

— Não tenho mais o que te dar, nem o que conversar com o senhor...

Vá procurar a justiça!...

— Como não! Você vai me pagar direitinho!... Vai ver só...

— O senhor já me atormentou demais! Preciso de paz!...

— E eu, do meu dinheiro!...

— Deus sabe quanto dinheiro já te dei durante todo esse tempo!... Não há quem suporte o seu juro!...

— Quando te arrumei o dinheiro, o juro não era alto, não é?!

— Faz favor, vá embora!...

— Então, paga o que me deve!... — desafiou o agiota, cruzando os braços.

— Saia daqui, ou chamo a polícia! — gritou Monteiro, fora de si.

— Ah, é!... Deu pra ser valentão agora, safado?!...

Lúcia, no vitrô da sala, percebendo a exaltação, gritou:

— Paulo, venha pra casa!... Pára com isso!...

Mas Monteiro a ignorou e abriu o portão para chegar mais perto do homem. De longe, ela pôde vê-los se xingar e depois se empurrando, até que o velho pegou o marido pela camisa, como já fizera antes. Foi quando este lhe deu um empurrão mais forte, jogando-o no asfalto, como um traste.

Enquanto Monteiro entrava em casa, o agiota levantou-se arrumando as calças, patético, mas ameaçador:

— Você é um homem morto, cafajeste!...

Ficou ali xingando. Como começou a juntar gente, entrou no carro, deu partida e foi embora, não sem antes jurar Monteiro de morte várias vezes, gesticulando com o braço fora do veículo.

— Meu Deus, meu Deus!... — reclamou Lúcia, enxugando os olhos com a cortina.

No entanto, nem ela nem o marido disseram coisa alguma sobre o que ocorrera; limitaram-se a continuar o que faziam antes do incidente. Roberto permanecia junto à outra vidraça, chocado com o que assistira. Mas teve forças para ir afagar levemente o pai, selando com ele uma silenciosa cumplicidade. Monteiro voltou-se para o filho, agradeceu-o com os olhos, e seguiu encaixotando as porcelanas da estante.

Tal como Lena, finalmente, Custódio se despede do texto. A garota, com um bilheteinho (de adeus?); o agiota, com uma ameaça. E tudo se cumpre segundo os desígnios do Estereótipo. De fato, o estereótipo é a *divindade* do texto. Grosso modo, depois que o produtor de texto escolhe o assunto, é o senso comum que determina **o que** virá (conteúdo); ao autor cabem os detalhes e **como** contar (expressão).

No caso dos recentes episódios, o ato de uma e de outro se encaixa no modelo mental do enunciatário, o que leva a um *fazer-parecer*, uma das principais obrigações da manifestação. Isso não significa que o tema de um discurso não possa ser a própria *quebra de um estereótipo*, mas aí já se entra num outro modelo, o da *transgressão do senso-comum*. Por exemplo, os professores têm uma maneira de ser mais ou menos constante; se formos falar de um, em específico, que age de modo diferente, digamos, que menospreze os alunos, entraríamos no modelo de previsibilidade específico: conflitos professor-alunos, direção da escola-professor, alunos-direção, pais-direção-professor, baixa aprendizagem... Mas nem por isso deixaríamos de ter oportunidade de produzir um texto interessante.

À medida que se impõe, o estereótipo também se reforça. No caso da garota e do avaro, a um só tempo, tendemos tanto a revigorar a nossa admiração pelo jeito meigo das moças sonhadoras, quanto a aversão que os avaros nos inspiram.

2.6.10 Vocabulário — precisão e elegância

Quem diz “O homem é cruel” ou “As pessoas são perversas” ou ainda “A humanidade é cruel” está dizendo praticamente a mesma coisa. E ao dizer “O homem é o lobo do homem” também. É o que nos permite inferir Niel (1978, p. 15), para quem a última frase significa “definitivamente *O homem é cruel*” — com o que, de certo modo, concordamos. *De certo modo* porque, sabe-se, é mais significativo dizer *o homem é o lobo do homem* que *o homem é cruel*.

Nas três primeiras frases, de construção óbvia, tem-se apenas troca de palavras e, na prática, grau zero de originalidade, ao contrário da metáfora do lobo, em que se busca na imagem um ganho de expressividade. O ser humano tem fascínio pela imagem, ninguém duvida. Estamos sempre buscando imagens atrás das palavras; quanto mais as encontramos, tanto mais entendemos o que ouvimos ou lemos.

Mas, como ensinava a professora dos primeiros anos, podemos nos valer da variação lexical, senão para dar um alto grau de criatividade ao texto, pelo menos para conferir-lhe elegância. A riqueza vocabular é típica do bom discurso, sabemos.

Não somos da opinião de que só exista uma palavra, e apenas uma, para dizer *exatamente* o que queremos, como professam vários manuais de redação, porque seria reduzir a linguagem ao que ela não é (pela combinação de palavras, pode-se “compensar” uma pela outra), mas concordamos num aspecto: a palavra mal escolhida é uma das ruínas do texto.

Para abordar semioticamente o tema *adequação/inadequação na escolha das palavras*, vamos nos valer de *Semiótica das paixões*, em que Greimas e Fontanille (1993) anali-

sam as sutilezas, as identidades e os traços distintivos de diversas paixões. O que se deseja é refletir sobre a questão vocabular, é verdade, mas também conhecer um pouco mais sobre a estrutura passional. Vejamos.

“A **estima**”, afirmam os autores (1993, p. 167), é definida como “sentimento nascido da opinião positiva de que se tem mérito, do valor de alguém”. “A **admiração**”, eles explicam, é “um sentimento de alegria ou de desabrochamento diante do que se julga superiormente bonito ou grandioso”. Já “a **veneração**”, dizem, é “um grande respeito, feito de admiração e de afeto”, que, segundo eles, “assume muitas vezes uma acepção religiosa, em que a adoração mistura-se com o temor”.

Os autores observam que, num discurso em que aparecem sucessivamente essas três paixões, o enunciatário tende a vê-las apenas como uma série de intensidade crescente, mas, explicam, um exame mais aprofundado revela que essa intensidade recobre mudanças de constituição de cada uma das paixões (*idem*).

Na estima, aquele que estima compara o *estimado* com outros indivíduos, supostos ou reais. Na admiração, o admirador compara o *admirado* com a totalidade dos que pertencem à mesma categoria. Já na veneração, é o próprio *venerador*, ou seja, o observador-avaliador, respeitoso, temeroso e dominado, que se faz humilde diante do *venerado* (*idem*).

Há um superlativo relativo transitivo para a estima, um superlativo absoluto transitivo para a admiração e um superlativo absoluto transitivo e reflexivo (o apaixonado se diminui frente ao outro) para a veneração. A intensidade seria um efeito de sentido derivado dessa variação, que, no discurso, se traduz como um *continuum* tensivo (*idem*).

Na série “estima-admiração-veneração”, os lugares do observado avaliado e do observador apaixonado evoluem em sentido contrário: à medida que afirma e impõe o lugar do outro, o observador se reduz (*idem*, p. 168).

Observa-se com frequência que o excesso assinala, no nível discursivo, uma mudança de isotopia, o que não é, em geral, o caso da intensidade. Assim, entre um desgosto ordinário e um desgosto intenso, apenas se modifica o equilíbrio entre a euforia e a disforia; mas, com um desgosto excessivo, transpõe-se um limite: passa-se da afetação para a patologia (idem, p. 169).

Percebe-se que, como as diferenças entre as paixões são sutis, as palavras que as põem em linguagem também. E isso não só é válido para os estados passionais como também para as demais abstrações. Mas abordemos mais alguns estados de alma.

Greimas e Fontanille (idem, p. 173) observam que, se a inquietude afeta um apego, como no caso do ciúme, ela é a manifestação de alguém que tem algo a perder. Fala-se, nesse caso, de “preocupação”, que é, segundo eles, uma figura híbrida, fruto do encontro entre o apego e a inquietude. A preocupação, portanto, tem a ver, de um lado, com o apego, e, de outro, com a inquietude (idem, p. 195). “Uma inquietude”, notam os autores, “guarda o vestígio ameaçador e mais ou menos imaginário de um anti-sujeito” (idem, p. 173).

Finalmente, ao dizer que o temor é um sofrimento prospectivo e o desgosto um sofrimento retrospectivo, nossos autores (idem, p. 255) afirmam que há uma dicotomia que representa as duas grandes tendências do imaginário humano: as *paixões da espera* e as *paixões de nostalgia*. Por exemplo, o ressentimento e o alívio vêm do passado, já a apreensão e a esperança dizem respeito ao futuro.

Voltemos à questão lexical propriamente dita. Como a linguagem é regulada por um princípio de economia, nada explicaria a existência de sinônimos perfeitos. Para quê duas palavras *iguais*? Por isso hoje fala-se em parassinônimos, admitindo-se que na linguagem nada é indiferente ao sentido.

Reminiscências, lembranças, recordações, saudade, nostalgia, melancolia. Essas palavras têm traços de significação (semas) em comum, mas também se diferenciam naquilo

que significam: cada uma tem suas especificidades, embora todas digam respeito a uma espécie de *resgate mental do tempo que passou (paixões de nostalgia, portanto)*. E assim são praticamente todas as idéias abstratas: perceber e dominar suas semelhanças e diferenças é um ato de discernimento, de conhecimento de mundo; de inteligência, diríamos

Alguém, um dia, disse que *não se pode confundir biscoito com bolacha: biscoito é biscoito, bolacha é bolacha!*, para dizer que não se pode considerar como sendo a mesma entidade aquilo que é apenas “quase” ela (ou muito parecida com ela). Vejamos, por exemplo, o par de parassinônimos *diferir/distinguir*. Ao dizermos:

“Se nada nos difere, nada nos distingue”,

grosso modo, estamos dizendo que, se temos em comum todos os traços constitutivos de nosso *ser*, de nosso *saber, crer, poder e dever*, não temos individualidade, ou seja, somos banais. *Diferença* remete a um significado um tanto material, mais ou menos mensurável, operatório e axiologicamente neutro, já *distinção* tem um sentido mais cognitivo, antropológico, avaliativo, com valoração positiva. No caso, o substantivo (*diferença/distinção*) denuncia o que o verbo (*diferir/distinguir*) mascara.

Se a elegância do texto exige riqueza vocabular, essa mesma elegância (é preciso que se diga), às vezes, também pode reclamar certa *contenção* vocabular. Vejamos:

Paris estava bloqueada, faminta e agonizante. Os pardais rareavam nos telhados e os esgotos despovoavam-se. Comia-se qualquer coisa.

É assim que começa “Dois amigos”, conto de Maupassant que Greimas (1993) analisa e do qual se vale para explicitar os fundamentos de sua teoria. Como se vê, as frases “Os pardais rareavam nos telhados” e “os esgotos despovoavam-se” mostram um parentesco semântico, mas não são sintaticamente complementares. Ocorre que, “apesar das posições sintáticas diferentes, ‘os telhados’ e ‘os esgotos’ pertencem à mesma classe semântica de

dêiticos espaciais, [portanto] os dois predicados aparecem como parassinônimos redutíveis à expressão comum /rarefação/, diz Greimas (1993, p. 31).

O semioticista confirma que o fato de os “pardais” sozinhos não encontrarem seu correspondente na proposição seguinte (“os esgotos despovoavam-se”) não levanta nenhuma dificuldade de interpretação: “As experiências que tentamos com auditórios variados fazem ressaltar sem hesitação a relação: *telhados/pardais, esgotos/ratos*” (idem, p. 31). Se é assim, aqui se evoca novamente Foucambert (1997, p. 120), para quem a compreensão “é o processo de questionamento recíproco de um capital gráfico diante dos olhos e de um capital semântico atrás dos olhos”.

De fato, a configuração discursiva, ou mais especificamente a isotopia do texto, garante uma permanência tópica ao longo da leitura de tal modo que o enunciador possa jogar com o conhecimento de mundo do enunciatário e dispensar-se de sintagmatizar expressões menos recomendáveis. No caso, a frase que fecha o período, “Comia-se qualquer coisa”, explica as duas anteriores, sobre a *rarefação* dos telhados e esgotos. E mais: com a omissão, ganhou-se não só em elegância mas também em estilo. A linguagem, o que ela tem de complexa tem de sedutora. Maupassant talvez não quisesse apenas dizer que Paris agonizava, mas também fazer-saber de sua preocupação com o decoro no trato com as palavras.

Parece-nos que não devemos nos alongar na questão vocabular, mesmo porque ela é aqui apenas acessória. Interessa-nos, porém, lembrar a importância de se refletir sobre a sutileza lexical no dia-a-dia da produção textual. Importa-nos também insistir sobre o valor das revisões: um texto precisa ser revisto várias vezes. Se não por outros motivos (que são tantos), pelo menos porque as variações de nosso estado de alma como pessoa e sujeito produtor de discurso tendem a ir conferindo plástica, pertinência e universalidade ao texto. Somos um pouquinho “outro sujeito” ao longo do tempo e das circunstâncias, e essa *transmutação* nos ajuda a ampliar o ponto de vista e as descobertas. A cada retorno ao texto, ocorre-nos

uma melhor opção em lugar de uma palavra que até então parecia perfeita, descobrimos a falha de uma frase que se mostrava irretocável, flagramos um vocábulo intruso, eliminamos um eventual grotesco...

Com efeito, na produção de um texto extenso, nosso estado de alma varia, digamos, do tédio comedido ao entusiasmo intenso, porque longo também é o tempo para produzi-lo e variadas são as circunstâncias pelas quais passamos durante os dias ou as semanas de labor. Cada um dos estados intermediários desse *continuum* é fundador de argumentos, perspectivas inusitadas e momentos de criatividade. Se se ousa no entusiasmo, contém-se no tédio; o resultado da média de estados que experimentamos no espírito tende a representar consistência, adequação e elegância no texto; também porque o superego, implacável inimigo dos excessos, não descansa o tempo todo.

2.6.11 O “Princípio da Iúca”: um nome às coisas

Robin Williams, em seu *Design para quem não é designer* insiste na importância de se dar nome às coisas. Ao anunciar os princípios gerais da diagramação, ela afirma que o fato de podermos dar nome a algo significa que estamos conscientes desse algo, “temos poder sobre ele, que nós o possuímos... e estamos no comando” (WILLIAMS, 1995, p. 13).

A autora conta que há muitos anos ganhou um livro de identificação de árvores, então decidiu sair e identificar as árvores da vizinhança. Antes de sair, leu uma parte do livro. A primeira árvore do livro era a iúca; achou-a estranha. Ela olhou para a foto e pensou: “Mas este tipo de árvore não existe no norte da Califórnia. Ela é diferente. Eu [...] nunca vi uma antes.” Williams segue, dizendo que vivia num condomínio de seis casas e que, dessas, quatro tinham iúcas no jardim. Conta que morou naquela casa 13 anos e “nunca havia visto uma antes”. E observa:

Caminhei pelo quarteirão e imaginei que na época em que os proprietários estavam fazendo os jardins de suas casas, deve ter havido alguma liquidação,

pelo menos 80% das casas tinham iúcas. E eu nunca havia visto antes! Quando me conscientizei da existência da árvore, quando pude classificá-la, passei a vê-la em todos os lugares.

Depois a autora passa a nominar e a explicar os princípios do *design*. Quando terminamos de ler o livro (de estreita lombada), folhando uma revista, conseguimos explicar as razões de gostarmos mais de uma página do que da outra, por que nos sentimos atraídos por esta e não por aquela, coisa que antes apenas sentíamos sem poder verbalizar.

No entanto, o que Williams diz, a rigor, Aristóteles já havia dito, ao afirmar que as coisas só passam a existir quando recebem um nome.

De certo modo, o que a semiótica greimasiana faz é nominar e explicar uma série de impressões, sensações e sentimentos que, em maior ou menor grau, nos damos conta no dia-a-dia, ainda que de maneira difusa, como sombras que ora se individualizam, ora se agregam e se confundem; que por vezes se vivificam, por outras, se esvaem, sem ser apreendidas. No entanto, essas “sombras”, uma vez identificadas, organizadas e classificadas, são compreendidas e nominadas, e se transformam em instrumentos com os quais podemos contar para entender melhor não só o texto, mas principalmente o mundo.

O conceito que vamos abordar agora é uma dessas imagens que, vez ou outra, percebemos, mas que desaparecem sem que consigamos tomar posse de sua existência: o observador.

2.6.12 Aspectualidade: ponto de vista sobre a ação

Inicialmente, devemos presentificar o significado de duas palavras: sistema e processo. Pelo dicionário,

- **sistema** é uma combinação de partes coordenadas para um mesmo resultado; é um conjunto de elementos relacionados entre si;

- **processo** é um conjunto de atos que realiza uma operação, uma seqüência contínua de fatos que apresentam certa unidade.⁴⁵

Portanto, *sistema* é um conjunto relacional, *processo* é um fazer. *Sistema* implica organização, *processo* denota ação. Embora ambos estejam vinculados a interdependência de partes, *sistema*, como relação, não impõe um tempo para se dar; já o *processo*, como ação, tem de começar, “durar” e terminar; ou seja, exige um tempo.

Do ponto de vista dos estudos lingüísticos, *sistema* é paradigmático, e *processo* é sintagmático, mas sobre isso não devemos nos alongar aqui.

Na semiótica, o termo **processo** designa, de modo específico, o resultado da conversão do nível narrativo, que é um *sistema*, para o nível discursivo, que é um *processo*, um acontecimento.

Essa conversão se efetua pela agregação de elementos de **aspectualização**, dispositivo de aspectos (*modos de ver as coisas*) mediante os quais se revela a presença implícita de um observador dentro do texto. Esse procedimento se caracteriza pela *actorialização*, a *espacialização* e a *temporalização*. Mas, “apenas a aspectualização da temporalidade permitiu, até o momento, elaborações conceptuais que merecem ser consideradas, interpretadas e completadas” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 29).

Os elementos da temporalização formam a sucessão *incoatividade* → *duratividade* → *terminatividade*, que permite perceber um enunciado como um processo, como uma marcha (idem, p. 231, 135, 458), sendo que:

- **Incoatividade** é o início do processo; uma vez no discurso, permite prever a realização da série toda: “O locutor começou a falar.”
- **Duratividade** é o intervalo entre os termos incoativo e terminativo, que pode ser:
 - descontínua (iteratividade): “O locutor fala de hora em hora.”

⁴⁵ GRANDE **dicionário Larousse da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 742, 832.

- contínua: “O locutor não pára de falar.”
- **Terminatividade** é a conclusão de um processo; sua presença permite pressupor a existência da série inteira e assinalar a realização de um fazer: “O locutor parou de falar.”

Historicamente, o **aspecto** foi introduzido na lingüística como “ponto de vista sobre a ação”, suscetível de se manifestar de modo autônomo, pela *actorialização, espacialização e temporalização*.

Greimas, tentando explicitar a estrutura actancial subjacente à manifestação dos diferentes “aspectos” (modos de ver), introduziu nessa configuração também um **observador para quem a ação** realizada por um sujeito instalado no discurso **aparece como um processo**, ou seja, como uma “marcha”, um “desenvolvimento” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 29).

Nesse sentido, a aspectualização de um enunciado corresponde a uma dupla de breagem: o enunciador, que se delega no discurso, por um lado num *sujeito do fazer* e, por outro, num *sujeito cognitivo* que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo. Ou seja, o enunciador é, a um só tempo, o que faz e o que observa. Na condição de observador, ele decompõe esse fazer e o transforma num processo. Esse raciocínio leva em conta que tal observador toma as partes, circunstâncias e momentos do discurso e os encadeia mentalmente, formando um todo mental que se desenrola em seqüência.

Com efeito, enquanto uma ação está acontecendo *aqui* entre, digamos, marido e mulher, *lá*, num outro lugar, ocorre uma brincadeira entre seus filhos, e *acolá*, ainda no mesmo instante, dá-se uma outra ação entre os patrões do marido, que atinge os demais atores. O enunciador põe as três ações no papel, e o “observador” vai decodificá-las como um conjunto organizado, não só em termos de atores, tempo e espaço (fazer cognitivo), mas também como

jugador de tudo que leu e organizou como acontecimento do mundo (fazer interpretativo). Não há como o enunciador contar as três ações ao mesmo tempo, mas o observador pode juntá-las mentalmente e julgá-las.

Observador, então, é o sujeito cognitivo delegado pelo enunciador e por ele instalado no texto, encarregado de exercer o fazer receptivo, e eventualmente o fazer interpretativo (isto é, que recai sobre outros actantes e programas narrativos e não sobre ele mesmo).

A presença do observador no discurso é variada (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 314):

- pode ficar implícito e só ser reconhecível por uma análise semântica, que revela sua presença. Assim, o acontecimento se define como ação encarada do ponto de vista do observador.
- às vezes, o observador entra em sincretismo com o narrador ou com o narratário; a provocação, por exemplo, com frequência, é considerada do ponto de vista do manipulado (que exerce, ao mesmo tempo, um fazer interpretativo sobre a ação do manipulador).
- pode ser reconhecido pelo observado, que, levando em conta tal presença, muda seu programa primitivo. Num conto de Maupassant, Mestre Hauchecorne, ao apanhar um pedaço de barbante, percebe que é observado, então finge procurar e achar dinheiro.

Como se vê, há observador em vários aspectos. Um deles seria aquele sob qual olhar se desenvolve fisicamente a cena como imagem, que pode ser comparado à câmera de cinema. Outro seria o cognitivo, que faz o arranjo mental do que acontece linearmente no texto e o transforma num todo continuum e organizado, num processo que tenha razão de ser. Outro ainda é o observador-jugador, que assume o julgamento do que está sendo contado.

Assim, se perguntarmos “de que perspectiva espacial você está vendo essa cena?”, poderíamos ter uma resposta como: “de frente para os atores”. Ocorreria, dessa forma, uma

resposta espacial, portanto, teríamos um “observador espacial”, aquele que comparamos à câmera.

Poderíamos também perguntar: “você entendeu esse livro?”, e obteríamos algo como “sim, consegui apreender toda a trama”, que nos levaria ao observador cognitivo, actante que decodifica e organiza os fatos textuais..

Finalmente, indagaríamos “de que modo você vê isso?”, e teríamos uma resposta dessas: “eu acho que fulano errou em fazer o que fez”, o que nos induziria a um observador interpretativo, ou “julgador”, como o chamamos, por nossa conta.

Esses nossos três hipotéticos interlocutores dos exemplos, do mundo extratexto, desnecessário dizer, não são os observadores a que a teoria se refere, que estão dentro do texto. Tais exemplos apenas nos ajudam a melhor perceber os observadores semióticos.

Há ainda a questão de um ator assumir-se como observador de outro ator, a qual trataremos logo mais, na análise do recente episódio de nossa história. Agora, vejamos num texto os conceitos de que nos ocupamos há pouco.

A diretora estava trabalhando em seu gabinete, quando chegou a inspetora de alunos com um menino chorando: “A professora me tirou da classe, mas eu não estava fazendo nada!” A diretora, então, para acomodar a situação, disse “sente-se aí, benzinho!”, esperou dar o sinal da troca de salas e reconduziu o garoto para a classe.

Esse tipo de ocorrência é muito comum e retrata como a indisciplina vem sendo conduzida na escola pública hoje.

No texto acima, podemos identificar os seguintes pontos de vista:

- “espacial”: actante-observador de frente para a sala da diretora, como uma câmera que a focaliza sentada à sua mesa, a revolver papéis, e depois contracenando com a inspetora de alunos e o menino chorão.
- cognitivo: actante-observador que *organiza mentalmente as ações*, depreendendo que, antes da cena principal, houve uma outra cena em outro lugar (a retirada do aluno da classe), e posteriormente uma outra (a recondução do menino à classe), e que todas e-

las fazem parte de um só conjunto que constitui o processo que “explica” a *condução da indisciplina na escola pública hoje*.

- interpretativo (“jugador”): actante-observador coletivo, como “representante” da sociedade; o enunciador se fez maior do que si mesmo, e vestiu-se de valores sociais. Se, contudo, tivesse escrito no último parágrafo:

“É assim que os burocratas da educação respeitam o professor hoje.”,

teríamos um observador posto no *modo de ver* dos professores, um enunciador-observador menos coletivo, mais corporativo, “vestido” de professor.

Pode-se dizer ainda que, embora haja quatro atores, a cena se dá com foco na diretora. Então, se fôssemos apontar um “ponto de vista actorial”, diríamos que ele se dá **sobre a diretora** (e não sobre a professora, aluno, etc.): ela é a *observada*.

Interior ao texto, o observador se presta a finalidades exteriores; ou seja, ele é instalado para prestar essa ou aquela função: de perspectiva espacial, de impressão de processo, de julgamento...

Pelo que vimos, pode-se perceber que a noção do observador é importante, porque, por meio dela, o enunciatário depreende e o enunciador produz sentidos, mas também que é bastante volátil em vários aspectos.

2.6.12.1 *O ponto de vista na produção textual*

De início, quando se toma conhecimento de que Greimas designa o *sujeito da enunciação* como a soma do enunciador e o enunciatário, não é fácil de se entender exatamente por quê. Há uma pessoa que faz o texto e uma outra que o lê. Em princípio, essa é a lógica a que nos inclinamos, ainda que, eventualmente, nos incomode o fato de aceitar a velha e rejeitada dicotomia emissor/receptor da teoria da comunicação.

Mas, uma boa reflexão do que é, de fato, o processo que leva à produção de um texto nos permite concordar com o estudioso, e até reverenciar a oportunidade da afirmação. João não deixará de ser João porque se pôs a escrever, mas João-enunciador terá de ser também João-enunciatário se quiser ser (bem e universalmente) entendido.

O fato é que, como se sabe, fala-se para poucos e por agora, mas escreve-se para “todos” e “para sempre”. A escrita é documental, materializa o pensamento e o expõe à visitação. Isso implica decisões difíceis e árduas negociações intelectivas com aquele que deve ser o mais crítico dos enunciatários: a projeção do enunciador. Vem principalmente daí a conveniência de se deixar o texto descansar algum tempo antes de levá-lo a público: quando o produtor voltar a ler o próprio texto, será mais leitor do que autor, porque já esqueceu boa parte do que escreveu, porque descansou os pensamentos, porque as emoções vãs que lhes rondavam o coração ao escrever já se calaram...

Tocamos nessa questão para, mais uma vez, apontar a quantidade de variáveis que se precisa levar em conta ao escrever, inclusive essa, do ponto de vista, que, como vimos, envolve certa complexidade, mas é fértil em possibilidades.

Pela articulação dos diferentes pontos de vista possíveis no interior do texto também se pode aumentar seu poder de persuasão. Num artigo de opinião, por exemplo, o enunciador precisa sair de si para defender suas idéias numa perspectiva mais geral, mas também pode jogar com variações sutis de perspectiva, para chamar o enunciatário a aderir aos seus argumentos. De fato, se o ponto de vista (o observador) é tão sutil que é difícil encontrá-lo dentro do texto, sua eficiente utilização na produção textual não deixa de ser um trunfo.

Nem sempre é possível abordar tais “sofisticações” em sala de aula ou no dia-a-dia: as pessoas ainda cultivam a redutora idéia de que produzir um bom texto é não cometer “erros de português” e encadear as idéias com lógica.

2.6.12.2 *Aspectualidade do episódio*

Como se viu, Monteiro e a família encaixotavam seus pertences para a mudança, quando chegou Custódio. O ex-comerciante e o agiota discutiram, depois chegaram a se agredir.

Agora, ainda que de modo superficial, faremos uma análise de como se deu a aspectualização do episódio, para se entender melhor os conceitos de que falamos há pouco.

2.6.12.2.1 Temporalização (tempos)

- Incoativo: *família se desdobra em encaixotar seus pertences.*
- Durativo contínuo: *família encaixotando pertences.*
- Durativo descontínuo (iterativo): *Monteiro encaixota, sai, discute, agride, retorna, e continua encaixotando.*
- Terminativo: *família encaixota pertences em clima de solidariedade.*

É de se notar que entre o início e o fim (incoativo → terminativo), por conta das ações ocorridas no texto, houve a mudança de um clima de *operosidade*, que tomava a família, para o de *solidariedade*. Ou seja, o estado de alma passou de, digamos, *pressa* para *união*.

2.6.12.2.2 Disposições espaço-temporais

- Referências espaciais

a campanha tocou; Lúcia espreitou pelo vitrô [denotam espaço “dentro de casa”]; na calçada, o homem sapateava de um lado para o outro; vou dizer que você não está; saindo pela porta da frente; venha até aqui; vá procurar a justiça; vá embora; cruzando os braços [“ficar”]; saia daqui; Lúcia, no vitrô da sala; Paulo, venha pra casa; Monteiro [...] abriu o portão para chegar mais perto do homem; de longe, ela pôde vê-los

se xingar...; jogando-o no asfalto; Monteiro entrava em casa; o agiota levantou-se; ficou ali xingando; entrou no carro; foi embora; com o braço fora do veículo; Lúcia enxugou os olhos com a cortina; Roberto permanecia junto à outra vidraça [cortina e vidraça: espaço “dentro de casa”].

▫ Referências temporais

à tarde, toda a família se desdobrava; o carregamento se desse no menor tempo possível; (caixas) que há tempo o casal vinha juntando; quando menos esperavam; o homem [...] sapateava [...] impaciente; Monteiro [...] pensou um pouco; espere!, finalmente disse; quanto dinheiro já te dei durante todo esse tempo!; até que o velho; foi quando este lhe deu um empurrão; enquanto Monteiro entrava; não sem antes jurar; continuar o que faziam; Roberto permanecia.

O espaço seguro é, então, *dentro da casa*, é nesse limite que a família se sente protegida; a saída para a rua, espaço comum, deve ser evitada ou reduzida ao menor tempo possível. Em suma, o interior é o espaço familiar, solidário, seguro; o exterior, o espaço estranho, hostil e perigoso. É de se notar que o desafortunado foi até o espaço “inimigo” e agrediu aquele que, nas circunstâncias, *o representa*: colocou-o no chão, lugar tido como último estágio da humilhação. O “novo homem” (observado) faz isso sob os olhos da família (observadora), que assiste ao seu desempenho do espaço seguro: ele é agora, um homem que se impõe e mostra isso. A cena, como se vê, é ícone do retorno de Monteiro à condição de líder de fato da família.

2.6.12.2.3 Ponto de vista espacial

A cena é contada de dentro de casa para fora. O observador “espacial” estava, então, junto com a família, olhando para a rua no momento da briga, em sincretismo com os atores Lúcia e Roberto, que a assistiam pelo vitrô.

2.6.12.2.4 Ponto de vista cognitivo

O observador junta mentalmente as ações que ocorriam dentro de casa com as ações da rua, e as relaciona: depreende que os fatos de dentro de casa representam intenção de fuga, já as ocorrências da rua de não-fuga, de modo a compor um processo no qual uma *família quer fugir mas enfrenta resistência*.

2.6.12.2.5 Ponto de vista interpretativo

A perspectiva espacial denuncia que o observador “julgador” *está com a família*. Ademais, o enunciador relata manifestações de emoção das pessoas da família, do agiota não: ele caiu *como um traste, ficou ali xingando*, sem que se preocupe em mostrar suas emoções, mas apenas o estereótipo do avaro.

Como vimos, a depreensão da aspectualidade do discurso revela importantes elementos que lhe estão subjacentes. Se é assim, o fato de conhecer seus componentes e de se saber como utilizá-los ao escrever ajuda a produzir sentidos dos mais sutis.

Agora, continuemos nossa história, para depois abordar conceitos sobre o espaço, que aqui apresentamos sem utilizar a metalinguagem da semiótica.

— Seu Monteiro?!... — chamou o motorista, no escuro da garagem, com voz de cochicho. Monteiro, que já se levantara do sofá enquanto o caminhão estacionava, abriu a porta e deu com o velho negro de cabelos grisalhos, com quem conversara há dias, naquela cidade longínqua.

— Boa noite, seu Afrânio!... — disse Monteiro, puxando o homem para dentro, com a mesma mão que estendia, espiando as redondezas para certificar-se de que não havia ninguém. O vento agitou os panos que serviam de cortinas, fazendo ondulações. Ele fechou a porta rápido.

— Boa Noite!... Tá tudo preparado?... — perguntou o motorista, passando os olhos pela casa.

— Tá tudo no jeito! — respondeu Monteiro, apontando para as caixas empilhadas.

— Então, vamos! — animou-se o homem, já procurando algo para carregar. Lúcia e os filhos chegaram a seguir.

— Boa noite! — disse ela, estendendo a mão, sem conseguir esconder o constrangimento. Cabisbaixos, Roberto e Márcia fizeram o mesmo.

A todos, o velho tratou com delicadeza, nos gestos, na inflexão de voz e na discreta reverência que fazia a cada um deles.

Monteiro e o motorista começaram pelos móveis pesados, arrastando-os de qualquer jeito para fora, já os acomodando em cima do caminhão. O motorista, sempre afável, procurava fazer-se suave entre os amargurados; não cruzou uma só vez com os filhos do casal sem lhes fazer um afago, ao que eles agradeciam com um sorriso triste, sem parar o que estavam fazendo.

Juntaram-se todos, arrebutaram-se de fazer força, e por fim conseguiram arrastar o enorme guarda-roupa do casal para fora. Mais desesperador foi o momento de jogá-lo em cima da carroceria do caminhão. E foi assim mesmo que subiu o imenso degrau: jogado como um entulho nas vigotas daquele velho veículo de carga, em meio ao asfixiante desejo de sumir daquele lugar. Da própria casa.

— Vamos, vamos! — entrou em casa dizendo Monteiro, enquanto o homem amarrava a lateral da carroceria.

— Espera um pouco! — pediu Lúcia, ainda com alguns pacotes na mão. Monteiro, irrequieto, tomou-os dela, como se isso acelerasse a ida.

A dona-de-casa andou devagar até a área de serviço. Bem depois, voltou abraçada aos filhos, que foram apressá-la, fitando cada recanto da casa, cada detalhe donde vivera por tantos anos, evocando as lembranças da vida em família entre aquelas paredes, agora tão hostis. Os filhos, amargurados com o vexamento do pai, sucumbiram, e deixaram-na ali, estática, comendo o cenário com os olhos. Desesperado, Monteiro tentava convencer a mulher a sair.

— Vamos, pelo amor de Deus, Lúcia! Vamos embora! — ele implorou, puxando-a pelo braço, até que ela saiu, por si e pela força do marido, que chegara a empurrá-la. Antes de alcançar o portão, ela se virou para trás e parou por mais um instante. Os ombros caídos e a blusinha de flanela rala que vestia acentuavam-lhe o aspecto de desolação.

Monteiro fez uma rápida vistoria dentro da casa, apagou a última luz e trancou a porta. As chaves, frias na palma da mão, evocaram-lhe por um instante a lembrança da ex-funcionária. “Ela tem uma cópia dessas!...”, pensou, com saudade. Mas, quando chegou à calçada, já estava livre daquele espasmo do subconsciente.

Aflito, ele ajudou a esposa a espremer-se na cabina do caminhão com os filhos. Depois, subindo a carroceria, olhou atentamente; nenhuma luz se acendera na vizinhança!

— Toca, toca!... — sussurrou nervoso, ainda pendurado.

A família de desafortunados, agora liderada por um Monteiro convicto e disposto, está realizando a performance de seu programa narrativo, a ação de pôr a mudança em cima do caminhão e tomar a estrada que deverá levá-la para o abrigo dos despossuídos, que, do ponto de vista da sociedade, é um lugar incerto-e-não-sabido, e para a família, representa a chance de reconstruir a vida.

2.6.12.3 *O espaço no discurso*

Como facilmente se depreende, o espaço no texto deve ser tido não só como localização física mesmo, mas também como produtor de sentido, o que torna a espacialização um elemento complexo.

Então, no discurso, a localização espacial pragmática, como localização no sentido estrito, deve ser diferenciada da localização cognitiva, que consiste em investir de propriedades espaciais (ver, ouvir, dizer, tocar) as relações cognitivas entre diferentes atores e entre atores e objetos.

De fato, seria até improdutivo explicar a diferença de estarmos no clube com os amigos ou numa igreja, o quanto é diferente estar perto de uma pessoa ou não, de tocar ou não tocar alguém... A definição de espaço implica, como se vê, a participação de todos os sentidos, e exige que sejam levadas em conta todas as qualidades sensíveis (visuais, táteis, térmicas, acústicas), já que se identifica também com os comportamentos somáticos do homem (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 156).

A dimensão cognitiva da espacialização conta com o apoio da proxêmica, uma disciplina ainda embrionária que procura analisar a disposição dos sujeitos e dos objetos no espaço, portanto, numa perspectiva que não é a da descrição da espacialidade, mas a da exploração do espaço para fins de significação. (idem, p. 155). Pela natureza do trabalho, dela, abordamos apenas alguns rudimentos.

2.6.12.3.1 A designação dos diferentes espaços

Ao começar a trabalhar, o autor escolhe um espaço de referência, um espaço zero, a partir do qual os outros espaços parciais se darão. Esse espaço de referência é o **espaço tópico**, sendo os espaços circundantes nominados de **heterotópico**, que é o espaço de alhures, de outro lugar (idem, p. 265).

Como se percebe, a noção básica é que, no discurso existem dois tipos de espaço, tópico e heterotópico. No entanto, como o espaço tópico tem subdivisões, é melhor que as passemos logo e delimitemos toda a designação dos espaços do discurso num só parágrafo. É o que faremos agora.

Então, em oposição ao **espaço heterotópico** (de alhures, de outro lugar), que é aquele que designa os lugares circunstantes/circundantes ao espaço escolhido como referência, há o **espaço tópico**, que é o próprio espaço de referência, o espaço zero, onde se manifesta a transformação de estados, e que se subdivide em:

- **espaço paratópico**: lugar reservado à aquisição das competências, tanto na dimensão pragmática quanto na dimensão cognitiva (idem, p. 327), é naquele em que, nos contos, dão-se as provas preparatórias ou qualificantes.
- **espaço utópico**: lugar específico da performance, é o espaço onde, nos contos, o herói chega à vitória (idem, p. 481).

Sendo assim, ao fazermos a análise semiótica de um texto, precisamos apontar três tipos de espaços: o heterotópico, o utópico e o paratópico.

2.6.12.3.2 Espacialização do episódio

Em relação ao programa narrativo que a família Monteiro está desenvolvendo, em termos superficiais, temos o seguinte sobre localização espacial:

- Espaço heterotópico: cidade de destino, eleita pela família para morar.

- Espaço paratópico: Palmares, mais precisamente a casa da família, onde ela adquiriu a competência para agir, ou seja, fez-se detentora das modalidades de *saber*, *poder*, *querer* e *dever-fazer* (fugir, no caso). Isso porque, a maior parte dos preparativos pragmáticos e cognitivos se deu nesse espaço.
- Espaço utópico: a estrada que o caminhão terá de percorrer, já que, a colocação da mudança em cima do veículo, embora já pertença à performance, não é a fuga em si.

É de se notar que, no estrito caso do programa narrativo que está sendo levado a efeito, o espaço heterotópico, de alhures, é o próprio objeto de busca, investido do valor *paz* (a verdadeira busca do sujeito, lembremos, é o valor que está investido no objeto).

Resgatemos novamente *A raposa e o corvo*, para explicar que, naquela fábula, tivemos como 1) espaço heterotópico, a floresta onde a cena se deu; como 2) espaço utópico (da performance), a árvore em que o corvo estava e suas imediações, onde também se encontrava a raposa; e o 3) espaço paratópico (aquisição da competência) praticamente não houve, porque a raposa já era naturalmente competente para realizar a ação de convencer o corvo a largar o queijo.

2.6.13 Espaço e Tempo: um último comentário

O cenário de praticamente toda a nossa narrativa foi um espaço mais ou menos amplo, a cidade de Palmares, onde Monteiro e família contracenavam com as pessoas. Essas pessoas, no nível da narratividade, correspondem a actantes que, somados, constituem o sujeito coletivo *sociedade*, ou *o povo*, no dizer de Anolli (2003). O espaço *englobado* era a cidade; o *englobante*, o “vasto mundo”, para usar uma expressão de Greimas (1993, p. 91).

Mas, pelo fato de ter uma dívida cada vez maior com a sociedade e não pagá-la, a família Monteiro foi obrigada a recuar para um espaço mínimo, a própria casa, onde *agora* está sitiada. O espaço englobado passou a ser a casa dos Monteiro, e o englobante, a cidade.

Houve, como se vê, uma imensa restrição espacial. Não seria demais inferirmos que a relação determinada espacialmente pela categoria *englobante* (social) vs *englobado* (individual) representa, nesse caso, a categoria da relação de poder *dominadores* vs *dominados* dos textos correntes sobre ideologia.

Como enunciador, quisemos passar, pelo implícito, que o direito de ir-e-vir está ligado a injunções econômicas; *dinheiro* estaria para *espaço* (ícone de liberdade), assim como *dívida* estaria para *confinamento*. De fato, a democracia — dizemos agora — garante o direito das pessoas no modo da abstração, na dêixis do parecer; os recursos financeiros, no modo do concreto, na dêixis do ser. De certa forma, pelo confinamento espacial, que tentamos produzir tenso e mórbido mas sem constranger o enunciatário, procuramos “contar” um segredo da organização humana: a liberdade, de certo modo, é um bem econômico como outro qualquer.

Como destinatários dos discursos que mascaram essa realidade, vivemos cotidianamente uma ilusão de liberdade: “O que é mentira do ponto de vista da persuasão torna-se **ilusão** do ponto de vista da interpretação”, diz Greimas (1993, p. 77). No entanto, se é verdade que todos somos enunciatários desses discursos, não é menos verdade também que somos igualmente seus enunciadores (sem que isso implique juízo de valores). Mas, sobre essa questão não há porque nos alongarmos agora, já que, logo mais, Fiorin a explicará melhor do que faríamos.

O espaço foi (está sendo) um dos trunfos de que nos valemos para o propósito de mostrar esse *direito* que o poder econômico dá. O que a família Monteiro vai fazer daqui a pouco é tentar subverter essa “realidade”: ganhar espaço sem (axiológicamente) ter direito a ele.

Aqui uma observação se insinua: o que dissemos há pouco, sobre a relação dinheiro/liberdade, não é exatamente resultado de uma interpretação de texto mas apenas uma “confidência” de enunciador. A interpretação de nosso enunciado ficcional tanto mais se a-

proximará dessa confissão quanto mais o texto tenha sido competente para passá-la. Se muitas vezes os autores se surpreendem com tudo aquilo que afirmam que eles disseram no texto, aqui temos uma situação potencialmente inversa: talvez não tenhamos dito tudo o que imaginamos. Entendemos, porém, que ambos os casos não constituem problema sério: o que mais se deseja em empreitadas com essas não é apenas inferir o que um enunciado específico diz, mas principalmente explorar descobertas sobre a linguagem, sobre o vasto e enigmático mundo que ela esconde e o universo de possibilidades que, ao mesmo tempo, oferece.

O tempo foi também importante elemento para produzir sentidos, especialmente para provocar tensão. Tudo tinha de se dar com muita pressa, para a fuga e para os propósitos do enunciador. Se a amargura ficou a cargo dos atores demonstrar, a aflição coube à temporalização produzir. De certa forma, o maior propósito foi passar impaciência ao enunciatário; enunciatário que, se nos demos bem, não terá se *chocado* demais, por exemplo, com o fato de nosso herói ter chegado a empurrar a esposa — algo que depõe contra o protagonista, é verdade, mas que o clima de aflição ajudou a atenuar.

A manipulação do espaço e do tempo, vimos, é importante quando se deseja produzir sentidos sutis. Aqui ambos foram utilizados como estratégia para dar fidelidade e sensação de realidade ao que se precisava contar e também para dissimular a agressividade do tema.

2.6.14 A originalidade na perspectiva da ideologia

Vamos agora abrir um parêntese para trazer um apanhado do que diz Fiorin em seu *Linguagem e ideologia* (FIORIN, 2001b) sobre as coerções sociais a que se submete o

sujeito produtor de discurso, e cotejá-las com o que vimos dizendo a respeito de criatividade. Vejamos.

“O discurso é mais o lugar da reprodução que o da criação. Assim como uma formação ideológica impõe o que pensar, uma formação discursiva determina o que dizer”, explica Fiorin (2001b, p. 32). Ele observa que as idéias e, por conseguinte, os discursos são expressão da vida real. “A realidade exprime-se pelos discursos”, afirma o autor (*idem*, p. 33), para quem o homem aprende como ver o mundo pelos discursos que assimila e, na maior parte das vezes, reproduz esses discursos em sua fala (*idem*, p. 35).

Fiorin considera então que o discurso é determinado por coerções ideológicas. “Ora, se a consciência é constituída a partir dos discursos assimilados por cada membro de um grupo social e se o homem é limitado por relações sociais, **não há uma individualidade de espírito nem uma individualidade discursiva absoluta**” (*idem*, p. 36) - grifos nossos.

“O discurso pertence ao plano do conteúdo. Ele é manifestado por um plano de expressão. [...] Enquanto o discurso pertence exclusivamente ao plano do conteúdo, o texto faz parte do nível da manifestação”, diz Fiorin, que lembra: “O mesmo discurso pode ser manifestado por diferentes textos” (*idem*, p. 38).

O autor reitera que a liberdade discursiva é muito pequena, quando não é nula, porque o enunciador “é o suporte da ideologia, vale dizer, de discursos, que constituem a matéria-prima com que elabora seu discurso. Seu dizer é a reprodução inconsciente do dizer de seu grupo social”. O enunciador não é livre para dizer, mas coagido a dizer o que seu grupo diz, afirma Fiorin, que acrescenta: “Já o texto é individual. O falante organiza sua maneira de veicular o discurso. A ilusão de liberdade discursiva tem sua origem nesse fato” (*idem*, p. 41-42).

O autor (*idem*, p. 42) insiste que o discurso é o lugar das coerções sociais, enquanto o texto é o espaço da “liberdade” individual [aspas do autor], e cita Edward Lopes,

para quem: “Combinando uma simulação com uma dissimulação, *o discurso é uma trapaça*: ele simula ser meu para dissimular que é do outro.”

Para Fiorin, o discurso simula ser individual para ocultar que é social. “O homem coagido, determinado, aparece como criatura absolutamente livre de todas as coerções sociais” (idem). O autor diz que os agentes discursivos são as classes e as frações de classe. “O ‘árbitro’ da discursivização não é o indivíduo, mas as classes sociais. O indivíduo não pensa e não fala o que quer, mas o que a realidade impõe que ele pense e fale”, diz Fiorin (idem, p. 43), que finaliza: “As idéias que tem à disposição para tematizar seu discurso são aquelas veiculadas na sociedade em que vive.”

Pelo que se viu, a essência das idéias de Fiorin é mais ou menos esta: **o que** se tem a dizer (o discurso) já está praticamente resolvido, é aquilo que a sociedade permite que se diga, portanto, o conteúdo já está posto; resta-nos apenas **o como** dizer, a expressão (o texto). Ou ainda, o conteúdo já está estereotipado, instituído, consolidado, mas a expressão não.

Ao que Fiorin, nessa sua abordagem ideológica da linguagem, chama *coerção social*, neste nosso trabalho, designamos *estereótipo*. Isso, sem negarmos que as coisas do mundo já estão *normatizadas* pelos grupamentos humanos, mas priorizando o aspecto de que essa *normatização* seja um conhecimento acumulado, uma espécie de aprendizado coletivo para a vida, consolidado ao longo do tempo, que diz: *O normal é isso!*; e não exatamente: *Faça assim!* ou *Diga isso e apenas isso!* Nosso enfoque, inclusive, não exclui a dicotomia dominadores/dominados, nem o mascaramento linguístico de que se lança mão para preservar essa dominação.

O que importa, afinal, é a consciência comum dos dois enfoques de que não somos totalmente livres para dizer **o que** queremos, mas praticamente livres para dizer **como** queremos. *Linguagem e ideologia* expressa essa contingência de um modo característico (e

interessante), que entendemos não conflitar com nossas reflexões sobre originalidade, empreendidas a partir da teoria greimasiana.

Mas agora precisamos voltar à ficção. Finalmente, é chegado o momento de seu último episódio, com o qual encerraremos também a parte teórica de nosso trabalho.

Em poucos minutos, Palmares era apenas um amontoado de luzes. Dentro da cabina todos estavam calados. Na carroceria, Monteiro procurava acomodar-se em meio às trouxas de roupa e esgueirar-se do vento frio. Finalmente instalado, pôde ainda ver sua cidade ir ficando para trás, até desaparecer no horizonte irregular da paisagem que a lua-cheia banhava. Estremeceu-se.

— Meu Deus!...

As lágrimas desenharam-lhe dois riscos largos e brilhantes no rosto, que, aos poucos, o vento secou. O caminhão seguiu noite adentro, sem que nenhum dos viajantes se manifestasse. Isso, além das breves observações que o velho motorista fazia a respeito do trânsito, infinitas luzes que passavam velozes, tão iguais umas às outras, e tão ameaçadoras:

— Sujeito chato!... Pensa que é dono da estrada!... — dizia ele, mais para distrair a infeliz que tinha ao lado, do que pelo prazer de reclamar. Depois arranjava outros pretextos, e mais outros, sempre preocupado em ajudar a mãe angustiada.

Os filhos dormiam, com as cabeças coladas. Lúcia tinha os olhos pregados no asfalto que corria abaixo dos pés, como uma serpente interminável e desafiadora. As faixas bravias esculpidas no piche, os faróis agressivos, que contrastavam com a delicadeza dos olhos-de-gato distribuídos em fila na estrada, acirravam-lhe o medo do que viria no fim daquele festival de imagens. Mal ouvia o que lhe dizia o bom homem; mas não deixava de esboçar um sorriso ou um monossílabo esquivo todas as vezes que ele lhe parecia sinceramente agitado. No mais, era uma mulher muda, que se ocupava em ouvir as vozes que pulsavam no seu interior.

Monteiro, por sua vez, levou a mão ao bolso e tirou a folha de papel. Abriu-a e, espremendo os olhos, pôde ler com a ajuda do primeiro farol que passava, as poucas palavras que lhe escrevera a ex-funcionária:

“Seja forte diante de tudo. Sempre te amei.”

Ele levantou o olhar e buscou um ponto para pousá-lo, mas o mundo passava fantasiado de árvores, moitas de capim e riachos prateados, tanto quanto lhe passaram as esperanças, as amizades e a auto-estima. As únicas coisas que lhe restavam, então, eram os móveis velhos em que repousava o corpo cansado e o temor que sentia; além do bilhete que segurava entre os dedos trêmulos.

Para ele, naquele papel nada havia além das três palavras que construíam a última frase: a manifestação que tanto esperou — e que, agora, encolhido em cima de um caminhão, vinha-lhe como um açoite. Mas, depois de muito pensar, acabou por entender que as coisas poderiam estar ainda piores se lhe viesse antes.

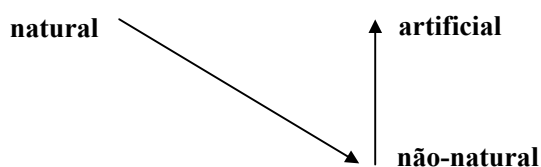
Ele ficou demoradamente com o papel na mão, depois o dobrou e rasgou-o em muitos pedaços, um pouco por raiva, outro por redenção, principalmente porque sabia que nada mais poderia ocupar-lhe os pensamentos além das três criaturas assustadas que viajavam na cabina. A seguir, levantou o braço e foi liberando aos poucos aqueles fragmentos que, ao vento, flutua-

vam e dançavam por algum tempo sob a luz delicada da lua antes de cair no chão bruto. Com eles, iam também uma paixão ardente e todas as fantasias que inspiravam.

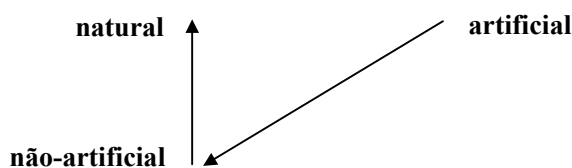
E nossa história termina aqui. Mas, como a linguagem tem um poder fundador, “que instaura uma realidade imaginária, anima as coisas inertes, faz ver o que ainda não existe e traz de volta o que desapareceu”⁴⁶, logo a traremos de volta para a representação de seu nível profundo. Antes disso, porém, vamos a uma explicação adicional sobre como funcionam os termos no quadrado semiótico, para melhor compreensão desse conceito semiótico.

2.6.15 Quadrado semiótico - representação e funcionalidade

Tomando-se, por exemplo, *natural* e *artificial* como contrários, o primeiro passo é negar *natural*, produzindo assim a sua contradição *não-natural*, que se caracteriza por não poder coexistir com *natural* (é impossível os dois estarem presentes ao mesmo tempo). A seguir, afirma-se *não-natural* e obtém-se *artificial*. Ou seja, se não é *natural*, é *artificial*, o que constitui uma relação de implicação. Esse passo pode ser representado assim:

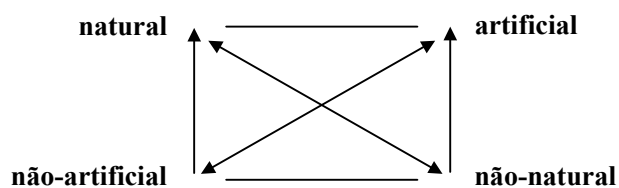


Agora, façamos o mesmo a partir de *artificial*, pelo que obtemos:

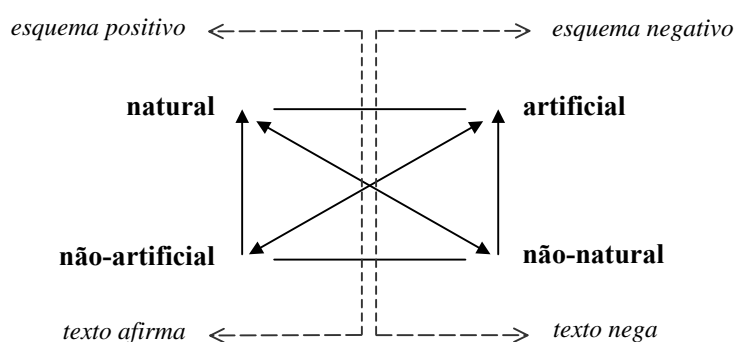


⁴⁶ Émile Benveniste. In: CITELLI, A. **O texto argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994, p. 6.

Os dois esquemas constituem então o quadrado semiótico:



Delimitemos agora seus **esquemas positivo** e **negativo**, ou seja, os termos que o texto representado pelo quadrado afirma e os termos que nega:

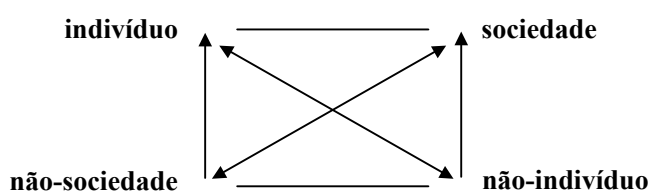


Esse quadrado — com *natural* e *não-artificial* como termos eufóricos, e *artificial* e *não-natural* como disfóricos — seria o mais usual para a categoria semântica escolhida (*natural/artificial*), porque há um certo consenso nas culturas de valorização do natural em detrimento do artificial, especialmente em relação a alimentos. Mas nada impede que, em determinado texto, essas posições surjam trocadas, como no comercial do refrigerante Sukita (D'ÁVILA, 2001, p. 114), do qual já fizemos menção. De fato, é o texto (ou, de certo modo, o contexto) que determina o que é eufórico e o que é disfórico.

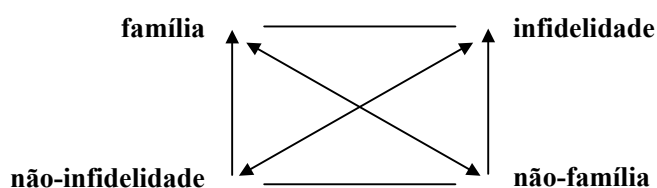
2.6.16 Representação do nível profundo da ficção

Na história que terminamos, basicamente, há dois percursos temáticos: um econômico-financeiro e outro sentimental. Por isso, vamos elaborar dois quadrados semióticos para representar seu nível profundo.

Do lado do dinheiro, entre a família e a sociedade, Monteiro ficou com a família. Levando-se em conta o fortíssimo vínculo axiológico entre o indivíduo e a própria família, de modo especial a ligação pai-filho, esse percurso da história pode ser representado pela categoria semântica *indivíduo/sociedade*. O texto afirma o direito do indivíduo a viver com dignidade, e nega que a sociedade, nas circunstâncias do próprio texto, possa impedir que isso ocorra. Assim, temos a primeira representação do nível profundo da história:



Examinemos agora como foi a solução no lado sentimental. Monteiro, em termos de paixão, tinha uma clara predileção, mas acabou optando pelo vínculo conjugal. Mais uma vez o que se opõe é o interior/exterior, o de dentro de casa e o de fora. Então, entre a esposa, que no caso, representa a família, e o estado de infidelidade (digamos assim), ele ficou com a primeira, o que corresponde à categoria semântica *família/infidelidade*⁴⁷. Eis, portanto, a segunda e última representação do nível profundo de nossa ficção:



2.6.17 Síntese dos programas narrativos e Distribuição das modalidades

Passamos, a seguir, uma síntese dos programas narrativos de nossa história, atendo-nos apenas à questão principal, ou seja, à relação da família Monteiro com a própria dívida

⁴⁷ Aqui, preferimos um eufemismo ao rigor lexical.

e a sociedade, com a distribuição das modalidades (saber, poder, querer e dever) que levaram à competência para a realização dos respectivos programas.

2.6.17.1 Programa narrativo principal

$$F (S_{11}) \Rightarrow [(S_5 \cup 0v) \rightarrow (S_5 \cap 0v)]$$

$F (S_{11}) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *casal Monteiro*

[] = delimitador do enunciado do fazer

() = delimitador dos enunciados de estado

S_5 = sujeito de estado *família Monteiro*

\cup = disjunção

$0v$ = objeto-valor *fuga*

\rightarrow = transformação

\cap = conjunção

Obs.: Falta inicial: *fuga* (objeto-valor *fuga*, investido do valor *dignidade*)

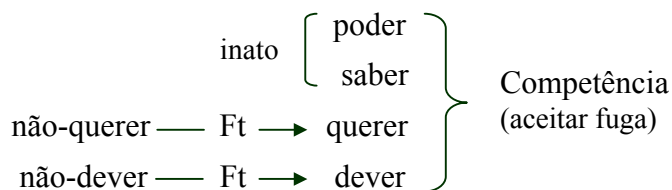
2.6.17.2 Programas narrativos de uso (intermediários)

$$F (S_{11}) \Rightarrow [(S_{12} \cup 0v) \rightarrow (S_{12} \cap 0v)]$$

$F (S_{11}) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *casal Monteiro*

S_{12} = sujeito de estado *filhos*

$0v$ = objeto-valor *aceitação da fuga*

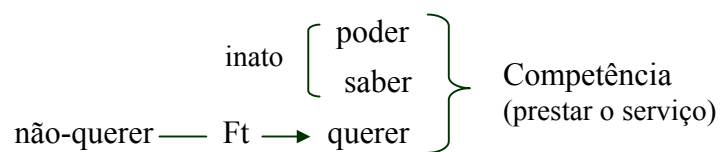


$$F (S_{10}) \Rightarrow [(S_{13} \cup 0v) \rightarrow (S_{13} \cap 0v)]$$

$F (S_{10}) \Rightarrow$ = fazer do sujeito-operador *Paulo Monteiro*

S_{13} = sujeito de estado *caminhoneiro*

$0v$ = objeto-valor *prestação de serviço*

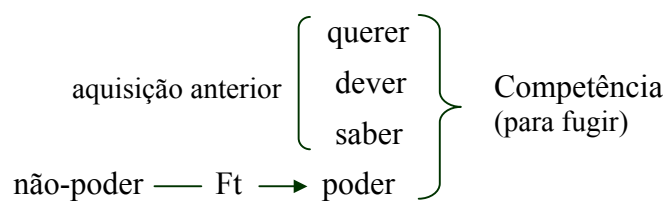


$$\mathbf{F (S_{14}) \Rightarrow [(S_5 \cup 0v) \rightarrow (S_5 \cap 0v)]}$$

F (S₁₄) => = fazer do sujeito-operador coletivo *família Monteiro e caminhoneiro*

S₅ = sujeito de estado *família Monteiro*

0v = objeto-valor *fuga*



Obs.: falta inicial liquidada.

3 CONCLUSÃO

O revolvimento na semiótica de Greimas possibilita, como se viu, a constatação de que essa teoria pode dar importantes contribuições para quem se interesse em produzir bons textos, aí entendidos discursos claros e atraentes, que efetivamente se constituam num meio de comunicação pelo potencial de ser aceitos e lidos.

À medida que Greimas dá nome aos mais diferentes eventos do texto (modos de estruturação e de percepção, modelos de previsibilidade, etc.) e os mostra à luz da razão, automaticamente disponibiliza elementos nos quais os estudiosos do discurso podem se ancorar para as mais variadas incursões também na área da expressão.

Num certo sentido, o que fizemos aqui foi pesquisar algumas dessas potencialidades, enfocando principalmente a dicotomia *temas e figuras*, para explorar suas possibilidades no campo da criatividade: de um lado, por desnudar como a originalidade de determinado texto foi obtida, e, de outro, por mostrar como fazer criativos nossos próprios discursos, ou, pelo menos, que caminhos trilhar para atingir esse objetivo.

Mostramos também como as *diferenças* são importantes na manifestação das idéias, e explicamos como lidar com elas nos nossos textos, ou seja, como fazer para que os contrastes de significado despertem o interesse do receptor ao que temos de comunicar. Nessa área, explicamos ainda como a *ruptura do esperado do discurso* pode atuar em favor da estimulação dos sentidos.

Também com alguma recorrência, pudemos abordar como a consciência das *técnicas de manipulação* pode colaborar não só como meio de apreensão dos sentidos, mas tam-

bém de expressividade de nossos textos, de modo especial no fortalecimento do vínculo autor/leitor, pelo seu potencial de fazer da leitura uma atividade mais motivadora. Já, com menor ênfase, mostramos que a *aspectualidade* tem vocação para contribuir na tarefa de convencer; isto é, que a articulação de diferentes perspectivas pragmáticas e cognitivas no interior do discurso pode contribuir para a argumentação.

Com freqüência, pusemo-nos a discutir ainda os *modelos de previsibilidade*, da constância do que se tem a dizer, e, por isso mesmo, da irresistível força de evocação dos estereótipos, os quais procuramos mostrar ser, de certo modo, similar à *narratividade* de Greimas. Acentuamos sempre que, como o conteúdo se mantém, em maior ou menor grau, cabe às palavras (à expressão) apresentá-lo de modo a sensibilizar os sentidos do enunciatário. Daí o fato de termos enfatizado o valor da *habilidade de se organizar palavras*, de se acostumar a combiná-las. Assim, não descartamos que a escrita implique uma certa mecanicidade, embora sempre tenhamos reconhecido que escrever jamais deixe de ser relacionar idéias, e, por isso mesmo, um ato de inteligência.

Da importância da *riqueza lexical* e dos cuidados com o vocabulário na produção textual, por não ser foco do trabalho, falamos apenas de modo subsidiário, mas acreditamos que, ainda assim, pudemos enfatizar a relevância do assunto e mostrar alguns dos aspectos que o envolvem.

No conjunto de todos os conteúdos e reflexões, imaginamos que fica a idéia de que a produção de texto é uma atividade bastante complexa e até mesmo contraditória, mas extremamente ampla em possibilidades, constituindo-se, por essa combinação, num instigante desafio. Isso, considerando o texto não como simples meio de informação, mas de convencimento, de crescimento pessoal, de aproximação e entendimento entre as pessoas, e até de encantamento, satisfação e de manifestação artística.

Em relação ao objetivo de produzir um texto didático para facilitar a disseminação da semiótica, a própria materialidade deste trabalho (o trabalho em si) representa a nossa contribuição. Nele, procuramos fazer com que a síntese desse lugar à diluição, para que a dificuldade de apreensão dos fundamentos da teoria cedesse espaço a uma maior facilidade de entendimento. Se para o não-iniciado em semiótica, (em termos potenciais) é possível ler com certa leveza e facilidade de entendimento o que aqui se disse, o objetivo do trabalho terá sido atingido, porque, em relação a favorecer a disseminação da teoria, esse era o propósito.

O tempo todo, procuramos utilizar o mínimo possível a metalinguagem da teoria. Por isso, nosso texto pode ter ficado um pouco extenso, mas confiamos que aquilo que se perdeu em concisão ganhou-se em facilidade de compreensão, já que nosso intento era nos dirigirmos a um hipotético universo de leigos em semiótica. O tópico 2.6.10 - *Vocabulário — precisão e elegância* nos parece um bom exemplo desse ganho. Embora *Semiótica das paixões*, obra onde foram buscados os principais argumentos para o tópico, seja muito complexa para o leigo, este, imaginamos, não terá dificuldade de compreender o texto do trabalho sobre o assunto, uma vez que aqui a metalinguagem da teoria foi “traduzida” para a linguagem *corrente*.

Depois de pinçar fundamentos teóricos de uma e de outra fonte, raciocinar para entendê-los e trabalhar para juntá-los uns aos outros, depois de pesquisar alternativas textuais, experimentar e decidir entre uma e outra forma de apresentação, fica-nos a impressão de que a semiótica que se deseja levar às massas estudantis precise mesmo ser diluída no texto, com as outras coisas do mundo. Isso não significa misturar teorias, mas apenas colocar a semiótica em contato com outras áreas do saber e com os acontecimentos do dia-a-dia, para melhor explicitar seu próprio esplendor como ciência que tem na ampla abrangência uma de suas características mais marcantes.

Do mesmo modo, firmamo-nos na consciência de que a média informatividade é a solução quando se quer efetivamente ser lido e entendido, quando se tem uma mensagem importante e de alguma complexidade para transmitir. Se a mente, como é natural, tem seus imperativos, não basta que o texto seja correto, coeso e coerente, é preciso também que tenha uma série de características que o faça assimilável, que obedeça, portanto, à capacidade do homem de processá-lo. E o comedimento no grau de informações simultâneas é uma dessas características, infelizmente, tantas vezes esquecido.

Num esforço final de síntese, a título de resumo, arriscamos expressar-nos em dois itens sobre o que aqui fizemos:

1. Do ponto de vista da **produção de texto**, firmamo-nos na negação do clichê, tanto mostrando seus inconvenientes quanto apontando recursos para evitá-lo. E que recursos apontamos? O mecanismo da figurativização (figuras e temas), o jogo das idéias conflitantes (antíteses/paradoxos), a “imagem” lingüística (metáfora), a quebra do esperado (fraturas), a manipulação no *interior* do sujeito da enunciação, os vaivens do espaço e do tempo (aspectualização); numa palavra: a surpresa. Não privilegiamos o que é *correto* no texto, mas o que entendemos ser criativo. Falamos sempre do texto que, do lado do enunciatário, constitua um prazer e, na perspectiva do enunciador, um instrumento de persuasão (Um dia, talvez, o *showman* da linguagem na TV não seja um professor que viva de apontar erros, mas de mostrar como fazer interessante/convincente a nossa expressão).
2. Na perspectiva da “**vulgarização**” da **teoria semiótica**, fincamos-nos, explícita ou implicitamente, no propósito de mostrar que a semiótica tem um instrumental possível de ser apreendido com apenas algum esforço pelas pessoas e que esse instrumental nos permite entender melhor o dia-a-dia. Pensamos ter mostrado que o ciúme ou a inveja que sentimos, as buscas que empreendemos, a vergonha que nos assalta, os disfarces com que de-

paramos ou que utilizamos no cotidiando, têm a ver com essa ciência normalmente *conversada* a portas fechadas numa língua ininteligível. Se conseguimos cumprir essa meta, terá sido não só pela seleção de conteúdo e por um estratégico exibicionismo do valor e da abrangência da teoria, como também por esforços de simplificação.

Aqui, é preciso lembrar que o texto *simples* corre sempre e paradoxalmente o risco de não ser bem compreendido; não na mensagem que veicula, é evidente, mas na sua generosidade. Como na parábola, ele é aquele que doa com uma das mãos sem que a outra saiba. Talvez tenha sido por isso que alguém já escreveu (advertiu?) que o texto *fácil* não é instintivo, e sim fruto de longo aprendizado. Jornalistas e publicitários bem sabem dessa ironia. De fato, como pode o simples ser grandioso?, pergunta-se a alma, tão acostumada a buscar a grandeza na complexidade. E ela, em parte, tem razão: está bem, o texto *simples* é sempre fruto de complexo raciocínio, esmero, engenhosidade, cartuchos de tinta e maços de papel, mas, como sua missão é exaltar a própria simplicidade, é ele mesmo quem nega os rigores de sua concepção e a própria nobreza. Estes versos⁴⁸ do cancionero popular não nos desmentem; não pela métrica, mas pelo contraste entre a simplicidade de seus vocábulos e o seu poder de encantamento:

Mandacaru, quando flora lá na seca
É sinal que a chuva chega no sertão
Toda menina que enjoa da boneca
É sinal que o amor já chegou no coração

(...)

Só vive suspirando, sonhando acordada
O pai leva ao doutor a filha adoentada
Não come nem estuda, não dorme nem quer nada
Ela só quer, só pensa em namorar

Mas o doutor nem examina, chamando o pai do lado
Lhe diz logo em surdina que o mal é da idade
E que pra tal menina
Não há um só remédio em toda medicina

(...)

⁴⁸ Xote das meninas (Luiz Gonzaga e Zé Dantas).

Por tudo que foi dito, seja na disponibilização de um trabalho com vocação para servir aos propósitos de propagação da teoria, seja na prospecção de novos meios de utilização dessa mesma teoria como subsídio para a produção de texto, acreditamos que podemos oferecer alternativas e apontar caminhos.

Para isso, entendemos muito ter colaborado o *corpus* próprio, ou seja, o texto ficcional desenvolvido — como simulação — no momento mesmo da ação didática, que atravessou toda a extensão do trabalho. Como se pôde ver, ele foi a base sobre a qual o estudo se organizou, e principal suporte para elucidação da teoria. O menos que se pode dizer sobre o texto ficcional é que ele esteve o tempo todo em sintonia com o conjunto de tudo aquilo que se disse e fez ao longo do discurso e que, em boa medida, criou um considerável envolvimento entre o enunciatário, o enunciador e a totalidade do trabalho. Mas o direito a esse julgamento pertence mesmo ao enunciatário, a quem cabe a palavra final sobre o que acabamos de dizer e o conjunto do que aqui se tem.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, Félix de Sousa (org.). **Máximas e mínimas do Barão de Itararé**. São Paulo: Record, 1985.
- AMARAL, Emília et al. **Português: novas palavras, literatura, gramática, redação**. São Paulo: FTD, 2000.
- ANOLLI, Luigi. **A vergonha**. Tradução Giuseppe Bertazzo. São Paulo: Paulinas-Loyola, 2003. (Para saber mais, 5).
- ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELTRÃO, Odacir; BELTRÃO, Mariúsa. **A pontuação hoje: normas e comentários**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.
- BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Grupo CASA, sob coordenação de Ivã Carlos Lopes et al. Bauru: Edusc, 2003.
- BUARQUE, Chico. **Budapeste: romance**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUCCI, Eugênio. Sensacionalista é a realidade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 jan. 2002. Cad. Tvfolha, p. 2.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de perdição**. São Paulo: Klick, 1997.
- CHABROL, Claude (org.). **Semiótica narrativa e textual**. Tradução Leyla Perrone Moisés, Jesus Antônio Durigan e Edward Lopes. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. **O que é ideologia?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Primeiros passos, 13).
- CITELLI, Adilson. **O texto argumentativo**. São Paulo: Scipione, 1994.
- COLEÇÃO **Era uma Vez**: A raposa e o corvo. Villa Rica Editoras Reunidas, Belo Horizonte (não há informação de autoria e ano de publicação).

CONY, Carlos Heitor. Nomes e ofícios. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 maio 2003. Cad. A, p. 2.

_____. Moto próprio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 jan. 2000. In: <www.releituras.com/index.asp>. NOGUEIRA JÚNIOR Arnaldo (Org.). Projeto Releituras. Acesso em: 18 mai. 2003.

COSTA, Flávio Moreira da (org.). **Os 100 melhores contos de humor da literatura universal**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Tradução Norma B. Tasca, Coimbra: Almedina, 1979.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. **Approche sémiotique du fait musical brésilien "batucada"**. 1987. Tese de doutorado - Sorbonne, Nouvelle, Paris 3, Paris, maio 1987.

_____. Renart e Chanteclerc: visão semiótica baseada na teoria de A. J. Greimas. **Leopoldiana**: Revista de Estudos e Comunicações, Santos: Universidade Católica de Santos, abril 1990.

_____. Semiótica musical e sincrética no marketing. In: **1º ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL**, 1996, João Pessoa. Campinas: Edunicamp, v. I, p. 461-466 (erros de editoração corrigidos pela autora), 1998.

_____. Semiótica visual: o ritmo estático, a síncope e a figuralidade. In: **Semiótica e semiologia em questão**. Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), 1999a.

_____. A Semiótica na publicidade e propaganda televisiva. In: AZEREDO, José Carlos de (Org.). **Letras e comunicação: uma parceria no ensino de língua portuguesa**. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. Le Rhythme static, la syncope et la figuralité. In: **Sémiotique du Beau**. Paris: L'Harmattan, 2003a.

_____. Sémiotique et cyberspace dans la publicité de la bière Brahma. **Visio-Revue internationale de sémiotique visuelle**. Canadá, Québec: v. 8, n. 3-4, p. 205-209, 2003c.

_____. Sémiotique et publicité: la gestualité d'un Don Juan. **Visio-Revue internationale de sémiotique visuelle**. Canadá, Québec: v. 8, n. 3-4, p. 197-204, 2003d.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2003.

ENCICLOPÉDIA DIGITAL MASTER ON-LINE. **Verbete ontologia**. Disponível em: <www.encyclopedia.com.br/med2000/pedia98a/filo79rk.htm>. Acesso em: 30 dezembro 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1990.

_____. Tipologia dos textos. In: SÃO PAULO (Estado) Secretaria da Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. **Língua portuguesa: o currículo e a compreensão da realidade**. São Paulo: SE/CENP, 1991.

_____. **As Astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001a.

_____. **Linguagem e ideologia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2001b. (Princípios).

_____. (org.) **Introdução à lingüística**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

FOUCAMBERT, Jean. **A criança, o professor e a leitura**. Tradução Marleine Cohen e Carlos Mendes Rosa. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

FREI Beto. Por que escrever? **Revista caros amigos**. São Paulo: Casa Amarela. Ano VI, n. 66, set. 2002.

GRANDE **dicionário Larousse da língua portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

GREIMAS, A. J. **Maupassant a semiótica do texto: exercícios práticos**. Tradução Teresinha Oenning Michels e Carmen Lúcia Cruz Lima Gerlach. Florianópolis, 1993.

_____. **Da Imperfeição**. Prefácio e tradução Ana Claudia de Oliveira. Apresentação de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker, 2002.

_____; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu D. Lima, Diana L. P. de Barros, Eduardo P. Cañizal, Edward Lopes, Ignácio A. da Silva, Maria José C. Sembra e Tiekko Y. Miyazaki. São Paulo: Cultrix, 1979.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Tradução Maria José R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

KOCH, Ingedore G. Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002.

MACAMBIRA, José Reboças. **A estrutura morfo-sintática do português**. São Paulo: Pioneira, 2001.

MAIA, João Domingues. **Português: série novo ensino médio**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2002.

MATTOS, Ruy de Alencar. **Gestão e democracia na empresa**. Brasília: Livre, 1991.

MORAES, Vinicius de. **Para viver um grande amor: crônicas e poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

NASCIMENTO, Nivaldo M. Dupla personalidade. **Diário do Oeste**. Adamantina, 25 set. 2003.

NIEL, André. **A análise estrutural de textos**. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1978.

O GLOBO. **Manual de redação e estilo**. Organizado e editado por Luiz Garcia. 18. ed. São Paulo: Globo, 2001.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução Enid A-breu Dobránszky. Campinas: Papyrus, 1998.

PÉCORA, Alcir. **Problemas de redação**. 5. ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

POLITO, Reinaldo. **Como falar corretamente e sem inibições**. 97. ed. São Paulo: Saraiva, 2001.

SALLES, Walter. A angústia do goleiro na hora do pênalti. **Folha de S. Paulo**, 28 set. 2002. Cad. Ilustrada, p. E-10.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SANTANA Jr., Sílvio. Greimas e a redescoberta de Vladimir Propp. **Revista Confluência**; Boletim do Dep. Lingüística. Ano 3, n. especial da Fac. Ciências e Letras, Unesp Assis, 1994.

SPANOUDIS, Solon. **Neurose do tédio**. Disponível em: <www.daseinsanalyse.org/artigos_solon.htm>. Acesso em: 08 junho 2004.

STENDHAL. **Do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TERRA, Ernani; NICOLA NETO, José De. **1001 dúvidas de português**. São Paulo: Saraiva, 1997.

VAL, Maria da Graça Costa. **Redação e Textualidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VICTORIA, Luiz A. P. **Dicionário de frases, citações e aforismos latinos**. Rio de Janeiro. Científica. s/data.

VENTURA, Zuenir. **Mal secreto**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

VYGOTSKY, L.S. **Pensamento e linguagem**. Lisboa: Antídoto, 1979.

WILLIAMS, Robin. **Design para quem não é designer**. Tradução Laura Karin Gillon. São Paulo: Callins, 1995.

ANEXO - Texto de ficção - *Corpus* principal do trabalho

Lena, a funcionária do ferro-velho, já esgotara todos os argumentos. A peça que o freguês tinha na mão estava muito danificada e ela não se sujeitava a recebê-la de volta. Mas o homem não queria conversa.

— Não aceito o que você diz, mocinha!... Estes riscos não estragaram o carburador!...

— Não se trata só dos riscos, seu Vitório... Veja este amassado! — insistiu a balconista, mostrando um ponto da peça. Ele a ignorou. Contrafeito, virou-se de um lado para o outro e, erguendo as calças, perdidas no vácuo abaixo da imensa barriga, esbravejou:

— Cadê o Monteiro?!... Ele não pára mais aqui!...

— Foi ao banco, mas não demora... — respondeu a garota, procurando mostrar naturalidade. Fez-se uma trégua; uma pausa de impasse, porque os dois não sabiam como continuar. O mecânico recuou um pouco e ajeitou mais uma vez as calças; contraiu-se, e prendeu o botão da camisa, na altura do umbigo. Fizera isso várias vezes durante a discussão, mas o botão, vencido pelo peso que tinha de suportar, escapava sempre.

A peça, agora abandonada em cima do balcão, era um desafio: nem o freguês nem a funcionária ousavam em tocá-la. Passou a representar o troféu de uma nervosa disputa — que iria para o perdedor... E lá permanecia, a separar os adversários.

Ouviram-se, então, passos apressados vindos da entrada do salão. Ambos se voltaram: era o dono do ferro-velho chegando.

— Bom dia! — disse Paulo Monteiro — Como vai, Vitório?...

O mecânico mal respondeu; já entrou no assunto:

— A menina diz que não posso devolver este carburador!... Não é do modelo que preciso, portanto, não vou ficar com ele! — e empurrou a peça mais perto da funcionária. Ela recuou.

Para surpresa do mecânico e inconformismo da moça, Monteiro ergueu as mãos e rendeu-se, como quem não estava disposto a muita conversa:

— Tudo bem, tudo bem, Vitório!... — pegou a peça e arrematou: — Lena, leva isto e traga o que ele quer!

— É isso aí! — celebrou o freguês.

Com ar de censura, a jovem fixou o patrão, que a desconsiderou. Mas ele teve de ficar com o carburador na mão, porque a funcionária não fez o menor movimento para pegá-lo.

— Humm!... — fez o mecânico, para zombar da moça.

Ela, ruborizada, girou-se nos calcanhares e deu as costas. Foi quando Monteiro se voltou para o cliente:

— Veja bem, Vitório: este carburador é novo, não é do desmanche... — e, baixando a voz, acrescentou dissimulativo — Antes de levar, você deveria ter visto se te servia...

Debruçado no balcão, o mecânico retrucou; mesmo volume, igual dissimulação:

— Conversa fiada!...

O dono do ferro-velho, fingindo não ouvir, balbuciou “dane-se, idiota!”, e seguiu apressado para o improvisado escritório do depósito.

II

— Lena, onde tá o Zezão?... — gritou Monteiro, já sentado.

— A mãe dele tá doente... — respondeu a garota, à meia voz.

— Ah!, é?... E ele é que não vem trabalhar?!...

A moça não respondeu, mas o comerciante sabia que ninguém estava fazendo o serviço, já que seus funcionários eram apenas ela e o desmanchador. Monteiro pôs-se, então, a mexer na papelada, abrindo e fechando gavetas. Em poucos minutos, estava com um punhado de duplicatas na mão; somou-as depressa, depois reclamou baixinho:

— Porcaria!

Sem paciência, levantou-se, deixando os papéis esparramados na mesa. Em seguida, tomou o rumo que dava para o fundo do terreno, enquanto a funcionária atendia no balcão.

Lena era quieta, mas conversava de igual para igual com todos naquele ambiente masculino. Seu ir e vir pelo lugar era como o passeio de uma ninfa pelo cenário do apocalipse, tal era o contraste entre si e os ferros retorcidos. Diante daquela insinuação de tragédia e tristeza, sua beleza resplandecia insolente e desafiadora. Com os longos cabelos presos por um elástico fino, caminhava pelo pátio, esquivando-se dos carros destroçados, à procura de uma ou de outra peça, sempre seguida por mecânicos sujos de graxa ou desleixados caminhoneiros. Por vezes, revolia com as mãos delicadas as bugiangas acumuladas ao longo de anos, para encontrar a arruela certa, o pino que não se fabricava mais, ou o parafuso salvador. Ela dava vida ao ferro-velho.

Paulo Monteiro vinha enfrentando dificuldades, mas agora sua situação financeira escapava ao controle, obrigando-o a dedicar boa parte do tempo à administração de uma enorme dívida que, a despeito do esforço que vinha fazendo, avolumava-se. Era casado com Lúcia, uma criatura meiga, que não conhecia o mau humor. Ela levava a casa impecavelmente organizada e não poupava esforços na cozinha, procurando respeitar o gosto do marido e dos filhos Márcia e Roberto em tudo que fazia. Cuidava de todos os detalhes com delicadeza, arranjando aqui e ali cada coisa que o rigor de sua alma bondosa entendesse merecer cuidados.

III

Naquela tarde, Monteiro resolveu descontraír-se. Convidou Renato Novais, um velho amigo, para tomar cerveja num bar perto do ferro-velho.

— Deliciosa!... — elogiou Renato, fixo na mulher do dono do lugar.

— Nada mal. — observou Monteiro, por baixo do bigodinho de espuma.

Descontraída, ela ia e voltava de um lado para outro, esfregando os quadris nas cadeiras. Às vezes, levava um copo de pinga, noutras, uma cerveja ou um prato com pedaços de lingüiça frita. Os fregueses, na maioria, gente da construção civil, cortadores de cana e alguns empregados do comércio, seguiam-na com olhos compridos, esticando o pescoço para não a perder de vista.

Ela não se importava nem mesmo com os olhares mais densos, de voluntária insinuação, dos mais atrevidos. O franzino marido, atrás do balcão, a tudo ignorava, ou fingia ignorar. Nada fazia, além de abrir garrafas, despejar cachaça no copo e passar o pano no balcão. Sua expressão era de poucos-amigos, mas parecia ter um pacto de não-interferência com os fregueses que dava às duas partes o direito de se ignorarem. Por um momento, o burburinho parou. O rádio reinou absoluto: *“Nesta longa estrada da vida...”*

A luz do salão projetava-se para fora, onde Monteiro e Renato estavam. As pessoas de lá faziam sombras enormes no asfalto, atrás das mesas de aço que se equilibravam no chão rústico, rodeadas de homens. Cabeças imensas esculpam-se em sombras.

Vinagre, um homem alto, ombros caídos e barba por fazer, os acompanhava. “Essa mulher é demais, hein, Paulinho!”, ele disse. Monteiro fez que sim com a cabeça. O homem falou com a boca mole e os olhos pesados, voltados para a esposa do dono do bar. De costas, agora ela recolhia copos e garrafas da mesa recém-desocupada, bem à frente. A luz do salão desenhava em seu corpo um vulto esbelto, deixando-os no escuro por alguns instantes.

— Vinagre, você já conversou demais, toma seu rumo!... — esbravejou Renato, atento ao quadro inspirador que tinha na frente.

Ele se levantou com dificuldade, bebeu o resto de pinga, olhou magoadado para Renato e foi embora. Enquanto o combalido freguês seguia para o salão, Renato ironizou:

— Como você é bobo, Paulinho!... — com a boca caída, espremendo as pálpebras, para imitar o homem.

— É um velho amigo...

— Que velho amigo?!... Bêbado, é o que ele é!... Só você para suportar um cara desses!... — discordou o companheiro; demorou-se um pouco e, com os olhos voltados para o bar, acrescentou malicioso: — Máquina, hein?!...

— Máquina!... — concordou Monteiro, jogando um pedaço de lingüiça para o cachorro, um vira-latas conhecido no lugar, que durante todo o tempo mantinha-se perto dele — Toma, Napoleão!

O cão agitou-se e comeu a carne num só golpe. A nuvem de mosquitos que orbitava em sua cabeça revoou. Depois o animal voltou à posição de sempre: sentado, com os olhos fixos no comerciante. Monteiro estendeu o braço e fez-lhe um demorado afago na cabeça; o animal fechou os olhos e contorceu-se de satisfação, abanando o rabo magro rente ao asfalto.

— Tira a mão desse bicho, cara! Não vê que ele mal consegue parar em pé, de tanta praga?!...

— Não implica, ele é meu companheiro! — queixou-se o outro, com uma das mãos levantando o copo e a outra beliscando a cabeça do cão.

— Companheiro, coisa nenhuma!

— Renato,... não sei se você acredita?!...

O amigo não respondeu, apenas riu.

— Que risada é essa, agora?!...

— Risada de satisfação, Paulinho!... Ela olhou pra mim!...

Fez-se um breve silêncio; Monteiro recomeçou:

— Não sei se você acredita na... na teoria da sabedoria canina...

— Que coisa é essa?... — desdenhou Renato, fixo ao ir e vir da mulher; depois entornou o copo.

— Os cachorros têm uma incrível sensibilidade em relação aos humanos... — Como o amigo não pediu que continuasse, Monteiro calou-se. Até que Renato se animou:

— E então, ...como é isso?...

— Num grupo de pessoas, um cão sempre fica perto daquele que tem o melhor coração de todos! É onde ele pára que está a boa alma!... — professor Monteiro, prendendo um pedaço de lingüiça entre os dentes, enquanto jogava outro para o cachorro.

— ...Pára de dar lingüiça pra ele, que você vai ver...

— Pois é isso mesmo!... Não consigo ver o bicho assim, me olhando com essa cara triste...

— Quem ensinou essa... essa teoria do cachorro morto-de-fome pra você?... — zombou Renato, rindo das próprias palavras.

— Minha mãe, coitada!... “Você é um bom menino, Paulo!... Os cachorros sabem...”

— ... Vocês tinham um cão, não é?!...

— Um buldogue... Bom companheiro!... — confirmou Monteiro, perdido em recordações.

— Preciso passar mais por aqui!...

— O quê?...

— Preciso vir mais aqui no bar do Clemente! — enfatizou Renato, com os olhos pregados na mulher. Virou o copo e lambeu o bigode de cerveja.

— Escuta, onde você tá com o pensamento?!

— Não fica bravo, Paulinho!... — disse o amigo, com ironia; fechou os punhos e deu-lhe repetidos murros de afeto em cima da cabeça. Napoleão, para surpresa dos dois, levantou-se num salto, deu um passo para trás e rosou na direção de Renato; a seguir, latiu ameaçador.

— Viu só?!... gabou-se Monteiro, e fingindo-se fortalecido pela ajuda do animal, completou: — E pára de me chamar de Paulinho!...

— Cara, você não existe! — disse Renato, para depois emendar: — Quando é que você vai crescer, hein, Paulo?!...

Riu bastante quando pronunciou a última frase; depois, fez uma pausa e virou-se com bom humor:

— Cachorro idiota!

— Eu não devia ter chamado você pra tomar cerveja hoje...

Renato, eufórico, deu dois tapinhas nas costas do amigo e ajeitou os cabelos; seus olhos espertos já estavam longe outra vez. Napoleão voltou a sentar-se e, quieto, continuou a mirar o dono do ferro velho, atento ao movimento de suas mãos que, com certa regularidade, deixavam cair generosos pedaços de lingüiça. De vez em quando, ele sacudia a cabeça: os mosquitos revoavam e logo voltavam a se acomodar.

O encontro naquele bar foi uma exceção. Renato Novais raras vezes aparecia no ferro-velho ou no bar de Clemente; seu convívio com Monteiro era no centro de Palmares e no escritório de sua loja, o suntuoso Bazar Novais, que ficava numa esquina da avenida principal. Era o estimado colega dos tempos de moço com quem Monteiro mais gostava de estar; compartilhando do afeto dos bons companheiros. Conversando bobagens. O despojamento do dono do bazar o agradava: nada Renato levava a sério, a não ser os seus negócios, que conduzia com zelo obsessivo e mãos fechadas, cuidados que lhe valiam a fama de sovina que tinha na cidade. Sobre ela, às vezes, Monteiro arriscava comedidas brincadeiras, rápidas insinuações, já que o amigo a detestava. No mais, davam-se muito bem, prevalecendo sempre o gênio forte de Renato.

— Friozinho chato, né?!...

— Frio, coisa nenhuma!... Deixa de ser mole, Paulo!...

— Que, mole, o quê!...

IV

Monteiro não suportava o olhar de cobiça dos mecânicos, o assédio malicioso dos cupidos de meia-idade, muito menos a voz macia dos enamorados de ocasião à funcionária.

— Lena, gostei desse seu vestido vermelho! Você parece uma daquelas artistas da televisão... — arriscou um caminhoneiro brincalhão, moço ainda, de calças *jeans* apertadas, abrindo um sorriso brejeiro.

— Obrigada, Marcelo — respondeu a moça, sem levantar os olhos do livro de preços.

— Muito bonita, a menina!... — continuou o freguês, com os olhos vagando pelas peças das prateleiras.

Tão logo Lena terminou o que estava fazendo, voltou-se para o recém-chegado: “Pois, não, Marcelo?!...”

— Meu Deus, que voz tem essa garota!... — insistiu o moço, com ar de brincadeira, referindo-se ao tom profundo e suave com que a jovem se expressava. Ela ignorou o elogio e manteve-se interrogativa. O rapaz, então, disse ao que viera:

— Lena, faz favor, veja se vocês têm esta peça. É do *Mercedes 92*. — Depois de atendido, despediu-se, insinuante. Monteiro que, de costas para a cena, organizava prateleiras, mal conseguiu esperar o caminhoneiro sair:

— Lena, logo que se desocupar, venha falar comigo no escritório! — Se a posição permitisse, ele teria visto o sorriso sutil da garota, que arrumava a papelada no balcão. — Você ouviu?...

— ...Ouvi, Paulo. Vou me desocupar em minutos...

Porém, dois novos clientes chegaram. Monteiro fingiu não os ver e saiu para o fundo; logo voltou, mas os rapazes ainda estavam lá conversando, fazendo-o retornar para o lugar donde viera. Nem mesmo os dois saíram, chegaram outras pessoas, e depois outras, obrigando ele próprio a voltar e se prender ao balcão.

Quando eram quase seis horas, ele ainda estava com o estado de espírito estacionado no incidente, mas Lena ia e voltava para todo lado, sem preocupação.

— Lena!... Você ouviu que preciso falar com você, não ouviu?!... — disparou o patrão, olhando atravessado.

— Já vou, Paulo!... É que não parou de entrar gente... — disse a funcionária; depois, finalizou submissa: — Pois, não?!...

— No escritório!... — alertou o comerciante, dirigindo-se para a saleta. Ela o seguiu.

Monteiro, então, sentou-se à mesa gerencial, enorme e coberta de papéis esparramados; a funcionária, no lado oposto. Obediente, Lena aguardava as primeiras palavras, fixando os olhos negros no patrão. Mas ele agora já não parecia tão certo do que tinha a dizer, ou, pelo menos, de como dizer. Suas sobrancelhas soltaram-se e os olhos, postos para cima, buscavam nas paredes rústicas da saleta a inspiração para o que se sentia obrigado a falar. A sirene do fim-de-expediente tocou demoradamente ao longe, fazendo fundo para o silêncio que tomava o escritório.

— Até amanhã! — despediu-se o outro funcionário, passando na frente das portas semifechadas do barracão.

— Até amanhã, Zezão! — apressou-se a moça, com um leve aceno. Monteiro, ainda calado, ficou buscando argumentos.

— Sabe, Lena?!... — começou, torcendo a cabeça para um lado. Lena continuava serena diante do patrão que, a essa altura, já parecia um aflito orador escolhendo as palavras.

— ...Não pode ser assim!... — reclamou ele, pendendo a cabeça para o outro lado, no mesmo ato em que abria os braços, para que o ajudassem a expressar aquilo que os lábios não conseguiam. A funcionária mantinha-se calada, a contemplar o confuso desempenho do chefe. Por alguns instantes, o cantar dos pneus dos caminhões que passavam em disparada na rodovia era o único som. Monteiro seguiu reticente:

— ...Esses grosseiros!... Você dá muita atenção pra eles!... — explicou-se finalmente, levantando os olhos. Ela olhou incrédula.

— Não tá entendendo?! É o seguinte: nós somos em poucos aqui, mal damos conta de todo o trabalho e ainda vêm esses engraçadinhos tomar seu tempo com conversa fiada! Eles são muito abusados! Falam o que querem e você nem chama a atenção deles!...

— Mas, aconteceu algum incidente? Algum exagero?

— Ora, Lena!...

— Desculpe, mas você poderia ser mais claro?...

Ao que o patrão agitou-se da cabeça aos pés, como se finalmente conseguisse libertar-se das amarras que o prendiam:

— Mais claro?!... Esses grosseiros vivem dizendo gracinhas! Hoje foi o Marcelo, aquele canastrão!... Olha, às vezes, eu acho que você gosta de ser cortejada por esses trogloditas!

— Paulo, você tá sendo injusto!...

— Injusto?! Ora essa!...

— Quem trabalha num lugar assim, como eu, tem de se adaptar a isso! Eles nunca faltaram ao respeito comigo... Sinceramente, não vejo motivo pra você se preocupar, Paulo...

— Eu não estou nem um pouco preocupado! O que eu preciso é que o serviço ande; não seja atrapalhado por engraçadinhos! É só isso o que eu preciso, entendeu?! — atacou o comerciante, perdido no destempero que lhe provocara a última observação da moça.

Lena mordeu os lábios, mas limitou-se a fixar os olhos do patrão, mostrando sua contrariedade diante dos argumentos que acabara de ouvir. Ele, vexado ante a silenciosa reprovação da garota, refez-se da explosão, sustentou-se por alguns instantes, depois desviou o rosto, praticamente vencido. Quando levantou os olhos medrosos, deixou-os cair depressa, ao dar com os da moça.

— Posso ir embora?... — ela pediu.

Monteiro, insatisfeito com o desfecho da conversa, nada respondeu: precisava estar com a funcionária por mais algum tempo para amenizar o constrangimento da situação.

— Posso ir?...

— Pode, ...claro que pode!...

— Até amanhã — despediu-se a empregada, de cabeça baixa.

Quando ela alcançou a porta, o comerciante a chamou:

— Lena?... — A garota voltou-se com suavidade; ele capitulou por um instante, coçou a cabeça e esquivou-se: — Não é nada...

V

Tomado pela sensação de que fora longe demais, o comerciante ficou a meditar sobre o ocorrido, procurando lembrar cada palavra que dissera, analisando a reação da funcionária a cada uma delas, a expressão firme da moça frente ao seu inseguro desempenho, e perguntando-se sobre o que ela teria achado de tudo. Estaria realmente magoada, como quis fazê-lo acreditar? Suspeitaria que ele lhe tinha ciúme? Por que foi tão amável ao perguntar se podia ir embora? O que significava aquele olhar, quando resolveu não falar mais nada? Por que se retirou tão resignada?... Mas uma dúvida prevalecia sobre todas as outras: será que tivera pena dele?... Esta o matava.

Entrou em casa quieto, banhado-se entre uma multidão de perguntas. As respostas vinham e iam-se, voláteis. Nenhuma se mostrava definitiva, não houve conclusão que se firmasse naquela tempestade de pensamentos. A lembrança de algum detalhe a mais, a análise mais aprofundada de uma reação, de meia palavra, que fosse, era suficiente para desmorrar tudo o que havia deduzido até então.

Deitado no seu quarto, com os olhos fechados, Monteiro revia a cena sob todos os ângulos, de todas as formas e sob todas as óticas. Às vezes, do ponto de vista patrão-empregado, noutras, sob o aspecto humano, e quantas do ponto de vista de Lena?!..., tentando adivinhar-lhe os pensamentos. Mais de uma vez chegou a sorrir, satisfeito, com a idéia de que ela tenha realmente

descoberto que o seu furor era, na verdade, ciúme. Mas logo se corrigia, ante a gravidade da conclusão.

— “Sinceramente, não vejo motivo pra você se preocupar, Paulo...”

— Droga!... Ela precisava dizer isso?!...

E agora, como seria o relacionamento entre eles? Não seria bom pedir-lhe desculpas? Mas, por quê?!... Afinal, como patrão, tinha certos direitos, precisava cuidar da disciplina... Sentia-se mais confortável quando pensava assim, mas logo a consciência desfazia-lhe essa tênue convicção, jogando-o novamente no tormentoso território do ridículo, donde não conseguia sair.

— Paulo, o jantar tá na mesa!... Venham crianças! — anunciou com alegria, Lúcia, da cozinha.

— Espera, que a novela tá acabando!... — gritou Márcia, da sala.

— Venha, Paulo! Enquanto tá tudo quentinho... — insistiu a esposa, caminhando para o quarto.

Mas o marido sequer a ouvia.

— Venha, meu amor! — pediu Lúcia, tomando-lhe as mãos. Monteiro levantou-se e saiu com a mulher.

— Vamos, filha!... Onde tá o Roberto?... — observou ele, só para dizer alguma coisa.

VI

No dia seguinte, Monteiro chegou atrasado ao trabalho. Não conseguia esconder como passara a noite; bocejava e mostrava pouco entusiasmo. Lena estava descontraída. Solícita ao telefone e prestativa no balcão, ela ria fácil, ia e voltava com a costumeira disposição.

— Paulo, há aí um rapaz que quer falar com você — avisou a funcionária, à porta do pequeno escritório.

— Faça ele entrar — disse Monteiro, esfregando os olhos.

O rapaz, na verdade um homem já maduro, de barriga espaçosa e bochechas caídas, apresentou-se com uma maleta na mão, mas parou na porta. Por alguns segundos ficou olhando o comerciante, depois bradou alegremente:

— Macacos me mordam se não estou diante de Paulo Monteiro?!...

— Claro que tá! — respondeu o comerciante, surpreso perante aquela figura que enchia a saleta com sua alegria.

— Como vai, Bililo?!... Quanto tempo, meu Deus!...

Monteiro olhou-o com redobrada atenção e, constrangido, ficou se perguntando quem era aquele sujeito simpático que o chamara pelo apelido de moço. Nada, nenhum nome, nenhuma vaga lembrança lhe ocorreu, por mais que chamasse por seus neurônios.

— Sou o Carlos Otávio!... Acho que envelheci demais!... — justificou-se, sem graça, o visitante, ainda apertando a mão do anfitrião.

Monteiro riu aliviado apesar do desconforto pelo malogro de memória e abraçou-o longamente, esforçando-se para não o deixar perceber que concordava com ele.

— Puxa vida! Me desculpa, Carlão... — apressou-se o comerciante; depois concluiu penitente — Sou eu quem tá ficando velho! Não tenho memória pra mais nada...

Os dois fitaram-se demoradamente, mediram-se da cabeça aos pés, sorrindo satisfeitos, mas sem conseguirem esconder a melancolia por se verem tão mudados, fotografando-se mutuamente, a examinar um no outro as marcas esculpidas pelos anos. Foi Monteiro quem quebrou esse delicado momento de prospecção, reclinando-se na poltrona:

— E como vão as coisas, Carlão?

— Díficeis, Bililo!... Poderiam estar melhores...

— Você faz o quê?... Vende peças?

— Sim... amortecedores recondicionados... Estou abrindo esta região...
— mas logo desconversou — Nunca pensei encontrar o velho companheiro aqui... Puxa, que prazer!

— Sou eu quem tá feliz em ver você, Carlão! — corrigiu Monteiro, e acrescentou saudoso: — Velhos tempos!...

Disse isso como um suspiro, enfeitando as palavras, que flutuaram por alguns momentos na saleta, até desaparecerem, porque novas outras vieram do amigo, igualmente encantadas e com a mesma capacidade de levitar. Velhos tempos!... Conversaram bastante, reverenciando o passado e cada coisa que fizeram juntos. Passearam pelo cenário mágico dos anos longínquos, fizeram-se moços e vagaram pelo palco grandioso da juventude. Vez ou outra, um dos dois coçava o canto dos olhos para dissimular uma lágrima teimosa.

Quando Lena entrou, Monteiro apressou-se, emocionado e com indisfarçável satisfação:

— Lena, este é o Carlos Otávio, um velho amigo...

— Muito prazer, seu Carlos Otávio!

— O prazer é meu! — disse o viajante, estendendo a mão, encantado pela beleza da moça. Falaram-se por algum tempo. O visitante desmanchava-se em delicadeza. Até que ela, atarefada, finalizou:

— Fique à vontade, seu Carlos! É um prazer ter o senhor com a gente!...

As palavras, ainda que pronunciadas com certa formalidade, fluíram dos lábios da jovem como uma música para o vendedor.

— Obrigado, muito obrigado!... — agradeceu Carlos Otávio, atrapalhado. Nem bem ela deixou a saleta, proclamou com franqueza:

— Que garota, caramba, que garota! — depois finalizou malicioso: — Você sabe escolher as suas funcionárias, hein, Bililo?!...

E, sério, ergueu e baixou a cabeça várias vezes, revestindo da maior sinceridade o que acabara de dizer. Monteiro sorriu com desconforto. Lena voltou o olhar para o patrão, que estava justamente a observá-la com o canto dos olhos, para conferir se havia ouvido a descuidada observação do amigo. Sem-jeito, e com a incômoda convicção de que ela a tudo ouvira, o comerciante desviou o rosto e procurou desconversar:

— Muito bem, muito bem!... E como vão as coisas, Carlão?... — como se ainda não tivesse feito essa pergunta.

— Mais ou menos, mais ou menos!... — respondeu o amigo, sem entender. De qualquer forma, foi só a partir daí que começaram a falar sobre o motivo do encontro: amortecedores recondicionados.

VII

O casamento do Zezão deu-se no sábado seguinte. Foi uma coisa simples, improvisada. Já começava a escurecer quando os convidados chegaram ao lugar da festinha, uma barraca de bambus e lonas, na casa dos pais do noivo.

Lena ocupava-se em ajudar a servir as mesas, indo e voltando com garrafas na mão. Estava num sugestivo vestido verde-alface, que lhe moldava generosamente a sinuosidade do corpo. Trazia os cabelos elegantemente presos e no rosto uma suave maquiagem, que mal se deixava ver. Duas cavas mostravam os ombros roliços, que no dia-a-dia trazia cobertos. Monteiro conversava com Lúcia, sentada ao lado, mas acompanhava os movimentos da moça, até que ela, ao ver o casal, abriu um largo sorriso e acenou com delicadeza, indo-lhe ao encontro:

— Dona Lúcia! Há quanto tempo!...

— Lena, que bom te ver! Você tá linda!... Uma moça linda! — elogiou a esposa do patrão, durante a troca de beijos.

— Boa noite, seu Paulo.

— Boa noite, Lena — ele respondeu com desconforto.

— Sente-se com a gente!... — convidou Lúcia, já se deslocando para dar lugar no banco de tábuas — Como vão seus pais, Lena?

— Bem, dona Lúcia, obrigada! Como vai a senhora? Faz tanto tempo que a gente não conversa... — disse a moça, enquanto se sentava.

Os assuntos prolongaram-se; Monteiro não interferia, porém, mantinha-se atento. Quem olhasse perceberia o encantamento que Lena lhe provocava, tão bonita como nunca vira, movimentando os lábios — tão vivos! — com a graça de um anjo, sorrindo com suavidade... Os traços impecáveis dela, aquela voz macia, lhe embeveciam a alma e apertavam o coração.

Depois do churrasco, ele passou a percorrer o recinto, buscando um rápido contato com as pessoas, conversando aqui e ali com os convidados, quase todos velhos conhecidos. Onde estivesse, procurava manter-se no campo visual da moça, que não parecia notá-lo.

Ficou um tempo sem vê-la. Quando seus olhos a alcançaram novamente, ela estava conversando com um moço desconhecido num canto da barraca, junto a um dos pilares de bambu. Mesmo à distância, percebia-se que o jovem se insinuava. Era parente da noiva; irmão, com certeza: tinha os mesmos olhos azuis, o nariz bem feito, a altivez humilde, o mesmo esplendor. Monteiro teve vontade de puxar a funcionária daquele lugar, arrastá-la para bem longe, a salvo daquela ameaça inesperada.

O rapaz, feliz, ajeitava os fartos cabelos com as mãos, depois tocava os braços da jovem. Duas ou três vezes pousou a mão esquerda nos ombros dela e a deslizou lentamente pelas curvas graciosas do seu braço; outras vezes, com a direita, arriscou um carinho demorado no queixo. Em nenhum momento ela se esquivou.

Aquela era a coreografia da tortura para Monteiro. Ele caminhou um pouco e parou onde havia poucas pessoas, depois andou mais um tanto e finalmente se sentou, desolado, na extremidade de uma das mesas, cheia de garrafas vazias, copos usados e restos de comida. E lá ficou, sozinho, como um menino amuado, sem forças para procurar um pretexto que justificasse tanto isolamento. Ao longe, Lúcia e Márcia conversavam com alguns conhecidos. Roberto ajudava na churrasqueira.

Quando Monteiro menos esperava, e sua alma era toda contrariedade, Lena pousou os olhos nele, dissimulativa. Mas, como?!, pensou. Chegou a olhar em torno de si, depois suspirou, alegre, diante da certeza de que a ninguém mais poderia ser tão generosa concessão: estava só. Atônito e com o coração descompassado, ele a fitou sem medo, agressivo. E assim se manteve por toda a eternidade daquele instante; com os olhos pregados nos da jovem, sem se preocupar com mais nada.

O ciúme, o encantamento — e alguns copos de cerveja — anestesiavam-lhe os sentidos e faziam dele o mais ousado dos homens. Enquanto os dois conversavam com os olhos, o rapaz gesticulava, para explicar alguma coisa que ela parecia não ouvir. A festa não demorou a passar, mas aquele momento, em que patrão e funcionária se prenderam por um olhar, se congelaria na alma do dono do ferro-velho.

Nova tempestade se abateu sobre ele. Mais uma vez passearia pelos corredores na madrugada, torturando-se à procura de uma resposta fugidia.

VIII

O fato que daria início ao drama de Monteiro ocorreu dias depois, com o telefonema que ele recebeu do funcionário de um dos bancos da cidade:

— A gente vem sendo tolerante com você, Monteiro, mas as coisas chegaram a um ponto que não dá mais!... Você paga o que deve, ou...

— Vamos com calma, Valdir! Não é assim que se resolve as coisas, eu preciso de um pouco mais de paciência... Tenho certeza que...

— Não dá mais pra esperar, Monteiro! Não dá mesmo! Você sabe que a gente já fez tudo que podia!... — interferiu o bancário, mostrando irritação, porque vinha aceitando as promessas do comerciante há meses.

— Valdir, a coisa tá difícil! Saia um pouco desse ar-condicionado e venha ver a dificuldade do comércio... Nunca vi uma coisa dessas!...

— Monteiro! Não adianta dizer tudo isso de novo! Eu sei que você enfrenta muita dificuldade! Isso eu sei, mas o banco precisa receber...

— Olha, Valdir,... venha até aqui e vamos estudar um jeito de resolver esse problema... Dá uma chegada aqui, faz favor!...

— Quantas vezes eu já fui aí?!... Não adianta, Monteiro!...

— O que é isso?!... Só estou chamando você pra conversar, puxa vida!... Não é possível que não concorde em conversar!... — apelou o comerciante. O bancário hesitou um pouco, depois concordou:

— Tá bem, tá bem! Mais tarde, eu dou uma chegada aí, mas você precisa aceitar a realidade: não dá pra esperar mais!...

Pouco depois, Lena abriu a porta do escritório:

— Paulo, um vendedor tá esperando pra falar com você.

O comerciante coçou a cabeça, fez uma careta, e perguntou irritado:

— Vendedor de quê? — e antes que a funcionária respondesse: — Não quero comprar nada! Conversa você com ele! E saiba: a resposta a todos os argumentos dele é “não!” Esta é a palavra-chave daqui pra frente: “não!” — finalizou, articulando demoradamente a palavra salvadora.

— Tá certo, daqui pra frente, a palavra é “não!” — disse a moça, caprichando na pronúncia do advérbio; depois completou: — Especialmente quando a gente conversar com vendedores...

— É isso aí! É isso aí!

— Eu cuido deles! “Não!”, é só o que tenho a dizer, não é, patrão?! — ela ironizou. Ele virou as costas nervoso, revolveu os papéis da mesa, abriu e fechou gavetas e saiu para o fundo do terreno; tudo muito rápido.

Mais tarde o bancário chegou; para surpresa de Monteiro, acompanhado do gerente da agência:

— Vamos sentar, gente! — convidou Monteiro, ajeitando as cadeiras. O gerente dispensou os preâmbulos e foi logo ao assunto:

— Monteiro, como o Valdir já te falou, nós temos de receber! Sua dívida acabou ficando muito antiga, e a matriz do banco está querendo mandá-la para a justiça... Isso é uma coisa que a gente não queria, mas...

— Veja só! Eu chamo vocês pra negociar e a primeira coisa que me falam é mandar pra justiça! Isso é uma ameaça! Por que falar em pôr na justiça?!... O Valdir me conhece! Eu nunca dei prejuízo pra ninguém, não é, Valdir?!... — reclamou o comerciante, buscando ajuda num relacionamento antigo. O homem apenas se ajeitou na cadeira. Foi o gerente quem falou:

— Calma, Monteiro! O que queremos é exatamente evitar a Justiça! Por isso estamos aqui, mas você precisa colaborar! O que mais deseja que a gente faça pra você?! Prazo nós já demos, e não foi pouco!...

— Preciso é que renegociem a dívida e que baixem os juros! Quem agüenta pagar tanto juro?!... — e, sacudindo nervosamente as mãos, voltou a perguntar: — Meu Deus, quem agüenta pagar tanto juro?!...

— Ora, Monteiro, seu empréstimo foi feito nas melhores condições de mercado! Não há mais margem para negociação... — argumentou o gerente,

franzindo a testa para parecer convincente. O comerciante riu nervoso, recuou para o encosto da velha poltrona, acomodou os braços e virou-se para o outro bancário, se esforçando para dissimular a mágoa:

— E você, Valdir? Não tem alguma idéia pra ajudar a resolver o problema, companheiro?! — como se acreditasse que ele pudesse acrescentar algo. Valdir, conhecido desde os tempos em que jogavam futebol no time da cidade, sabia que a pergunta, àquela altura, era apenas uma ironia para aborrecê-lo. Mas procurou safar-se, ante o olhar curioso do gerente:

— Bem, o chefe tem razão... realmente nós... — atrapalhou-se.

— Claro, claro!... — apressou-se o outro em socorrer, para desobrigar seu subordinado. Valdir reacomodou-se e suspirou aliviado.

Afora este momento patético, essa conversa era uma dolorosa reedição de tantas outras, e mais uma vez prolongou-se inutilmente. Monteiro não tinha como pagar suas dívidas, que vinham se avolumando junto a agiotas, fornecedores e outros bancos da cidade. Até mesmo as suas contas pessoais acumulavam largos atrasos. Tão logo os bancários saíram, ele procurou abrigo no fundo do terreno, onde gostava de estar; entre portas de carros amassados, pára-lamas tortos e esqueletos de ferro comidos pela ferrugem.

IX

Há tempo, Monteiro vinha adiando o ressarcimento do que havia tomado emprestado de Renato Novais. Porque se sentia seguro, cuidava menos desse compromisso que dos outros: mais buscava argumentos para o ir adiando, do que recursos para pagá-lo. Não pôde, contudo, perceber a aflição que isso provocava no amigo.

E assim, sem que esperasse, uma costumeira conversa matinal entre os dois terminou num grande desentendimento, com todas as hostilidades que dão fim às grandes amizades. Não ficou fora nem mesmo o rancor do dono do bazar pelas brincadeiras de Monteiro a respeito de sua fama de sovina, que serviram de impiedoso pretexto para que o empresário manifestasse sua opinião sobre a forma com que o comerciante conduzia os negócios e a própria vida. Fez isso não só com o sabor confortante da revanche, mas com o prazer doloroso da vingança:

— Você é muito enrolado, Paulo! Tá certo, é bonzinho, despojado! E daí?... Não entende que esse seu jeito não leva a nada?! Leva pro fundo do buraco, isso sim! Parece que você não tem malícia...

Monteiro, que até então vinha tentando se defender, agora ouvia em silêncio.

— ...E ainda gosta de fazer piada com quem leva os negócios a sério, ora essa!... — foi a última fala de Renato, antes de o outro estender a mão para pagar o café e sair.

— Espera aí, Paulo! Venha aqui, vamos conversar!...

Nesse incidente, ocorrido no centro da cidade, ele perdeu o melhor amigo. Não perderia os demais desse jeito porque vendeu o carro dias depois e os pagou, a todos. Mas, no fundo, perdeu-os também, ao abdicar — por imposição da alma ferida — de todas as amizades. Aqueles que os seus sentimentos recusaram, aos poucos, a inteligência foi obrigada a rejeitar também.

Naquele dia, desolado, não teve forças para enfrentar o serviço e os demais credores. Doente de tristeza, recolheu-se à penumbra de seu quarto. Amargamente, começou a perceber que, junto com o patrimônio, esvaíam-se também as antigas amizades e a própria dignidade.

Depois disso, passou a esquivar-se de telefonemas e, tanto quanto pudesse, das pessoas. Até aí, raras eram as manhãs em que deixava de subir até o centro da cidade para um cafezinho com os amigos. Juntava-se ali, pela singela indução do hábito, com três ou quatro antigos moradores de Palma-

res, para, ao redor do balcão, colocar os assuntos em dia, rir e brincar, e depois seguir para o trabalho. Era um ritual sagrado que o dono do depósito cumpria há anos.

Até isso deixou de fazer, principalmente porque aquele era o território de Renato Novais, com quem agora não tinha mais prazer de estar, muito menos de começar o dia.

Por outro lado, por mais que se esforçasse, não via como resolver o problema; o ferro-velho mal conseguia saciar a voracidade dos juros, por isso, sentia-se impotente diante da iminência de um desfecho trágico.

X

— Lúcia!... Você tá dormindo?

— Humm?!... O que foi?... Você não está bem?

— Perdi o sono... faz um tempão... Você faz um chá pra mim?

— Faça... Faça sim... O que foi desta vez?

— Não sei, não consigo dormir...

Lúcia levantou-se esfregando os olhos, enquanto o marido se sentava na cama, com os cotovelos apoiados nas pernas e as mãos a cobrirem o rosto, na posição de desânimo.

— O que é isso?!... Ânimo!... — esfregou novamente os olhos

— Vamos pra cozinha conversar um pouco!... Quem sabe você melhora... — E lá se foram marido e mulher a arrastar os chinelos.

Enquanto Lúcia esquentava a água, Monteiro sentou-se à mesa, fixando o relógio da parede, que marcava três e quinze. Os dois ficaram em silêncio, procurando o som da madrugada, que àquela hora era nenhum; além da melodia distante que entoavam as folhas do velho abacateiro no quintal, batidas pelo vento. Naquele momento ambos estavam a buscar algum assunto; algo que se pudesse fazer interessante e afogar os pensamentos incômodos. Lúcia arriscou:

— Que silêncio repousante, não é mesmo?!... Sabe que gosto desta tranqüilidade? Durante o dia é tanta coisa a fazer barulho, que a gente nem pode pensar direito... — Mas, esse era justamente o problema do marido agora: pensar. Monteiro demorou-se um pouquinho, procurando alguma coisa amena como resposta.

— É bom... quando era menino, eu gostava de acordar de madrugada pra ouvir os sons da noite, os cachorros latindo, os grilos, os galos cantando...

Fez uma pausa demorada, buscou alguma coisa com os olhos nos azulejos da cozinha, e continuou:

— Meu Deus, pra onde foram os galos cantadores?! Será que eles não existem mais ou desistiram de cantar?... — filosofou, olhando mais para dentro de si mesmo que para a dedicada esposa, que passava a camomila no coador.

— Existem sim, Paulo!... Claro que existem! É a gente... (ela olhou triste)... que não presta mais atenção neles, mas os galos ainda cantam, os cachorros latem e os grilos continuam onde sempre estiveram.

— Claro!... Talvez o problema esteja em nós mesmos. Pouco-a-pouco, vamos perdendo a capacidade de apreciar as pequenas coisas da vida... Será que, com o tempo, também não perdemos a capacidade de ser feliz?!... — Só não continuou porque a mulher o interrompeu:

— Vamos lá, vamos lá, Paulo!... Não foi pra isso que viemos tomar chá. Vamos falar das coisas boas da vida, de nossos sonhos... De coisas boas!... — Não disse mais porque lhe faltou inspiração.

— E quais são elas?... — arrematou Monteiro.

Aquele não era um início promissor de uma conversa para embalar o sono. Ambos concordaram, mas foi Lúcia quem primeiro se expressou sobre isso:

— Sabe quando você vai pegar no sono desse jeito, Confúcio?!... — e riu descontraída, quebrando o ar de melancolia. Logo foi acompanhada pelo marido. Daí para a frente a conversa animou-se; a vida se fez mais amena e o mundo, mais doce.

— Bastante mel, Lúcia! Bastante mel! — pediu Monteiro, rindo de si próprio, enquanto a mulher lhe adoçava generosamente o chá. Sem pressa, tomaram a camomila juntos, conversando sobre o melhor tema para os insônes: as banalidades da vida.

— Paulo, quer que eu arrume um galo pra você?... Um daqueles bem cantadores!... — arriscou a esposa, rindo, para desculpar-se pela eventual ingenuidade da pergunta.

— Não, Lúcia... Obrigado!... Galos bons são aqueles dos outros, que cantam bem longe, e a gente imaginando onde. Eles precisam ser muitos: um cantando aqui outro ali, outro respondendo mais à distância, e a gente cochilando, sempre se perguntando onde... — Abraçaram-se e foram dormir.

XI

— Monteiro & Monteiro é aqui? — perguntou o motorista do caminhão estacionado na frente do ferro-velho, na manhã seguinte.

— É aqui mesmo — respondeu Zezão.

— A gente tem uma entrega. Umhas caixas...

— Pode pôr aqui dentro — disse o funcionário, indicando um canto no barracão. O motorista e seu ajudante começaram a descarregar caixas de papelão. Já havia uma enorme pilha delas quando Lena apareceu:

— O que é isso?

— Uma encomenda — respondeu o homem, tirando a nota fiscal do bolso. Lena examinou-a demoradamente, e admirou-se:

— Amortecedores reconicionados?!... — E, levando a mão ao queixo: — Tudo isso é pra ser entregue aqui?!

— Aqui não é Monteiro & Monteiro?

— Meu Deus! — foi o comentário dela.

Monteiro começara a mexer no redemoinho de papéis da mesa, quando Lena entrou:

— Como passou a noite, patrão?

— A noite, bem... a manhã é que não tá nada boa!...

— Chegaram umas caixas... — recomeçou Lena, agachada junto à estante, como quem se ocupava em pegar formulários.

— Caixas de quê?...

— Amortecedores...

Monteiro olhou-a, mas não se arriscou a dizer coisa alguma. Foi a funcionária que seguiu, irônica:

— Muitos amortecedores reconicionados, Bililo!...

O comerciante ignorou a pilhéria e se manteve calado, fingindo-se compenetrado com a papelada.

— Vamos vender amortecedores reconicionados no atacado agora?... — continuou Lena. A resposta veio bem depois:

— Vamos... no varejo...

— Você viu o valor desta nota fiscal?... — perguntou a funcionária, já de pé, colocando a nota na mesa — Haja comprador pra tantos amortecedores!... — finalizou, saindo depressa, para não dar chance de resposta ao agora cabisbaixo patrão. Mesmo o conhecendo bem, ela não podia entender a compra que ele fizera, tão vultosa e fora de hora. Mas, na verdade, havia

uma razão, ainda que apenas dele, ligada ao seu passado com Carlos Otávio, como veremos mais adiante.

XII

As caixas ficaram dias no mesmo lugar, sem que delas se falasse. Para Lena, elas falavam por si mesmas, denunciando o espírito imprevidente do comerciante, agora tomado por uma apatia que não o deixava dar andamento às coisas mais banais. Menos ainda, cuidar daquelas caixas. A funcionária as queria onde estavam, a acusá-lo; não por muito tempo — já que logo aumentariam as contas vencidas —, mas apenas o suficiente para obrigá-lo a refletir sobre como administrava o ferro-velho, a se mexer e dar-lhes uma solução. Tentou isso por algum tempo, porém não suportou tanto quanto planejava:

— Paulo, o que vamos fazer com os amortecedores?... — ela perguntou num entardecer, vencida no jogo de paciência, sem conseguir esconder a raiva pela frivolidade do patrão.

— Vender...

— As pessoas nem sabem que estamos vendendo amortecedores...

— Elas vão saber... Pelo rádio...

— Você sabe quanto tá custando uma propaganda?! Aliás, há uma conta bem antiga da rádio aí, não é?...

— Não tenho idéia... de quanto tá custando... Faz favor, veja isso pra mim... Confio em você... — ele disse; depois deu um suspiro de cansaço e cobriu o rosto com as mãos.

— Sei!... — reclamou a funcionária, virando as costas.

Lena desconsiderou a orientação de Monteiro. Chamou Zezão e mandou-o ligar para as oficinas da cidade sobre os tais amortecedores, fez cartazes e os espalhou pelo barracão. Depois ela mesma pegou as caixas, classificou-as e arrumou-lhes um lugar de destaque na estante, bem à frente do público. A seguir, calculou os preços de venda de cada peça, com reduzida margem de lucro, como recomendavam as circunstâncias. A todas as pessoas, falava com entusiasmo dos amortecedores: ressaltava-lhes a qualidade, o preço, a garantia... insistia que os recomendassem aos amigos. Aos mecânicos, abria duas, três caixas e os obrigava a testar a perfeição do funcionamento...

Em todos os contatos, acentuava, tanto quanto lhe permitisse o bom-senso, o seu carisma de mulher bonita, para multiplicar as próprias habilidades de vendedora esforçada. Zezão, pressionado pela moça, virava-se como podia. Exaltava os perigos dos amortecedores cansados, sacudia o carro dos clientes de um lado e de outro, deitava-se no chão para achar defeitos na suspensão, como profundo conhecedor do assunto. Por fim, meio atropelado, declamava um pequeno discurso de exaltação aos amortecedores, previamente alinhavado pela colega.

Com algum tempo, o estoque baixou e as peças de Carlos Otávio já não eram mais problema no ferro-velho.

Numa tarde:

— Preciso falar com você! — chamou Monteiro, à porta do escritório, gesticulando para que Lena se apressasse; embora estivesse atendendo no balcão, ela se aproximou. — Senta um pouco! — ele disse.

A moça obedeceu. Foi então que Monteiro a surpreendeu:

— Você é uma pessoa extraordinária... — Lena cerrou as sobrancelhas e fitou-o, entre surpresa e interrogativa, mas manteve-se calada. — Só quero que saiba disso. Preciso falar agora; talvez não tenha coragem de dizer depois... — explicou-se o comerciante, com visível desconforto.

— Por que está dizendo isso?!...

— Pelos amortecedores... e por tantas outras coisas!... Você é uma grande amiga... — Lena levantou-se devagar, caminhou para a porta:

— Obrigada, Paulo!... Mas, não sou extraordinária... — depois, acrescentou com delicadeza — Você é que é meio sem juízo...

O patrão sorriu melancólico e baixou uma vez mais os olhos diante da funcionária. Estava encerrada a batalha dos amortecedores.

XIII

Monteiro chegou do trabalho como nos bons tempos; com a cabeça leve, aberta para as pequenas coisas. Pôde, então, observar a tranqüilidade de Lúcia no sofá da sala:

— Olá, Lúcia!... como você gosta de fazer crochê!...

— Oi, Paulo!... Gosto mesmo! Estou sempre esperando um tempo pra pegar a minha agulha e fazer alguns pontos...

— Você já se perguntou por quê?

— Não... e precisa?!...

— Não sei se precisa...

— Então, vamos lá: precisa!... — sentenciou a esposa, para depois perguntar-se — Por que você gosta de fazer crochê, Lúcia?

— Gosto de fazer crochê — respondeu alegremente ela mesma — porque fico a contar os pontos: um, dois, três... um, dois... — depois finalizou sorrindo — Acho que é isso, Paulo!...

Sentado na poltrona da frente, Monteiro abriu um riso tímido, depois de acompanhar com atenção a singela encenação da mulher, que a tudo conseguia dar um toque de simplicidade e graça. Boa esposa, aquela!, pensou, com um brilho de ternura nos olhos.

— Vai, Paulo! Vai tomar o seu banho, que o jantar já tá pronto... — disse Lúcia, ainda rindo de si mesma, amarrando os pontos.

— Vou ficar mais um pouco... Estou cansado!

— O dia foi difícil?...

— Não foi dos piores...

— Como vão as finanças?... Tá sendo possível contornar?... — finalmente perguntou Lúcia, sem conseguir manter o sorriso. Aquele vinha sendo o único assunto do casal. Para evitá-lo, ambos procuravam ser hábeis com as palavras, mas ele aparecia sob todas as formas, no riso pálido, nos olhos cansados, na expressão de desencanto. E até no próprio esforço que faziam para fugir dele...

— Tá... — respondeu o marido.

— Olha, Paulo, na verdade, o crochê é uma das maiores invenções da humanidade, você sabia?... — disse Lúcia, para dar um pouco mais de fôlego ao que conversavam; ele olhou incrédulo. — O mundo pára quando se faz crochê, os pensamentos ficam leves, suaves; as tristezas vão embora...

— Pena que homem não possa fazer crochê, Lúcia...

— Esse é um erro que a sociedade precisa reparar! — concordou a mulher; depois, rindo, concluiu: — Já pensou, você fazendo crochê?!...

Ela continuou alegre, imaginando o marido com a agulha na mão, enquanto ele admirava-lhe o gênio bondoso. Foi a esposa, ainda, quem falou:

— É verdade, Paulo! O crochê presta um importante serviço à humanidade... À “humanidade-feminina”, entendeu?! — corrigiu-se depressa — Ele anestesia os sentimentos, bloqueia a angústia, faz as horas passarem mansas... E está sempre à mão, esperando pela gente...

— Então você acha que é bom a gente não pensar muito nos problemas?

— Acho, Paulo!... Nunca quis muito da vida... Só quero você, as crianças e... paz... Papai também era assim! — disse ela contemplativa — Você também acha... Sei que vive sonhando, pensa que não sei?!...

— Sabe o que, Lúcia?

— Que você fantasia!... Vive a fazer o seu crochezinho mental, desviando os pensamentos para um lado e para o outro... como um menino. Você é um menino, sabia?!

— Deixa disso, Lúcia!... Não sou desse jeito... Vivo com a cabeça pesada, tentando resolver problemas...

— Sei que mil preocupações te perseguem, mas você consegue mantê-las longe, tem seu jeito de fantasiar, de cerzir seus sonhos...

Incomodado com a conversa, Monteiro preferiu aceitar a sugestão da esposa, de minutos atrás:

— Olha, dona filósofa, acho que vou tomar o meu banho para jantar...

— Deu um beijo na testa da mulher e saiu. Ela continuou seu crochê: um, dois, três...

XIV

Na manhã seguinte, Monteiro recebeu um duro golpe. Os bancários, acompanhados de um oficial de justiça, apareceram no ferro-velho com um mandato judicial e levaram-lhe a caminhonete.

Desolado, ele foi para casa e prostrou-se no sofá. Quando Lúcia chegou da rua, encontrou-o deitado, com o braço em cima dos olhos.

— Oi, querido, o que aconteceu?... Por favor, não fique assim! — Monteiro não teve forças sequer de pensar alguma coisa para dizer.

— Espera um pouco, Paulo!... Vou fazer um chazinho que vai deixar você bom num instante! Você vai ver! — animou-se a esposa, saindo para a cozinha. Pouco depois, voltou com uma xícara de porcelana, de onde saía um risco alvo e sinuoso de fumaça; deu-a ao marido, que levantou a cabeça fatigado. Enquanto o marido bebia, ela ficou a seu lado, ajeitando-lhe os fios de cabelo, procurando consolá-lo com seu jeito meigo e sereno.

XV

— Sabe o que você tá precisando agora?!... — perguntou Lúcia ao marido, no café da manhã.

— Sei: dinheiro!

— Viajar!

— Isso mesmo! Viajar! — interferiu Márcia, enquanto tomava o leite, praticamente denunciando que a família já conversara sobre isso.

— Não vou viajar! Aliás, nem penso nisso...

— Vai sim... — disse Lúcia — Sair um pouco de Palmares, descansar a cabeça, pensar em outras coisas, ver novas paisagens... Nossa cidade é muito pequena! Morar numa cidade dessas é bom, mas às vezes chateia... Uma viagem vai te fazer bem, pode estar certo!...

— Ora, Lúcia, isso representa mais despesas, entendeu?! — contra-argumentou o marido, querendo encerrar logo o assunto.

— Você não vai gastar muito! Pode ir para a casa do seu pai, na capital... Já pensou, você lá na capital, andando entre aqueles prédios bonitos?! Tudo grande, maravilhoso!... Ah, meu Deus, como você vai ficar feliz!

— Na casa do meu pai, nem pensar!...

— Na casa dos seus irmãos, então...

— Irmãos?!... Nem irmãos eles são!...

— São sim! Por parte de pai, mas são... — corrigiu Lúcia, completando em seguida — Coisa feia você falar isso, Paulo!...

— Ora, Lúcia, deixa disso, faz favor!

— O Zé Francisco é uma pessoa muito boa! Isso você não pode negar!... Sempre se deu muito bem com ele... E já é tempo de revê-lo!...

— Nem sei como ele tá agora, só sei que também andava mal das pernas... — disse Monteiro — Talvez seja por isso que a gente consegue se entender: nós dois nascemos falidos!... — E riu com tristeza.

— Pára com isso, pai! — consolou Roberto, acariciando-o.

— Pois é na casa do Zé Francisco que você vai! — sentenciou Lúcia — A Cleusa vai gostar de ver você depois de tanto tempo!

— Esqueçam! Não vou e pronto!

— Vai! — insistiu Márcia.

— Vai sim!!! — disseram juntos Lúcia e Roberto. Riram pela coincidência.

— Não vou, não vou e não vou!... — encerrou Monteiro, deixando a mesa.

À tarde, quando ele chegou do trabalho, a família o aguardava com ansiedade. Logo que abriu a porta, Márcia desligou a televisão. Foi Lúcia quem falou primeiro:

— Temos uma surpresa pra você!...

— Das boas!... — disse Roberto.

— Vá buscar, Márcia! — pediu Lúcia. A menina voltou com um largo sorriso e as mãos para trás, escondendo alguma coisa. Deu um beijo no pai, entregou-lhe um envelope e ficou perto dele, impaciente.

— O que vocês estão aprontando comigo?... — perguntou Monteiro, curioso; depois que abriu o envelope, disse decepcionado: — Uma passagem!... Vocês são muito teimosos, puxa vida, como vocês são teimosos!!!!... — mas sentou-se em seguida, já se dando por vencido.

Márcia saltitou de felicidade, e pendurou-se nos ombros do pai. Roberto, sempre mais quieto, acompanhava satisfeito o desempenho das duas.

— Meu Deus, como conseguiram o dinheiro?

— Não interessa.

— Interessa sim!

— O crochê... Esta-aqui vendeu umas peças que eu fiz... — disse Lúcia, puxando a filha para si. Os olhos da menina cintilaram de alegria; os do pai apertaram-se de ternura.

— Tá bom, eu vou viajar! Mas saibam: vocês são todos uns bobos! — rendeu-se de uma vez Monteiro, esforçando-se para esconder as lágrimas. “E você é o bobão-chefe!”, disse Roberto, abraçando-o.

Quando ia saindo, Monteiro voltou-se para a esposa.

— O crochê é mesmo ótimo pra refrescar a cabeça, não é?!...

— Eu não falei!!! — concordou a boa mulher, com o rosto brilhando de satisfação.

XVI

Dias depois, Monteiro tomou o ônibus para visitar o irmão na capital. Foi um encontro emocionante, ao amanhecer. Aquele homem tímido, de ombros caídos, foi a criança que o pai tivera fora de casa um ano antes de Monteiro nascer. Embora nunca tivessem vivido sob o mesmo teto, sempre tiveram bastante afeição um pelo outro.

O dono do ferro-velho conseguiu descontraír-se: visitou *shopping centers*, lojas de departamento, zoológico e lanchonetes sofisticadas. Lúcia tinha razão: a viagem estava lhe fazendo bem; o distanciamento de Palmares reduzia o peso dos problemas que vinha enfrentando. Quando voltou, estava mais equilibrado. Passou a cumprimentar a todos com a antiga delicadeza; muitas vezes chegava até mesmo a procurar o humilde Zezão no pátio para algumas palavras. Embora introspectivo, passou a tolerar bem a procissão de cobradores que o assediava; a todos atendia com relativa serenidade, buscando a al-

ternativa adequada, as melhores palavras e a inflexão mais convincente para cada caso.

XVII

As semanas seguintes foram difíceis. O comerciante viu seu nome ser incluído nas listas de maus pagadores dos sistemas de informações cadastrais, e amargou a distribuição de várias ações judiciais contra si e a mulher, que aniquilaram em definitivo o seu já combalido crédito. Impotente, coube-lhe assistir à debandada dos últimos aliados, isolando-se ainda mais. Em casa, já havia privações; os filhos eram vítimas de velado escárnio no dia-a-dia, relatando-lhe fatos desagradáveis com frequência.

O estoque do ferro-velho foi se esvaindo, e junto com ele, a clientela. Já não eram freqüentes os veículos estacionados à frente do barracão, e o telefone poucas vezes chamava. Se chamava, quase sempre do outro lado da linha emergia um exaltado credor — fato que obrigava Lena a argumentar que o patrão não estava.

Monteiro já não podia mais comprar carros amassados nem peças dos atacadistas. Com isso, o ferro-velho a cada dia ficava mais monótono. Pouco tinham a fazer o dono e seus funcionários. Não se ouvia sequer o martelar de Zezão no fundo do terreno. Os mecânicos que antes ali aportavam, falantes e alegres, rarearam-se. Em casa, as coisas ficaram difíceis.

— Por que a Márcia não vem almoçar? — perguntou Monteiro, sentado à mesa com a família.

— Ela não está se sentindo bem... — respondeu Lúcia.

— O que ela tem? Tá fechada no quarto faz um tempão!...

— Houve um pequeno incidente na escola... Coisa sem importância... Briguinha com as amigas!...

— Explique! Quero saber! — insistiu ele, irritado.

— Foi só mais uma grosseria da Mônica Junqueira, aquela prepotente!... — acudiu Roberto.

— Que tipo de grosseria?

Sem alternativa, Lúcia explicou:

— A Mônica fez comentários sobre a nossa situação. As colegas que estavam perto riram e a Márcia ficou constrangida...

— Qual foi o comentário? Seja direta! — exaltou-se o marido.

— Foi sobre o fato de estarmos com as contas atrasadas no supermercado do pai dela...

— Vamos, Lúcia! O que disse realmente a filha do Junqueira? — gritou Monteiro, afastando o prato.

— Paulo, não é hora de conversar sobre isso. Procure se controlar!

Sem tocar na comida, Monteiro deixou a mesa e foi até o quarto.

— Filha, posso entrar?

Como Márcia não respondia, ele insistiu várias vezes, depois entrou e encontrou-a de bruços, com o rosto afundado no travesseiro. A custo, conseguiu algumas palavras da filha.

— Não é nada... Logo passa...

— O que a Mônica disse pra deixar você tão triste?

— Bobagem, papai...

— Vamos, filha!... Diga!

— Que você é um incompetente... — respondeu a garota aos prantos, para depois sentenciar — Nunca mais quero ver aquela idiota!... — Monteiro abraçou a filha; duas lágrimas rolaram-lhe pela face e foram molhar a camiseta do uniforme escolar da menina.

XVIII

Monteiro desesperava-se diante das situações de constrangimento que envolviam os filhos, e se sentia culpado pela dor deles. Não podia aceitar que passassem por tudo que ele próprio tivera de passar na vida de moço, e que acabou por marcar-lhe a personalidade para sempre.

Nos últimos tempos, mais do que nunca, vinha rememorando as passagens amargas da juventude, principalmente o período que sucedeu o falecimento da mãe, quando foi convidado a deixar a casa paterna. É que, na ocasião, as freqüentes brigas com a madrasta valeram-lhe um pedido do pai para que se acomodasse numa pensão do bairro. Esse incidente ainda lhe trazia momentos de profunda revolta.

O fato deu-se há cerca de vinte anos, quando ele mal havia ganho a maioridade. E, então, nem bem se restabelecera da perda da mãe, transferiu-se para o pensionato de dona Fátima Freitas, mãe de Carlos Otávio, jovem taxista com quem tinha antiga amizade.

O apoio que recebeu de ambos foi o que o ajudou a suportar a amargura da rejeição paterna. A dona da pensão fazia com gosto o papel da mãe; consertava-lhe as roupas, surpreendia-o com os seus pratos preferidos, tratava-o maternalmente nas doenças. E o acudia nas crises de choro. Carlos Otávio, um pouco mais velho, com seu gênio afável, procurava mantê-lo descontraído, com a conversa alegre e debochada dos bem-aventurados que não conseguem perceber as tristezas da vida. Foi por sua ajuda que o rapaz se fez motorista de táxi nas madrugadas e aos domingos, em troca de pequenos desembolsos para a manutenção do veículo.

Com freqüência, Monteiro jogava futebol nos clubes de subúrbio, o que também lhe rendia algum dinheiro. Venâncio, um vendedor-viajante, gostava de vê-lo jogar:

— O prefeito de Palmares tá formando um time pra disputar a próxima temporada... Dizem que vai correr muito dinheiro!...

— Não diga?!... — observou Monteiro, sem interesse.

— Por que não dá uma chegada lá?... — continuou o hóspede.

— Ora, que é isso, seu Venâncio?!... Não sou jogador de futebol!... — mas consultou Carlos Otávio com os olhos.

— Tá aí a sua chance, Bililo!... — socorreu o amigo, que repetiu mais animado, como se só na segunda vez realmente acreditasse no que estava falando: — Tá aí a sua chance, cara!...

— E por que não?! Comenta-se que é muito bom de bola!... Você é bom de bola, não é mesmo?! — insistiu Venâncio.

— Sou!... — respondeu após algum tempo o jovem, perdido em pensamentos; mas depois remendou — Dizem que sou.

— Claro que é! É ótimo!... — ajudou Carlos Otávio.

— Então?!...

— Não sei, não sei!... — disse Monteiro, preocupado.

— Se não der certo, você tem pra onde voltar. A gente vai estar sempre por aqui pra receber você. Não é, Carlão?!... — garantiu o viajante, com a autoridade de quem morava no lugar há anos.

— Claro, Bililo, você é de casa!... Esta pensão vai estar sempre de portas abertas pra você!... — estimulou Carlos Otávio, com ar solene, mesmo que a idéia de o amigo ir embora não o agradasse.

— Vamos ver, vamos ver!... — pensou alto o jovem, deixando escapar na expressão todo o medo que sentia diante do assunto.

Dias depois, com alguns telefonemas de Venâncio, estava tudo resolvido: Paulo Monteiro, o Bililo dos campos de várzea da capital, foi contratado para jogar na pequena Palmares.

Agora essas lembranças de época tão distante o perseguiam, não só pela recente visita de Carlos Otávio, mas por tudo que vinha passando. De certa forma, sua atual situação o levava para o mesmo estado de espírito daqueles tempos difíceis. A mesma sensação de abandono, o mesmo medo.

XIX

Há meses, havia sido cancelado o título do clube de lazer e a assinatura do jornal. As contas do supermercado, farmácia e padaria acumulavam longos atrasos. As de luz, água e telefone eram pagas no prazo fatal, a duras penas; a conta no banco estava estourada há tempo, não havia mais talão de cheque e o dono da casa já entrara com o pedido de despejo. Nada mais natural que Zezão fosse dispensado... E, no depósito sobraram apenas Monteiro e Lena.

Ele andava quieto, dormia cedo e acordava nas madrugadas; ia até a sala ver televisão e adormecia no sofá, onde era encontrado pela esposa de manhã. No caminho, costumava parar no quarto dos filhos e os observava longamente no sono, temeroso pelo que lhes poderia acontecer.

As conversas com Lena vinham vazias. Não havia assunto que o empolgasse; nada lhe merecia mais que alguns monossílabos de homem educado. Andava de um lado para o outro; ora parava aqui, ora ali, caminhava um pouco mais e se encostava em algum lugar. Depois voltava e fazia o caminho inverso... Isso incomodava Lena:

— Sabe do que tenho saudade?... — como ele se manteve calado; ela seguiu: — De quando você esbravejava por todos os lados... Nunca pensei que pudesse ter saudade do seu mau humor!... Eu gostava daquele Paulo Monteiro!...

— Então, por que não me disse na época, ingrata?!... — reclamou sorrindo, o comerciante.

— Enfim, o primeiro sorriso da semana! E, olha que já é quarta-feira!... — brincou a funcionária; depois o fitou e emendou séria: — Paulo,... muitas coisas eu não te disse...

Mas calou-se, como se a frase bastasse por si mesma. Monteiro ficou mudo por alguns instantes; nenhum comentário lhe pareceu adequado para aquela ocasião. Logo desconversou, para que a jovem não se sentisse obrigada a se explicar. E ambos socorreram-se num novo assunto, com os olhares abaixados, até se libertarem um do outro, afastando-se para lados diferentes.

Depois que ficaram sozinhos no depósito, os dois procuravam fugir todas as vezes que o rumo do assunto se mostrava comprometedor. Mais conversavam com os olhos que pelas palavras; com estas procuravam desmentir o que aqueles diziam. E, como sempre, dirigiam-se as hostilidades, ora explícitas, ora estrategicamente silenciosas: o jogo antigo, com que ainda se sentiam à vontade. Monteiro, de sua parte, asfixiava um caloroso desejo de aproximação, sem saber qual era a motivação da garota — tão atraente e cortejada — para agir como agia.

XX

A sensação de impotência, a solidão e as privações passaram a ser companheiras de Monteiro. Cada uma dessas filhas do infortúnio incomodava à sua maneira. Juntas, elas eram um pesadelo suficiente para alterar profundamente o seu modo de ver a vida.

Dentre todas as agruras, as que mais o sensibilizavam nessa fase eram as privações. Não só as grandes privações, mas também as pequenas impossibilidades do dia-a-dia: a de comprar um presente para Márcia levar ao aniversário da amiga, o dinheiro para Roberto participar da excursão da classe, os trocados da mesada... Coisas miúdas, que faziam a diferença entre exercer

ou não a condição de pai, marido e cidadão; e acabavam mutilando o seu direito de existir em condições de igualdade com as pessoas. Sentia-se envergonhado diante dos filhos.

XXI

Monteiro continuava a cumprir, mais do que nunca, o antigo ritual de caminhar pela casa e assistir aos velhos filmes nas altas horas. Com mais algum tempo, foram-se os filmes e as caminhadas pelo corredor. Passava a madrugada a espreitar as sombras da semi-escuridão do quarto; nem mesmo se dava ao trabalho de levantar-se. Ora estirava-se com os olhos arregalados a mirar o teto, ora encolhia-se como um feto, observando as luzinhas do rádio-relógio. Imóvel. Seu companheiro dessas horas tornou-se o vento da noite, que rolava as folhas secas e sacudia a antena da televisão, entoando uma reticente melodia, que o fazia dormir. Mas também o assustava: parecia chamá-lo para o relento.

O ferro-velho continuava decadente; os poucos fregueses que lá apareciam levavam as escassas peças do seu estoque terminal. Eram essas vendas que davam sobrevida ao estabelecimento.

Os dissabores maiores continuavam por conta dos credores particulares, que não lhe davam sossego. Ele se safava como podia. Por inspiração da visita que fizera à família, começara a argumentar a quem o procurasse que seu pai estava vendendo um imóvel na capital para ajudá-lo a pagar as contas.

— Você sabe como são essas coisas, seu Custódio. Meu velho não vai entregar a única casa que tem por qualquer migalha; tá esperando uma oferta justa... — explicava-se ao sujeito que o assediava naquele momento.

— Escuta, Monteiro, não suporto mais as suas desculpas! Você só me vem com conversa mole! Que diabo! Agora vem com essa!... — desabafou o homem, para depois ameaçar com o dedo em riste — Espero que essa história da casa seja verdadeira, senão você vai se danar comigo!... Você vai se danar comigo, ouviu bem!!

Monteiro engoliu a saliva.

— Calma, seu Custódio! Faz favor, calma!...

— Estou te avisando, Monteiro! Ando cansado de você, cheio de suas histórias, dessa sua conversa. Se continuar me enrolando, eu vou te ensinar a ser homem de verdade!... — enquanto ele falava, seus olhos faiscavam e o dedo indicador tremia na frente do nariz do comerciante.

— O senhor pode ficar tranqüilo! Tudo vai se arranjar!... O senhor pode ter certeza!...

O credor que melhor representava a usura era mesmo aquele homem: Custódio. Quase todos os demais eram apenas pessoas que emprestavam dinheiro, de passagem pelo ramo, contaminadas de sentimentos. Algo o fazia diferente, além da maneira de agir. Nem tanto pela forma relaxada de se vestir, as calças frouxas ou o hábito de calçar sandálias de tiras de couro cru. Mas principalmente pelo seu olhar de águia e o par de sobranceiras abundantes e despenteadas que lhe completavam a expressão demoníaca; além da vigorosa verruga ao pé do nariz, de onde saíam alguns pêlos. Monteiro não conseguia se lembrar dele sem que a verruga e as sobranceiras de diabo lhe viessem juntas.

Quando ele foi embora, Lena perguntou:

— Paulo, que história e essa agora?!...

— Como ouviu, meu pai tá vendendo a casa pra me ajudar...

— Seu pai nunca se importou com você!...

— Pois é, agora o velho resolveu dar uma mão... — disse Monteiro, sem se preocupar em parecer convincente — Já era tempo, não?!...

O patrão pareceu-lhe feliz por um instante, mas logo percebeu que seus olhos espantados denunciavam-lhe o verdadeiro estado emocional. Então, pensou um pouco, e terminou a conversa com a mesma incredulidade com que a iniciara:

— De fato...

Ao ver-se sozinho, Monteiro riu com o canto da boca.

XXII

A história foi providencial. Monteiro acostumou-se com ela e sentia-se à vontade para utilizá-la sem maiores constrangimentos. A cada vez acrescentava-lhe um detalhe, atribuía novos números e adicionava algum adereço que a acomodasse às particularidades de cada interlocutor. E assim, os credores saíam do ferro-velho convencidos de que, finalmente, o recebimento era questão de dias.

Com Lena, ficavam os casos menores. Quando chegou o *office-boy* do escritório de contabilidade, ela o recepcionou:

— Pois não, Carlinhos?...

— É o de sempre, Lena... Agora já são quatro meses atrasados... O dono do escritório pediu para vocês acertarem pelos menos o mês mais antigo...

— O pai do seu Monteiro tá vendendo uma casa pra pagar todas essas dívidas... — defendeu-se Lena, procurando usar o mesmo argumento do patrão — Assim que sair o dinheiro, a gente acerta tudo de uma vez,... eu ligo pra você, tá bom?!...

Quando o rapaz saiu, Monteiro aproximou-se da funcionária e, num largo sorriso, zombou:

— Até você, hein, mocinha?!...

Surpresa, Lena arregalou os olhos e levou as mãos ao rosto, acariciando por um instante a escultura impecável da face. Com a mesma espontaneidade, em seguida, completamente desestabilizada, apontou o dedo acusador para o patrão:

— Foi você!!!... Foi você, quem começou com essa história!...

Diante da reação dela, Monteiro só não riu porque ficou sedado pelo seu esplendor. A expressão de susto realçava-lhe a sensualidade.

— Paulo, não brinque, você devia levar as coisas a sério...

— Mais do que isso?!... — perguntou Monteiro, estendendo as mãos trêmulas diante da funcionária. Tinha ainda um resto involuntário de sorriso no rosto e um brilho insano nos olhos.

— Desculpe!... — limitou-se a dizer Lena, confusa.

— Esqueça!... Eu é que tenho de te agradecer pelo que faz por mim... — disse Monteiro, passando demoradamente a mão no rosto da moça; depois voltou a si e, na tentativa de compensar a ousadia, emendou em tom de brincadeira — Ouviu, menina?!...

Embaraçada, a funcionária baixou a cabeça. Ele, sem conseguir disfarçar o arrependimento, tentou aliviar a tensão:

— Essa história da casa é ótima, não é?!...

Lena, calada, apenas levantou os olhos na direção dele. Incomodado, o comerciante virou-se, andou um pouco e cruzou a porta que dava para o escritório. Sentou-se e, como sempre fazia nas situações embaraçosas, passou a organizar a papelada da mesa. Como a essa altura todos os papéis já estavam em seus lugares, alinhou-os entre si, de um lado, e desalinhou-os do outro; reacomodou um punhado de outros mais à frente, e colocou-lhes o grampeador em cima, para fazer de conta que fazia alguma coisa, quando apenas queria mostrar que não se importava com o que acabara de provocar.

Aquela encenação a funcionária conhecia, desde os tempos em que os dedos do patrão não saltitavam tanto para executá-la.

XXIII

Já ia longe a viagem que fizera. O comerciante, entretanto, continuava com seu já desgastado álibi da venda da casa. A insatisfação dos credores voltava a crescer ainda mais, provocando situações de inusitado mal-estar, que tinham sempre, de um lado, um sujeito enfurecido, disposto a tudo e, do outro, um homem que já não tinha o que fazer.

Suas forças desmoronavam dia a dia. Vinha com a rotina desajustada. Como sempre, dormia cedo e passava as madrugadas acordado, levantando-se com o sol alto. Comia pouco e, assim mesmo, mal. Já não era atencioso com a família; raros eram os seus momentos de diálogo e sua interferência em casa limitava-se a evasivos monossílabos. Para agravar, o médico diagnosticara como úlcera a dor que o vinha fazendo contorcer-se. Nem por isso se dispunha ao regime que lhe cabia, razão de desagradáveis conflitos com a esposa. Ficava cada dia mais magro e estranho.

Custódio, por outro lado, fazia-se ainda mais intolerável; já não escolhia as palavras e se esmerava em humilhá-lo diante das pessoas. Tanto, que a cidade comentava abertamente o suplício a que o velhote vinha submetendo o dono do ferro-velho nos últimos tempos. Mas, o agiota não via motivos para mudar a tática, que, se não lhe saciava a sede de dinheiro, pelo menos, rendia boas amortizações.

Monteiro vinha amargurado com o distanciamento dos conhecidos mais próximos; "...parecem me evitar, com medo de que eu peça dinheiro, aval!...", reclamava, de cabeça baixa. "Impressão sua! As coisas não são assim, Paulo!...", rebatia a esposa, sem conseguir juntar argumento. Com o tempo, os sinais tornaram-se mais claros e o apoio de Lúcia acabou vencido pelas evidências. Finalmente, o desafortunado não tinha mais dúvidas: ele transmitia medo às pessoas de seu relacionamento. Começou a sentir-se como um doente contagioso, de quem todos procuravam se afastar. Quando concluiu isso, isolou-se em definitivo, recolhendo-se ao ressentimento e à autopunição.

Um espectro o assaltava, não só nos longos períodos de introspecção, mas a qualquer tempo e em todos os lugares, na voz debochada do ex-amigo: "Quando você vai crescer, hein, Paulo?!...". A pergunta não lhe vinha como uma observação descontraída de um bom companheiro; era-lhe agora, um atestado de incompetência passado por um algoz. E assim, a brincadeira daquele anoitecer já distante andava à espreita para atacá-lo, quando mais o pudesse magoar. Nas situações de profunda depressão e nas raras ocasiões em que conseguia se esquecer um pouco da tormenta.

Era um homem reduzido a suas dívidas, com um enorme déficit de auto-estima.

XXIV

Vendo o marido degradar-se, Lúcia passou a ajudá-lo em tudo que pudesse: a acompanhá-lo mais de perto, procurando inteirar-se dos problemas e participando pessoalmente dos casos que ele vinha conduzindo. Para poupá-lo, ela comparecia aos bancos nas — infrutíferas — tentativas de acordo, conversava com credores, negociava amortizações, pedia prazos, explicava adiamentos, atendia cobradores.

Lena procurava contornar a situação no ferro-velho, já que o patrão ficava em casa na maior parte do tempo, em franca convalescença.

Esse período de completo isolamento deu um fôlego a Monteiro e, de certa forma, restabeleceu-lhe as forças. Se não o ajudou a ajustar-se com os outros, pelos menos colaborou bastante para sua reconciliação consigo mesmo.

Uma idéia que tomava corpo era a de evadir-se da cidade com a família, como já vira acontecer antes. Assustava-se diante da dramaticidade da fuga e das conseqüências emocionais que traria à família, entretanto, se não podia se transformar em dinheiro, como queriam os credores, que outro caminho lhe restava?!... Entendia que a tentativa de pagar as dívidas — tão avantajadas pelos juros — deixara de ser uma questão lógica; fizera-se um inútil sacrifício, que além de matá-lo aos poucos, vinha causando danos irreversíveis à formação dos filhos. Num novo lugar, entre desconhecidos, poderia voltar a sonhar com uma vida normal e tentar pagar a quem lhe recomendasse a consciência. E já não eram tantos, estes!...

Assim, a idéia, de início uma hipótese remota, que vez ou outra lhe batia na cabeça, passou a apresentar-se como a única solução. Era um assunto delicado, a ser tratado com muita cautela com a esposa, sua solitária aliada na dramática aventura que teria de viver, e, só depois, passado para os filhos.

Quanto mais insustentável se fazia o presente, tanto mais o passado se evocava no vazio da noite. A felicidade, que se insinuava em recordações de suspeita alegria dos primeiros anos de Palmares, passou a representar para o comerciante uma esperança possível, ainda que na forma obscura de uma cidade distante. Mas, para a sonhada nova vida, muito faltava, inclusive autocontrole para enfrentar as situações.

XXV

Na segunda-feira, Lena chegou ao ferro-velho com o vestido verde-alface que usara no casamento de Zezão. O tecido fino e o corte justo da roupa embalavam graciosamente seu corpo de menina. O decote, que contrastava com a gola fechada que costumava usar, as cavas nos ombros, a carne macia que o vestido permitia ver acima dos joelhos e os cabelos bem cuidados por trás do esplendor de seu rosto explodiam em sensualidade. O batom suave realçava-lhe o sorriso e um perfume delicado completavam a combinação incandescente que fazia da jovem um espetáculo para os sentidos do decaído comerciante.

Recolhido em sua tristeza, ele tentou mostrar-se indiferente, mas a moça, que bem o conhecia, percebia sua inquietação. Nem conseguia fitá-la, com medo de que seus olhos denunciassem o que sentia. Suspeitava que a jovem queria provocá-lo, mas sabia que ela não admitia qualquer ousadia em relação às suas demonstrações de afeto, que já lhe haviam trazido situações embaraçosas. No choque de personalidades, Lena sempre levava clara vantagem, mais ainda nos últimos tempos, em que ele vinha emocionalmente desgastado. Por isso, programou-se para fazer exatamente o que vinha fazendo: ficar quieto. Apesar dessa disposição, aquela era uma situação com que encontrava dificuldade em lidar.

Por inspiração do vestido, a balconista se transformava numa mulher de beleza quase obscena, embora nele mesmo nada houvesse de extraordinário.

Como poucas pessoas procuravam o ferro velho, pouco havia a tratar sobre trabalho. Eles conversavam ligeiramente e se afastavam, buscando novos pretextos depois para voltarem a se encontrar. E, desse jeito, a manhã passou. À saída para o almoço, já perto da porta que dava para o estacionamento, Lena voltou-se para o patrão:

— Hoje à tarde, preciso conversar com você!... Vai estar por aí?...

— Vou!... Alguma coisa importante?!...

— Muito!... Bem, pra mim é!...

— Pode adiantar algo?!...

— Não, Paulo! Prefiro que seja à tarde...

— ...Então, tudo bem!... — finalizou Monteiro, procurando mostrar des-caso. Nesse dia, ele almoçou ansiedade.

Já passava das cinco horas quando Lena o procurou:

— Podemos conversar agora? — E ambos seguiram para o escritório. Esse encontro em nada lembrou a conversa que tiveram por ocasião da explosão de ciúme de Monteiro. Ligeiramente afastada da mesa gerencial, Lena sentou-se com as pernas cruzadas, altiva. Na sua posição, ele podia ver a plástica generosa que a garota repetidamente tentava cobrir, esticando a barra do vestido com as mãos. Ora com uma, ora com a outra.

— Sou todo ouvidos!... — declarou o patrão, sem conseguir esconder a curiosidade.

— Andei meditando bastante, Paulo!... Chegou a minha vez!... — começou a funcionária, preparando-se para o que diria a seguir.

— Sua vez?!...

— Sim... — disse a jovem, tentando refazer-se da emoção inicial; Monteiro continuou interrogativo, ela prosseguiu: — Já não há o que fazer aqui... Todos se foram, há poucas peças que realmente possam ser vendidas... Você já não precisa de mim...

O comerciante puxou o fôlego para discordar, mas foi interrompido:

— Obrigada, Paulo! Mas, por tudo que possa dizer, você não vai conseguir mudar a realidade. Acabou!... Sou dispensável aqui!...

— Não posso argumentar coisa alguma, não é?!...

— Pode... Só peço pra não negar o que eu te digo. Isso vem ficando muito claro, a cada dia... Agora você pode cuidar do ferro-velho sozinho... A partir de amanhã, não venho mais... — Ao dizer a última frase, os olhos da jovem marejaram-se, mas ela se refez depressa. Monteiro, fingindo não notar, concordou:

— Tá bem, Lena!... Tá bem, minha companheira!... No fundo, acho que você tem razão. Talvez nem mesmo eu tenha mais o que fazer aqui... — e, num tom de desafio, continuou — Vou pagar tudo o que você tem direito... Pelo menos isso vou pagar!...

— Faz favor, não fala disso agora!...

Monteiro fixou-a calado. Eles permaneceram a se olhar por alguns instantes. O comerciante estava confuso; foi a moça quem quebrou o silêncio, forjando um sorriso.

— Então, o que resta agora?! Adeus, e obrigada por tudo, Paulo!...

Monteiro, de cabeça baixa, riscava um bloquinho de notas. E assim ficou. Lena, incomodada com aquela reação, procurou descontrai-lo:

— Posso indicar você como fonte de referência?... — Ele não respondeu; sequer levantou o olhar; depois de algum tempo, queixou-se:

— Não vai ser fácil... — Como não seguiu, ela perguntou:

— O que não vai ser fácil?...

Mas Monteiro permaneceu quieto. Lena levantou-se, foi até o patrão e, inesperadamente, deu-lhe um beijo de despedida na testa. Já fazendo menção de sair, ainda bem próxima dele, procurou animá-lo:

— Paulo!... Como posso ir embora com você assim?!... — Diante do silêncio dele, a moça continuou de pé a seu lado: — Vamos, Paulo!... Sei porque você tá assim: quer me deixar com sentimento de culpa!...

Foi então que Monteiro, da posição em que estava, num ímpeto incontável, laçou-a pela cintura e a puxou para si. A jovem, surpresa, resistiu, empurrou-o, mas ele não a largava; puxava-a tomado de êxtase, pelo perfume que o envolvia, pela sensação de perda que o asfixiava.

— Paulo, pelo amor de Deus! Pára com isso, você ficou louco?! Não faça isso!... — Monteiro não podia ouvi-la. Trouxe a funcionária sobre as pernas e a beijou freneticamente; depois a mordeu nos ombros, no rosto, nos lábios... Inteira. Ela resistiu, mas acabou por render-se — primeiro indecisa;

depois, com convicção. E os dois corpos rolaram entre as velhas caixas de parafusos empoeirados, trombando com os pés dos móveis rústicos daquele lugar apertado, sujando de graxa, poeira e fuligem o inocente vestido verde-alface.

XXVI

Não demorou, Monteiro fechou as portas do ferro-velho. Ele vinha se preparando para concretizar a decisão que tomara com a esposa há dias atrás: evadir-se de Palmares. O escasso dinheiro apurado ultimamente estava sendo guardado para a fuga. Em meio a muita indecisão, o casal tentava eleger uma cidade para morar.

Escondidos dos filhos, marido e mulher viviam com o mapa na mão a discutir qual seria esse eldorado, o lugar onde poderiam voltar a ser gente, viver em igualdade com as pessoas. Sonhar novamente.

Monteiro se esforçava para vender o que pudesse. A providência inicial foi visitar os ferros-velhos da região oferecendo o que de melhor havia no restolho do estoque. Com alguns dias, conseguiu passar boa parte do que sobrava, contentando-se em receber o que lhe oferecessem. Depois, foi a vez das latarias, móveis, arquivos, estantes e ferramentas; não escapou sequer a majestosa mesa gerencial, por ironia, trocada por mantimentos com um maquinista da cidade.

A quantia apurada, somada ao que Lúcia vinha conseguindo com seus crochês e os salgadinhos que passara a fazer com a filha, mostrava-se suficiente para aquilo que tinham em mente. Os gastos da casa foram reduzidos ao estrito limite da sobrevivência; pouco se comprava, quase nada se pagava. Ambos evitavam conversar sobre isso. Intimamente, buscavam força no amor aos filhos para justificar perante si mesmos o que faziam. Embora esse consolo não fosse suficiente para acalmar-lhes a consciência, bastava para mantê-los ativos na realização do que haviam combinado. Falavam-se pouco; mais queriam estar a sós com os seus pensamentos.

Se, de um lado, as medidas que vinham tomando ajudavam a fuga, por outro, tornavam as coisas ainda mais desesperadoras em relação aos credores, acirrando em ambos a obsessão de desaparecer de Palmares. Com o depósito fechado e a recente contração de novas dívidas, era grande a quantidade de pessoas que os procuravam. Os incidentes agravaram-se a um ponto em que a humilhação tornara-se rotina.

Como Monteiro deixara de fazer até mesmo as minguadas amortizações aos agiotas, eles arfavam à sua volta com inédita fúria. Astutos que eram, de certa forma, já renunciavam a sua evasão e, por isso mesmo, não economizavam ameaças. Custódio, como sempre o mais agressivo, já havia tomado o infeliz pela camisa.

A este Monteiro nutria um repúdio especial; quanto mais o agiota o hostilizava, mais ele se sentia satisfeito em sumir e deixá-lo na mão. Lúcia procurava recolher os filhos quando eles apareciam; às vezes, Monteiro se escondia, e ela o dava por ausente. O telefone, cortado por falta de pagamento, assim permaneceu até o fim.

Monteiro suportou tudo, mas Lúcia acabou acometida de uma profunda depressão. Não comia, dormia mal, pouco conversava, definhando a olhos vistos. Mesmo assim, a preocupação do casal era com os filhos, os quais, por todos os esforços, conseguia manter relativamente poupados.

XXVII

Com alguma demora, marido e mulher chegaram a um acordo a respeito da região para a qual seria aconselhável mudar, e para lá Monteiro rumou. A viagem cercou-se de completo sigilo.

Monteiro tomou cuidados maiores, fazendo baldeação durante o trajeto, para confundir a quem de futuro pesquisasse sobre o itinerário que seguira. Em cada detalhe, procurou acautelar-se o mais que pudesse; se pecou em alguma coisa, foi por excesso. Visitou várias cidades, conversou com muitas pessoas, pesquisou sobre aluguel, atividades para ganhar a vida e tudo, enfim, que alguém na sua condição pudesse imaginar importante. Ele economizou meditação, reservando energias para agir, correr de um lado para outro, vencer com as pernas longas distâncias, poupando, tanto quanto lhe permitia a resistência física, os vinténs que levava no bolso.

Finalmente, depois de dias, optou pela cidade que, para si, era a que melhor preenchia os requisitos estudados com a mulher. Mas não foi nela que contratou o caminhão para a mudança; por cautela, viajou quilômetros, combinando com um velho motorista que fazia ponto numa localidade situada a prudente distância da cidade eleita. Com ele, marcou o dia, a hora e todos os detalhes que a situação recomendava. No retorno, Lúcia, até por falta de alternativas, concordou com todas as opções do marido, e a mudança ficou marcada para a madrugada de sexta-feira.

Restava ainda uma tarefa delicada: conversar com os filhos sobre o assunto.

XXVIII

Na quinta-feira, Monteiro avisou, ansioso:

— Filhos, eu e a mamãe precisamos conversar seriamente com vocês depois do almoço!...

Todos almoçaram em silêncio. Vez ou outra, Lúcia dizia alguma coisa; Monteiro a acompanhava, procurando garantir o mínimo de diálogo, mas a voz deles denunciava que estavam emocionados. Por fim, sentaram-se no sofá da sala. Coube ao pai começar:

— Estamos vivendo uma situação insuportável, que não pode mais continuar... Acho que vocês concordam com isso?!... — disse, ofegante. Lúcia, calada, olhava para o chão, com as mãos no colo. Márcia e Roberto, com os olhos atentos, bebiam as palavras do pai, mediam cada movimento dele.

— Vocês vêm sentindo... Não dá mais pra viver assim... — continuou Monteiro, ainda estacionado no ponto inicial.

Lúcia, muito abatida, mantinha-se quieta, sem conseguir ajudar o marido. Não estava ali a esposa graciosa, que contornava todas as situações, mas a mulher amarga, que tinha nas cavas do rosto e nas profundas olheiras a expressão mais evidente da sina dos desafortunados.

— Nos últimos tempos as coisas vêm se agravando... Aqui em Palmares, não vejo como me ajeitar pra voltar a ganhar a vida. Nossas dívidas estão altas demais... — seguiu Monteiro, expondo os argumentos que julgava suficientes para justificar a notícia que daria.

Antes mesmo de terminar, notou os olhos da filha encherem-se de lágrima; Roberto estava cabisbaixo. Ambos haviam percebido desde o começo o que viria a seguir. Foi Roberto quem saiu em socorro do pai:

— A gente entende, papai!... Não dá mais pra continuar em Palmares, não é?!...

Monteiro olhou-o profundamente:

— É, filho!... Essa é a verdade... Não dá mais! A cidade tá mandando a gente embora...

— Quando vamos?!

Monteiro, embora entendesse a pergunta do filho, para armar-se de coragem, questionou:

— O quê?!...

— Quando a gente vai mudar?

— Amanhã de madrugada... — finalmente conseguiu dizer.

— Amanhã?!... — fez o rapazinho, desabando no sofá.

— A gente não tem outra saída, filho! Deus sabe que não tem!...

Lúcia correu e abraçou a ambos, que agora choravam abertamente. E juntos ficaram, como se fossem uma só pessoa. Monteiro, sentado na frente, assistia à comoção brutalmente ferido. Só voltou a falar bem depois, para pedir segredo sobre a questão; a seguir, foi para o quintal, tentando organizar os pensamentos.

Daí para a frente, mais do que nunca, teria de fazer o que precisava ser feito; fortalecer-se e esquecer-se de si mesmo, para dar a sustentação e garantir a condição psicológica de cada um dos seus. Achava que não lhe cabia exhibir emoções, mas alimentá-los com a coragem que, por todos os meios, vinha buscando encontrar dentro de si.

XXIX

Na manhã seguinte, Monteiro andou bastante até chegar à casa de Lena, onde já passara várias vezes para deixá-la depois do trabalho. Mas agora se encontrava ali a pé, numa circunstância bem diferente; por isso estava apreensivo.

— Paulo!... — gritou feliz, a moça, na janela, surpresa em vê-lo.

Ela correu abrir a porta e depressa o convidou para entrar. Monteiro cruzou-a e sentou-se no sofá, passeando os olhos pela sala, prestando atenção aqui e ali, num e noutro retrato afixado na parede, fingindo não perceber que a anfitriã cravara o olhar nele.

— Lena, vim aqui pra pagar o que você tem direito... Passei no escritório e o funcionário fez as contas... Tá aqui dentro... — disse Monteiro, estendendo a mão para entregar um envelope. A jovem pegou o envelope e, com estudado desinteresse, jogou-o em cima do sofá, continuando fixa no expatão.

— Se o rapaz esqueceu alguma coisa, me avisa... — alertou Monteiro, dissimulativo.

— Você não foi correto comigo...

— ...Como?!... — mas a moça não repetiu, apenas continuou a fitá-lo; ele, incomodado, resolveu dizer: — O que disse?!...

Lena não respondeu. Minado em suas resistências, ele gaguejou:

— Existem coisas que são inevitáveis... Eu, realmente... Veja, é difícil... — ela permanecia calada, dificultando-lhe o desempenho, como bem sabia fazer — É difícil... É muito difícil nesses casos saber quem não foi correto... É uma coisa que acontece de repente... — depois, mirou-a nos olhos e pediu: — Me perdoe!...

— Cínico!

— Não sou cínico, Lena!... Você sabe que não!...

— Sei, sim! — disse ela, com sinceridade.

Fez-se uma pausa; foi então, que Monteiro observou:

— Lena... Aqui está uma cópia da chave da minha casa... Preciso te pedir um favor... — a moça sequer estendeu a mão, manteve-se calada, olhando para a visita, que seguiu: — Nós vamos embora esta madrugada... Lúcia, as crianças e eu... Tá tudo acertado: hoje é nosso último dia em Palmares...

— Paulo!... O que tá dizendo?!... — assustou-se a ex-funcionária.

— Por favor: ninguém pode saber disso... Você, agora, é a única pessoa que sabe...

— Ora, Paulo!...

— Preciso que entregue esta chave pro dono da casa daqui a alguns dias... Pode fazer isso pra mim?!...

— Você tá certo, Paulo!... Precisa de um pouco de paz, de refazer a sua vida... Desejo toda sorte do mundo pra você! — observou Lena, bastante emocionada, já sentada na extremidade da almofada, com os cotovelos apoiados nas pernas e os punhos cerrados, segurando o queixo, bem perto dele.

— Você é linda!... Meu Deus, como você é linda!... — disse Monteiro, balançando as chaves e a cabeça, inconformado com o espetáculo que tinha diante de si: uma jovem, com o rosto brilhando de suor e gordura, de lenço na cabeça, e chinelos...

— Meu Deus... — repetiu a moça, rindo — Como você é bobo!...

— Você sempre gostou de me torturar com esses seus olhos de...

— Olhos de?...

— ...Jabuticaba!...

— Era isso o que você pensava?!... — ele fez que sim baixando o olhar — Paulo, vou rezar por você, por Lúcia, pelas crianças!...

— E eu estarei sempre com você... Eu sempre vou estar com você, a cada dia da minha vida! — disse Monteiro, emocionado.

— Pra onde vocês irão?!... — mas ela corrigiu-se — Se preferir, não diga...

— Não devo dizer... Pra poupar você...

Lena tomou a mão de Monteiro, levou-a aos lábios e a beijou; a seguir, pôs depressa o envelope nela e fechou-lhe os dedos com força.

— Não!... Pelo amor de Deus, não! Isso não!... — reagiu Monteiro, resgatando a mão com violência e jogando o envelope no sofá, num só movimento. Algumas notas deslizaram e ficaram à mostra. Lena, desconcertada, inclinou-se e reacomodou as cédulas. Depois voltou o envelope para onde estava.

— Desculpe, Paulo... Eu queria que fosse assim...

Ele ficou sério, mostrando que aquele assunto estava encerrado. A jovem não insistiu, pediu licença com um sussurro e saiu de cabeça baixa. Demorou-se algum tempo na cozinha, e finalmente voltou com uma xícara de café na bandeja. Enquanto ele bebia, sentou-se ao lado e colocou-lhe uma folha de papel no bolso da camisa:

— E você vai fazer uma coisa por mim... Leia este bilhete somente quando estiver a caminho da sua nova cidade...

— Vou ler agora! — disse Monteiro, tirando o papel do bolso.

— Não! Quero que leia somente quando estiver bem longe de Palmares. É o meu último pedido! Você tem de atender! — alertou a moça, firme. Ele voltou o bilhete ao bolso.

Lena beijou-lhe a testa quando ele se arcou para recolocar a xícara na bandeja, no seu colo, e brincou: “Sossegue, rapaz!”

Ele riu triste. Chegara a hora de despedir-se para sempre da única aliada incondicional que tivera fora de casa, a paixão secreta que lhe alimentara a alma durante anos e o ajudara a suportar tantas amarguras.

— Preciso ir andando!... — disse, indo para a porta.

— Fique um pouco mais!...

— Tenho muito a fazer... Adeus, Lena!...

— Adeus, Paulo!... — murmurou a ex-funcionária — O que tenho pra te dizer está guardado no seu bolso... É melhor assim!...

— Seja feliz, menina!... — disse Monteiro, apertando-lhe a maçã do rosto. Depois, mirou-a longamente e a beijou no rosto. Os olhos negros da jovem brilharam, mas ela não moveu um músculo e, se disse alguma coisa, foi com os olhos.

Sem falar mais nada, Monteiro saiu.

Já, na esquina, ele se virou para trás e acenou. Lena, parada no portão, respondeu demoradamente com o mesmo gesto.

— Adeus, Paulo Monteiro!... Que Deus te proteja!... — disse baixinho a jovem, ficando ali até que ele desaparecesse, chorando como uma criança, de quem a vida tirara o brinquedo preferido. Ou como uma mulher que acabara de renunciar ao primeiro amor da vida.

XXX

À tarde, toda a família se desdobrava na organização das coisas para a mudança, que precisavam ficar bem arrumadas, para que o carregamento se desse no menor tempo possível. Tudo era colocado em caixas de papelão, que há tempo o casal vinha juntando. Quando menos esperavam, a campainha tocou. Lúcia espreitou pelo vitrô: era Custódio. Na calçada, o homem sapateava de um lado para o outro, impaciente.

— Vou dizer que você não está!...

Monteiro, com um enfeite na mão, pensou um pouco. A campainha não parava. “Espere!”, finalmente disse, saindo pela porta da frente.

— O que quer?...

— Venha até aqui!...

— Não tenho mais o que te dar, nem o que conversar com o senhor... Vá procurar a justiça!...

— Como não! Você vai me pagar direitinho!... Vai ver só...

— O senhor já me atormentou demais! Preciso de paz!...

— E eu, do meu dinheiro!...

— Deus sabe quanto dinheiro já te dei durante todo esse tempo!... Não há quem suporte o seu juro!...

— Quando te arrumei o dinheiro, o juro não era alto, não é?!

— Faz favor, vá embora!...

— Então, paga o que me deve!... — desafiou o agiota, cruzando os braços.

— Saia daqui, ou chamo a polícia! — gritou Monteiro, fora de si.

— Ah, é!... Deu pra ser valentão agora, safado?!...

Lúcia, no vitrô da sala, percebendo a exaltação, gritou:

— Paulo, venha pra casa!... Pára com isso!...

Mas Monteiro a ignorou e abriu o portão para chegar mais perto do homem. De longe, ela pôde vê-los se xingar e depois se empurrando, até que o velho pegou o marido pela camisa, como já fizera antes. Foi quando este lhe deu um empurrão mais forte, jogando-o no asfalto, como um traste.

Enquanto Monteiro entrava em casa, o agiota levantou-se arrumando as calças, patético, mas ameaçador:

— Você é um homem morto, cafajeste!...

Ficou ali xingando. Como começou a juntar gente, entrou no carro, deu partida e foi embora, não sem antes jurar Monteiro de morte várias vezes, gesticulando com o braço fora do veículo.

— Meu Deus, meu Deus!... — reclamou Lúcia, enxugando os olhos com a cortina.

No entanto, nem ela nem o marido disseram coisa alguma sobre o que ocorrera; limitaram-se a continuar o que faziam antes do incidente. Roberto permanecia junto à outra vidraça, chocado com o que assistira. Mas teve forças para ir afagar levemente o pai, selando com ele uma silenciosa cumplicidade. Monteiro voltou-se para o filho, agradeceu-o com os olhos, e seguiu encaixotando as porcelanas da estante.

XXXI

— Seu Monteiro?!... — chamou o motorista, no escuro da garagem, com voz de cochicho. Monteiro, que já se levantara do sofá enquanto o ca-

minhão estacionava, abriu a porta e deu com o velho negro de cabelos grisalhos, com quem conversara há dias, naquela cidade longínqua.

— Boa noite, seu Afrânio!... — disse Monteiro, puxando o homem para dentro, com a mesma mão que estendia, espiando as redondezas para certificar-se de que não havia ninguém. O vento agitou os panos que serviam de cortinas, fazendo ondulações. Ele fechou a porta rápido.

— Boa Noite!... Tá tudo preparado?... — perguntou o motorista, passando os olhos pela casa.

— Tá tudo no jeito! — respondeu Monteiro, apontando para as caixas empilhadas.

— Então, vamos! — animou-se o homem, já procurando algo para carregar. Lúcia e os filhos chegaram a seguir.

— Boa noite! — disse ela, estendendo a mão, sem conseguir esconder o constrangimento. Cabisbaixos, Roberto e Márcia fizeram o mesmo.

A todos, o velho tratou com delicadeza, nos gestos, na inflexão de voz e na discreta reverência que fazia a cada um deles.

Monteiro e o motorista começaram pelos móveis pesados, arrastando-os de qualquer jeito para fora, já os acomodando em cima do caminhão. O motorista, sempre afável, procurava fazer-se suave entre os amargurados; não cruzou uma só vez com os filhos do casal sem lhes fazer um afago, ao que eles agradeciam com um sorriso triste, sem parar o que estavam fazendo.

Juntaram-se todos, arrebentaram-se de fazer força, e por fim conseguiram arrastar o enorme guarda-roupa do casal para fora. Mais desesperador foi o momento de jogá-lo em cima da carroceria do caminhão. E foi assim mesmo que subiu o imenso degrau: jogado como um entulho nas vigotas daquele velho veículo de carga, em meio ao asfíxiante desejo de sumir daquele lugar. Da própria casa.

— Vamos, vamos! — entrou em casa dizendo Monteiro, enquanto o homem amarrava a lateral da carroceria.

— Espera um pouco! — pediu Lúcia, ainda com alguns pacotes na mão. Monteiro, irrequieto, tomou-os dela, como se isso acelerasse a ida.

A dona-de-casa andou devagar até a área de serviço. Bem depois, voltou abraçada aos filhos, que foram apressá-la, fitando cada recanto da casa, cada detalhe donde vivera por tantos anos, evocando as lembranças da vida em família entre aquelas paredes, agora tão hostis. Os filhos, amargurados com o vexamento do pai, sucumbiram, e deixaram-na ali, estática, comendo o cenário com os olhos. Desesperado, Monteiro tentava convencer a mulher a sair.

— Vamos, pelo amor de Deus, Lúcia! Vamos embora! — ele implorou, puxando-a pelo braço, até que ela saiu, por si e pela força do marido, que chegara a empurrá-la. Antes de alcançar o portão, ela se virou para trás e parou por mais um instante. Os ombros caídos e a blusinha de flanela rala que vestia acentuavam-lhe o aspecto de desolação.

Monteiro fez uma rápida vistoria dentro da casa, apagou a última luz e trancou a porta. As chaves, frias na palma da mão, evocaram-lhe por um instante a lembrança da ex-funcionária. “Ela tem uma cópia dessas!...”, pensou, com saudade. Mas, quando chegou à calçada, já estava livre daquele espasmo do subconsciente.

Aflito, ele ajudou a esposa a espremer-se na cabina do caminhão com os filhos. Depois, subindo a carroceria, olhou atentamente; nenhuma luz se acendera na vizinhança!

— Toca, toca!... — sussurrou nervoso, ainda pendurado.

Em poucos minutos, Palmares era apenas um amontoado de luzes. Dentro da cabina todos estavam calados. Na carroceria, Monteiro procurava acomodar-se em meio às trouxas de roupa e esgueirar-se do vento frio. Finalmente instalado, pôde ainda ver sua cidade ir ficando para trás, até desaparecer no horizonte irregular da paisagem que a lua-cheia banhava. Estremeceu-se.

— Meu Deus!...

As lágrimas desenharam-lhe dois riscos largos e brilhantes no rosto, que, aos poucos, o vento secou. O caminhão seguiu noite adentro, sem que nenhum dos viajantes se manifestasse. Isso, além das breves observações que o velho motorista fazia a respeito do trânsito, infinitas luzes que passavam velozes, tão iguais umas às outras, e tão ameaçadoras:

— Sujeito chato!... Pensa que é dono da estrada!... — dizia ele, mais para distrair a infeliz que tinha ao lado, do que pelo prazer de reclamar. Depois arranjava outros pretextos, e mais outros, sempre preocupado em ajudar a mãe angustiada.

Os filhos dormiam, com as cabeças coladas. Lúcia tinha os olhos pregados no asfalto que corria abaixo dos pés, como uma serpente interminável e desafiadora. As faixas bravias esculpidas no piche, os faróis agressivos, que contrastavam com a delicadeza dos olhos-de-gato distribuídos em fila na estrada, acirravam-lhe o medo do que viria no fim daquele festival de imagens. Mal ouvia o que lhe dizia o bom homem; mas não deixava de esboçar um sorriso ou um monossílabo esquivo todas as vezes que ele lhe parecia sinceramente agitado. No mais, era uma mulher muda, que se ocupava em ouvir as vozes que pulsavam no seu interior.

Monteiro, por sua vez, levou a mão ao bolso e tirou a folha de papel. Abriu-a e, espremendo os olhos, pôde ler com a ajuda do primeiro farol que passava, as poucas palavras que lhe escrevera a ex-funcionária:

“Seja forte diante de tudo. Sempre te amei.”

Ele levantou o olhar e buscou um ponto para pousá-lo, mas o mundo passava fantasiado de árvores, moitas de capim e riachos prateados, tanto quanto lhe passaram as esperanças, as amizades e a auto-estima. As únicas coisas que lhe restavam, então, eram os móveis velhos em que repousava o corpo cansado e o temor que sentia; além do bilhetezinho que segurava entre os dedos trêmulos.

Para ele, naquele papel nada havia além das três palavras que construíam a última frase: a manifestação que tanto esperou — e que, agora, encolhido em cima de um caminhão, vinha-lhe como um açoite. Mas, depois de muito pensar, acabou por entender que as coisas poderiam estar ainda piores se lhe viesse antes.

Ele ficou demoradamente com o papel na mão, depois o dobrou e rasgou-o em muitos pedaços, um pouco por raiva, outro por redenção, principalmente porque sabia que nada mais poderia ocupar-lhe os pensamentos além das três criaturas assustadas que viajavam na cabina. A seguir, levantou o braço e foi liberando aos poucos aqueles fragmentos que, ao vento, flutuavam e dançavam por algum tempo sob a luz delicada da lua antes de cair no chão bruto. Com eles, iam também uma paixão ardente e todas as fantasias que inspiravam.