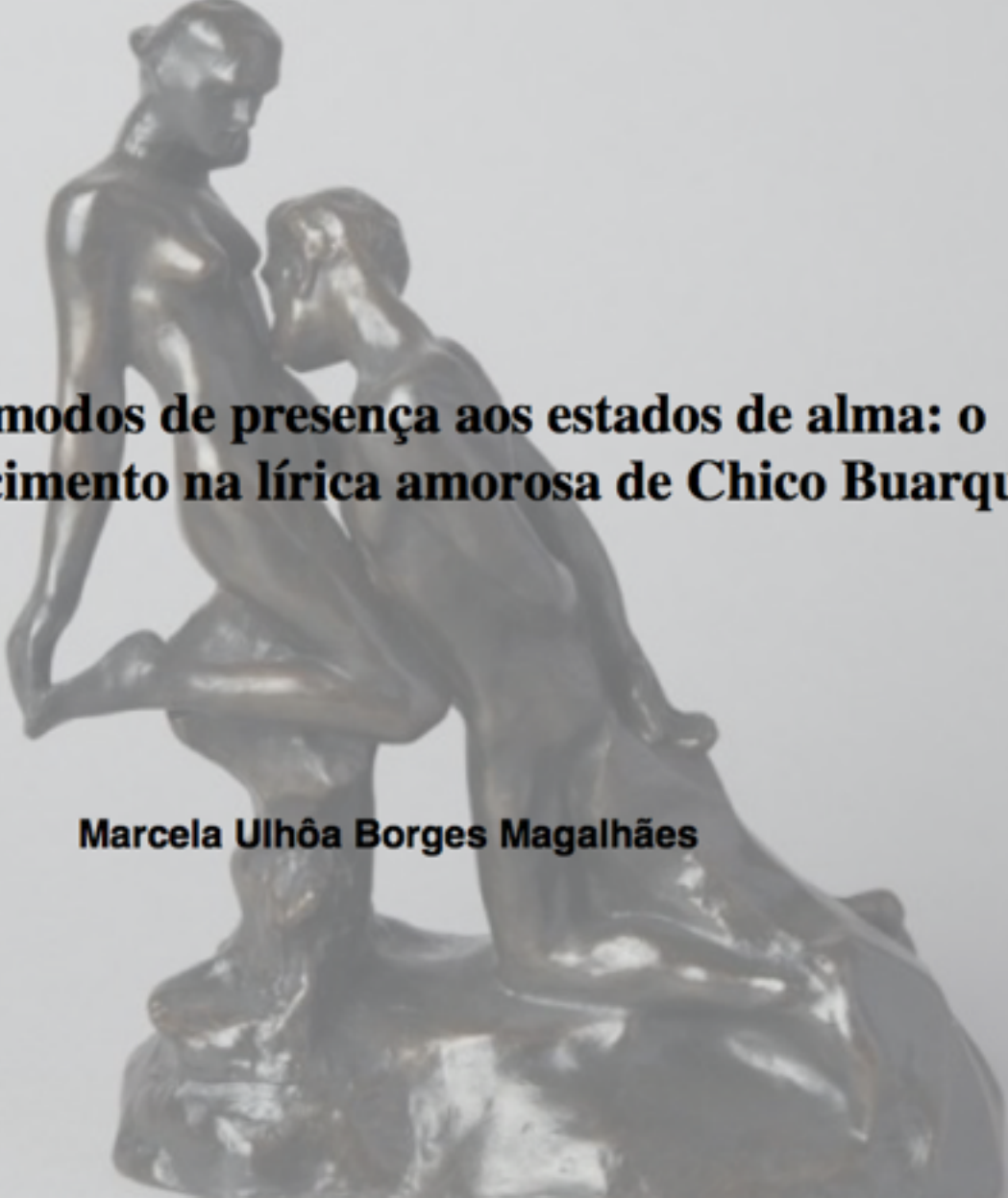


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Faculdade de Ciências e Letras  
Câmpus de Araraquara



**Dos modos de presença aos estados de alma: o  
acontecimento na lírica amorosa de Chico Buarque**

**Marcela Uihôa Borges Magalhães**

ARARAQUARA - SP

2017

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Faculdade de Ciências e Letras  
Câmpus de Araraquara  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

## **Dos modos de presença aos estados de alma: o acontecimento na lírica amorosa de Chico Buarque**

**Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.**

**Linha de Pesquisa: relações intersemióticas.**

**Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan**

ARARAQUARA - SP

2017

Magalhães, Marcela Ulhôa Borges Magalhães  
Dos modos de presença aos estados de alma: o  
acontecimento na lírica amorosa de Chico Buarque /  
Marcela Ulhôa Borges Magalhães Magalhães – 2017  
282 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus  
Araraquara)  
Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Semiótica. 2. Acontecimento. 3. Tensividade. 4.  
Discurso amoroso. 5. Chico Buarque. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MAGALHÃES, U. B. M. **Dos modos de presença aos estados de alma: o acontecimento na lírica amorosa de Chico Buarque.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP - Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em 28 de abril de 2017.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan Instituição: UNESP-Fclar

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit Instituição: FFLCH-USP-SP

Profa. Dra. Renata Ciampone Mancini Instituição: UFF

Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro Instituição: UNESP-Fclar

Prof. Dr. Marisa Gianecchini Instituição: UNESP-Fclar

A todos aqueles que me  
ensinaram sobre o amor.

Pesquisa financiada  
pela agência de  
fomento CAPES.

**Resumo:** esta tese tem como intenção sugerir a configuração de uma gramática do discurso amoroso (especificamente do amor-paixão), fundamentada sobre a noção tensiva do fenômeno *acontecimento*, bem como dos modos de presença. Serão tomadas como cópulas de análise as letras de canção lírico amorosas de Chico Buarque, a partir das quais se pode observar como o discurso amoroso organiza-se de forma coerente, embora fragmentária, no que concerne à estruturação dos níveis fundamental, narrativo, discursivo, bem como à natureza das oscilações tensivas que o acometem. A relação do homem com o mundo está fundamentada sobre os modos de presença: a tensão criada pelo mecanismo de aproximação e distanciamento entre o sujeito e os objetos é a principal responsável por afetar seus estados de alma. A gramática amorosa nasce, assim, do excesso provocado pelo encontro extraordinário, que instaura uma fratura na isotopia da cotidianidade e transforma toda a rede axiológica do sujeito, de modo a interferir nas paixões que emanam do discurso; dessa forma, o campo de presença do sujeito nas letras do cópulas selecionado, seja eufórico, seja disfórico, está, em alguma instância, relacionado à erupção do acontecimento e aos modos de presença. A configuração dessa gramática amorosa não é possível senão pela mobilização de expedientes da semiótica do sensível e da semiótica tensiva, que colocam no centro de suas preocupações a questão dos modos de presença e do acontecimento. Para tanto, são mobilizados principalmente: 1) os trabalhos elaborados por Greimas, Claude Zilberberg e Luiz Tatit, que permitem refletir sobre a passagem de uma semiótica da ação para uma semiótica do sensível; 2) a obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes que, a partir de fragmentos e figuras descontínuas, recompõe a isotopia do discurso amoroso, bem como 3) textos da Teoria da Literatura, a exemplo das obras de Paul Valéry, Todorov e Octavio Paz, que contribuem tanto para a configuração de uma gramática do discurso amoroso, quanto para as análises realizadas.

**Palavras-chave:** semiótica; acontecimento; tensividade; discurso amoroso; Chico Buarque.

**Résumé** : la présente thèse a pour but de suggérer la configuration d'une grammaire du discours amoureux, étayée sur les notions tensives du phénomène *événement* et des modes de présence. Le corpus d'analyse se compose des textes lyriques des chansons d'amour du chanteur brésilien Chico Buarque, à partir desquels il est possible d'observer comment le discours amoureux s'organise de manière cohérente, quoique fragmentaire, sur le plan de la structuration de ses niveaux profond, narratif et discursif, ainsi que sur celui de la nature des oscillations tensives qui l'affectent. La relation entre l'homme et le monde se fonde sur les modes de présence : la tension créée par le mécanisme d'approche et de distance entre le sujet et les objets constitue le principal facteur pour affecter ses états d'âme. La grammaire amoureuse naît ainsi de l'excédent provoqué par l'événement, qui instaure une fracture dans l'isotopie de la vie quotidienne et transforme l'ensemble du réseau axiologique du sujet, de manière à modifier les passions émanant du discours; par conséquent, le champ de présence du sujet dans les textes du corpus sélectionné, qu'il soit euphorique ou dysphorique, se trouve lié, jusqu'à un certain degré, à l'éruption de l'événement et aux modes de présence. La configuration de cette grammaire amoureuse n'est possible que par la mobilisation des expédients de la sémiotique du sensible et de la sémiotique tensive, qui placent au cœur de leurs réflexions la question des modes de présence et de l'événement. Cette étude reprend donc : 1) les travaux développés par Greimas, Claude Zilberberg et Luiz Tatit, qui permettent de réfléchir sur le passage d'une sémiotique de l'action à une sémiotique du sensible ; 2) l'ouvrage de Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, qui recompose l'isotopie du discours amoureux à partir de fragments et de figures discontinues, et 3) des textes ayant trait à la théorie de la littérature, comme les oeuvres de Paul Valéry, Todorov et Octavio Paz, qui contribuent autant à la configuration d'une grammaire du discours amoureux qu'aux analyses.

**Mots-clés** : sémiotique ; événement ; tensivité ; discours amoureux ; Chico Buarque.



**Abstract:** This thesis proposes the configuration of a lover's discourse grammar, based on the *happening* phenomenon tensive notion, as well as on the modes of presence. The lyrics of Chico Buarque's love songs will be the *corpus* to be analyzed. It is possible to realize from this analysis how coherently the lover's discourse is organized, even though it is fragmentary in terms of both its structuring in the fundamental, narrative, and discursive levels, and the nature of the tensive oscillations which affect it. The relation between man and world is based on the modes of presence – a certain kind of tension, created by the mechanism of approach and distance between subject and objects, is primarily responsible for affecting his *états d'âme*. A lover's grammar is born, thus, from the excess caused by an extraordinary event, which establishes a fracture in the isotopy of everyday life and transforms the entire axiological network of a subject, so as to interfere in the passions that emerge from the discourse. Therefore, the subject's field of presence in Chico Buarque's lyrics, whether euphoric or dysphoric, is in some dimension related to the eruption of an event (the *happening* phenomenon) and to the modes of presence. The configuration of a lover's grammar is only possible by the combined use of the semiotics of sensible and the tensive semiotics, which put the modes of presence and the *happening* in the core of their concerns. In order to achieve these objectives, a few theoretical elements will be summoned up: 1) the works by Greimas, Claude Zilberberg and Luiz Tatit, whose findings allow us to think over the transition from an action semiotics to a semiotics of sensible 2) the work *A Lover's Discourse: Fragments* by Roland Barthes that, from fragments and discontinuous figures, resets the isotopy of a lover's discourse 3) well known texts from the Theory of Literature such as the works by Paul Valéry, Todorov and Octavio Paz, which contribute both to the configuration of a lover's grammar and to the analysis of the corpus.

**Keywords:** Semiotics; happening; tensiveness; a lover's discourse; Chico Buarque.

## Agradeço

À CAPES, por ter financiado esta pesquisa desde o início e por ter-me concedido também a bolsa PDSE, que possibilitou a realização de meu estágio doutoral na França.

A toda equipe da seção de Pós-Graduação, sempre pronta a assessorar-me com as burocracias da Universidade.

Aos professores Brunno Vinícius e Juliana Santini, coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, pela extrema dedicação em zelar pela excelência do Programa e também pelo apoio e amizade.

À Betina Matarazzo, Carmem Monari e Marcella Zamarioli que me auxiliaram na busca pelo equilíbrio físico, emocional e espiritual, determinante para que eu encontrasse a tranquilidade e o bem-estar necessários para concluir esta tese.

Aos meus mestres que, no momento exato, disseram a palavra certa e desvendaram diante de mim a beleza da linguagem: Betinha, Marcelo Muller, Zaga, Maria Clara, Alceu Dias Lima, Márcio Thamos e tantos outros cujos nomes me escapam, mas cujos ensinamentos permanecem vivos.

À professora Marisa Gianechini por ter aceitado prontamente compor a banca deste exame de doutoramento.

À querida professora Renata Mancini, por ouvir atentamente sobre minha pesquisa durante o período de estágio doutoral em Paris e por fazer tantas sugestões valiosas para o desenvolvimento da tese.

Ao Prof. Luiz Tatit, por ter me aceitado como aluna ouvinte em sua disciplina e por suas formidáveis aulas que transformaram minha relação com a semiótica, com a literatura e com a canção.

Aos Professores Jean Cristtus Portela e Ivã Carlos Lopes pelas preciosas contribuições que fizeram durante meu exame de qualificação.

Ao Prof. Denis Bertrand, meu co-orientador durante o estágio doutoral realizado na França, pela recepção afetuosa e gentil, pelas agradáveis conversas sobre semiótica e literatura nos cafés da Paris 8 e pelas importantes contribuições que fez a este trabalho.

Ao Marco Aurélio, agradeço pela parceria nos seminários e nas atividades acadêmicas, mas, sobretudo, pela amizade leal, sensível e dedicada, que me rendeu tantos momentos memoráveis dentro e fora da Universidade.

À Tunda, pelo amor, pelos cuidados, pela preocupação e até mesmo pelos excessos.

À Brunna, pela amizade incondicional. Ao Paulo, pela permanência dos afetos, ainda que em ausência. Ao Cláudio, pela generosidade, pelo cuidado e pelos ótimos conselhos. Ao Bruno, pelos péssimos conselhos e pela leveza e risadas de toda vez.

Aos meus pais, por terem me proporcionado a base sólida em que pude me aterrar para poder crescer, ganhar espaço e adquirir a leveza necessária para trilhar meus próprios caminhos e voar.

À Ude, minha orientadora (e também grande amiga), pelo acolhimento, pela confiança depositada, pela leitura sensível e delicada do trabalho e, principalmente, por tanto me inspirar como modelo de professora e pesquisadora no decorrer desse longo trajeto.

Ao João, meu amor, pelos nossos pequenos momentos, intercalados entre a escrita de um e outro parágrafo: pelos piqueniques *sur l'herbe*, pelas massas de domingo, pelas caminhadas em noites frias no Canal Saint-Martin, pelo silêncio que nunca constrange. Por apresentar-me Brodsky e por ter generosamente lido e revisado este trabalho. Por, principalmente, buscar comigo a beleza do cotidiano e por torná-lo tão especial... tão nosso. Por prezar pelos intervalos e espaços vazios de onde emergem as paradas, as surpresas, os acontecimentos.

*Die Liebe ist eine der großen Schicksalsmächte, die vom  
Himmel bis zur Hölle reichen.*

O amor é uma das grandes potências do destino que se estende  
do céu até o inferno.

Carl Jung

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	p. 13
<b>Capítulo 1: poética e semiótica</b> .....	p. 18
1.1. Letras e poemas.....	p. 35
<b>Capítulo 2: da estesia à anestesia: os contornos da apreensão estética no acontecimento</b> ...	p. 40
2.1. Dos estados juntivos aos modos de presença.....	p. 41
2.2. Conceitos elementares de semiótica tensiva.....	p. 55
2.2.1. As subdimensões intensivas.....	p. 58
2.2.2. A sintaxe discursiva .....	p. 62
2.2.3. Os estilos tensivos.....	p. 64
2.3. O acontecimento.....	p. 69
2.3.1. O princípio.....	p. 72
2.3.2. <i>Da imperfeição</i> : o caminho que vai da apreensão à dissolução estética.....	p. 81
2.3.3. O acontecimento para Claude Zilberberg.....	p. 89
2.3.4. Destinador e antissujeito: um regime de alternância.....	p. 92
2.3.5. Exemplificando a teoria.....	p. 96
<b>Capítulo 3: o discurso amoroso</b> .....	p. 105
3.1. O mito.....	p. 105
3.2. Platão.....	p. 110
3.3. Stendhal.....	p. 114
3.4. Barthes.....	p. 117
3.5. O amor como acontecimento e forma de vida.....	p. 122
3.6. A construção de uma gramática do discurso amoroso.....	p. 127
3.7. <i>Catálise</i> e descontinuidade: a linguagem do discurso amoroso.....	p.147

<b>Capítulo 4: “Valsa brasileira”: a clássica narrativa da falta</b> .....	p. 153
<b>Capítulo 5: apreensão estética</b> .....	p. 165
5.1. “A história de Lily Braun”: a clássica narrativa do excesso: o <i>arroubo</i> , a <i>crystalização</i> e o <i>drama</i> .....	p. 167
5.1.1. O <i>continuum</i> .....	p. 169
5.1.2. <i>Crystalização</i> .....	p. 172
5.1.3. <i>Drama</i> .....	p. 173
5.2. “Samba e amor”: o <i>arroubo</i> .....	p.177
5.3. “Cotidiano” .....	p. 185
<b>Capítulo 6: dissolução estética</b> .....	p. 193
6.1. “Com açúcar, com afeto”: o <i>drama</i> .....	p. 194
6.2. “Eu te amo”: o prenúncio da <i>catástrofe</i> .....	p. 203
6.3. “Atrás da porta”: a <i>dissolução</i> .....	p. 215
<b>Capítulo 7: escapatórias</b> .....	p. 230
7.1. “Valsinha”.....	p. 231
7.2. “Todo sentimento”.....	p. 240
7.3. “Retrato em branco e preto”.....	p. 250
<b>Considerações finais</b> .....	p. 262
Das análises.....	p. 262
Das contribuições teóricas.....	p. 264
<b>Referências bibliográficas</b> .....	p. 272

## Introdução

Esta tese tem como objetivo propor a estruturação de uma gramática<sup>1</sup> amorosa, extraída de discursos em que se encontra um tipo específico de amor, nomeado por Stendhal — e, mais tarde, retomado por Barthes em ocasiões diversas — de o amor-paixão, aquele desenvolvido entre homem e mulher, que nasce a partir do excesso<sup>2</sup>. A teoria mobilizada na construção de tal gramática é fundamentada sobre a noção tensiva do fenômeno do acontecimento e dos modos de presença<sup>3</sup>. O *cópus* de análise consiste em uma seleção de dez letras de canção lírico amorosas de Chico Buarque, a partir das quais se pode observar como o discurso amoroso em questão organiza-se de forma coerente, embora fragmentária, no que concerne à estruturação dos níveis fundamental, narrativo, discursivo, bem como à natureza das oscilações tensivas a que está sujeito. Toda e qualquer relação do homem com o mundo está fundamentada sobre os modos de presença: a tensão criada pelo mecanismo de aproximação e distanciamento entre o sujeito e os objetos é a principal responsável por afetar seus estados de alma. A gramática amorosa do amor-paixão nasce, assim, do excesso provocado pelo encontro-acontecimento, que instaura uma fratura na isotopia<sup>4</sup> da cotidianidade e transforma toda a rede axiológica do sujeito, de modo a interferir nas paixões<sup>5</sup> que emanam do discurso; dessa forma, o campo de presença do sujeito nas letras do *cópus* selecionado, quer seja eufórico, quer disfórico, está, em alguma instância, relacionado à erupção do acontecimento e aos modos de presença.

---

<sup>1</sup> Observa-se que a expressão “gramática” é aqui utilizada metaforicamente, ou seja, não no sentido de uma sintaxe propriamente dita, mas de estrutura.

<sup>2</sup> Todas as vezes em que a expressão “gramática amorosa” ou “gramática do discurso amoroso” for utilizada nesta tese, estará implicada a modalidade do amor-paixão, que será aprofundada no capítulo terceiro.

<sup>3</sup> Segundo Greimas, a categoria da presença, assim como sua categoria oposta, a ausência, surge como uma possibilidade de distinguir dois modos de existência semiótica: “[...] o reconhecimento de um paradigma, por exemplo, implica — ao lado de um termo presente (*in praesentia*) na cadeia sintagmática — uma existência ausente (*in absentia*) dos outros termos constitutivos do paradigma.” (p. 347 verbete presença). O grau de presença (assim como de ausência) pode ser maior ou menor, e essa gradação deve ser considerada no ato de interpretação do universo tensivo do sujeito.

<sup>4</sup> Iteração de traços de significado coerentes que se reforçam uns aos outros no desenvolvimento sintagmático de um enunciado. Em outras palavras, repetições de elementos semânticos que conduzem o sentido ao mesmo *topos*, produzindo a continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. (BERTRAND, 2003, p.420-421).

<sup>5</sup> A expressão “paixão” será usada, ao longo desta tese, em sua definição semiótica, muito diferente de seu sentido filosófico, que passou a ser adotado universalmente quando se trata de paixões. Enquanto, para a filosofia, a paixão opõe-se à razão e caracteriza-se como a ação de controle e de direção exercida por uma emoção determinada sobre a personalidade de um indivíduo (ABBAGNANO, 1982, p. 709), para a semiótica, a paixão irá opor-se à ideia de ação e conservar o sentido primeiro do latim *passio*, que remete ao conceito de passividade. O sujeito passional, dessa forma, corresponde ao sujeito do *sofrer* — sujeito, portanto, evacuado de modalidades — que se contrapõe, por sua vez, ao sujeito do *fazer*.

O cópús do trabalho é composto pelas letras das canções “Valsa brasileira” (2007, p. 392), “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333), “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), “Atrás da porta” (2007, p. 196), “Valsinha” (2007, p. 188), “Todo o sentimento” (2007, p. 385) e “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171). A escolha de um cópús de trabalho dificilmente está isenta de subjetividade, pois, por mais que o pesquisador procure anulá-la de todas as formas, os afetos e desejos inevitavelmente participam da escolha, qual seja do gênero selecionado, do autor ou do recorte da obra deste autor. É importante, no entanto, que os afetos e desejos do pesquisador não se sobreponham à motivação científica do trabalho, e, nesse sentido, a escolha das letras de canção desta tese obedeceu a um critério principal de seleção: formar um conjunto representativo da temática lírico amorosa das canções de Chico Buarque. Antes de realizar a escolha que resultou no cópús que aqui se apresenta, foi feita uma leitura das canções lírico amorosas de Chico Buarque e, mesmo sem analisar profundamente cada uma delas — o que seria impossível diante da limitação do tempo de quatro anos para concluir a tese — pôde-se notar que essas letras correspondiam, ao menos em uma primeira impressão, a cada uma das fases da gramática amorosa proposta neste estudo. Foram selecionadas, dessa maneira, dez letras que supostamente corresponderiam às fases que compõem a estrutura da gramática do discurso amoroso que será aqui configurada. Algumas suposições iniciais confirmaram-se e as letras em questão demonstraram pertencer, de fato, ao momento da gramática amorosa que se supôs inicialmente. Outras suposições, após análise mais cuidadosa das letras, não se confirmaram, e a análise enveredou por outro caminho. De todo modo, as letras selecionadas ajudaram a reforçar a tese de que existem, de fato, recorrências que permeiam o discurso amoroso e constituem uma espécie de gramática reconhecível nesse tipo de discurso. A partir da teoria desenvolvida em torno do acontecimento e das análises do cópús selecionado, será possível, como se verá, demonstrar que há, no discurso amoroso, uma progressão regrada, embora descontínua, capaz de caracterizar uma gramática, como já previa Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003).

A teoria semiótica de linha francesa, especialmente em seus desdobramentos mais recentes, fornece um instrumental preciso e eficiente para descrever a gramática aqui proposta. A obra *Da imperfeição* (2002), de Algirdas Greimas, abriu caminho para o estudo do contínuo na semiótica, e a obra de Claude Zilberberg e Jacques Fontanille deram prosseguimento a essas reflexões, de modo a consolidar o projeto de uma semiótica tensiva, que vai além da descrição dos programas de busca,



foco da semiótica da ação, e concentra-se mais precisamente nos programas passionais e subjetivos que regem a narrativa do sujeito no momento das transformações e das fraturas que se interpõem em seu percurso. Esse será o principal arcabouço teórico mobilizado ao longo da tese, mas serão acrescidas também contribuições teóricas de diferentes autores que abordam, mesmo que por outras vias, a questão do acontecimento estético, tais como Barthes, Todorov, Paz e Brodsky, afinal, não se pode esquecer que, embora a teoria semiótica seja aqui predominante, esta tese vai além da formulação de uma gramática do amor-paixão; ela pretende investigar o funcionamento de tal gramática em signos poéticos, razão pela qual, em muitos momentos, textos da teoria literária mostram-se bastante profícuos.

Por um lado, o acontecimento configura-se como um fenômeno contínuo, por outro, ele pode ser compreendido como descontínuo, dependendo da posição em relação a que ele se situa no universo tensivo. Defronte à linearidade do cotidiano do sujeito, há uma quebra sequencial, portanto, a caracterização de um fenômeno que pode ser nomeado como descontínuo. Ocorre, porém, que, embora linear e aparentemente contínuo, o cotidiano é pontuado por *paradas* intermitentes, de modo que, quando o sujeito é repentinamente suspenso desse cotidiano, repleto de elementos antagonistas, pelo vislumbre de algo belo e *estranho*, no sentido freudiano do termo (FREUD, 1976), abre-se para ele um universo contínuo, em que os valores transitam livremente e não há percalços a serem driblados.

O acontecimento é intenso por natureza, efêmero e fugidio, e o regresso do universo contínuo para o descontínuo tende a causar no sujeito uma dor pungente<sup>6</sup>, que pode evoluir para a melancolia, raiva, depressão, dentre muitos outros estados de alma disfóricos. Neste trabalho, procura-se refletir também sobre a perda de densidade de presença do acontecimento, que não é tão explorada pela teoria semiótica quanto o momento da apreensão estética, de modo a tentar contribuir para a consolidação de uma sintaxe narrativa da dissolução estética, como a que já existe para a da apreensão, tão bem delineada por Greimas e Claude Zilberberg.

A tese está dividida em três partes: teoria, análises e, por fim, conclusão. O primeiro capítulo, intitulado “Poética e semiótica”, trata da necessidade do desenvolvimento de uma poética da expressão, reflete acerca da poeticidade nas letras de canção e descreve a metodologia que será utilizada nas análises. O segundo capítulo versa sobre a apreensão estética, sobre as consequências de tal evento no percurso do sujeito, sobre os valores tensivos que emergem do acontecimento e

---

<sup>6</sup> No caso de tratar-se de um acontecimento eufórico, já que há também acontecimentos que provocam estados de alma disfóricos, como observa Luiz Tatit na análise do conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa (TATIT, L. 2010, p. 107-125).

sobre como ocorre a dissolução e a perda de densidade da apreensão estética e o retorno do sujeito ao cotidiano atonizado. Esse capítulo procura fazer também um percurso teórico dos estudos realizados sobre o acontecimento dentro da semiótica francesa e de outras teorias afins, que serão os fundamentos da gramática amorosa que será desenvolvida no terceiro capítulo da tese. O que se pode considerar a tese propriamente dita deste trabalho encontra-se no capítulo terceiro. Há, primeiramente, uma introdução teórica a respeito das teorias do discurso amoroso e, posteriormente, a elaboração de uma gramática amorosa, com base nos princípios teóricos desenvolvidos nos capítulos anteriores.

O quarto, quinto, sexto e sétimo capítulos dedicam-se à análise do *córpus* selecionado. No quarto capítulo, será analisada a letra da canção “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), que apresenta a clássica narrativa amorosa da falta. O quinto capítulo, no qual serão analisadas as letras “A história de Lily Brown” ((LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333), “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) e “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), focaliza o momento da apreensão estética e seus desdobramentos. O sexto capítulo, por sua vez, prioriza o tema da dissolução estética do acontecimento amoroso a partir da análise das letras “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) e “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196); já o sétimo capítulo aborda a espera e as escapatórias da vida ordinária, que podem ser verificadas na letra das canções “Valsinha” (MORAES & BUARQUE2007, p. 188), “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) e “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171). No capítulo final, seguirão as conclusões a respeito do discurso amoroso, alinhavadas com a problemática do acontecimento e com a análise do *córpus* selecionado, observando que se pretende, nessa etapa, ajudar a construir uma gramática do discurso amoroso, bem como uma sintaxe da dissolução estética — tema ainda não tão discutido nos trabalhos atuais com abordagem semiótica — que possa servir de modelo para trabalhos futuros na área, tendo em vista a carência de discussões teóricas em torno de tais questões, como afirma Claude Zilberberg (2011, p. 239): “Se o mecanismo das estruturas sintáticas implicativas pode ser considerado como conhecido, o futuro da pesquisa, como pressentimos por esse esboço de discussão, parece-nos pender mais para o lado das estruturas concessivas”.

A teoria do acontecimento já foi intuída por muitos críticos literários, ensaístas e mesmo poetas, no entanto, foi a partir dos desdobramentos da teoria semiótica que se pôde pensar essa questão de forma sistematizada e criar uma gramática amorosa que nasce na tentativa de desacelerar

e explicar o fenômeno do acontecimento amoroso. Este trabalho tem como intuito, portanto, contribuir, por meio das análises literárias, para a construção dessa possível gramática.

## CAPÍTULO UM

### Poética e semiótica

Antes de adentrar os conteúdos fundamentais que motivam as investigações desta tese, é necessário comentar sobre alguns conceitos importantes no escrutínio da poética e da semiótica, que serão fundamentais para a compreensão dos desdobramentos teóricos que se seguirão. O objetivo de apreender a natureza do texto poético e de tentar diferenciá-lo das demais formas e modalidades de discurso fez com que se multiplicassem as vertentes de pesquisa dentro dos Estudos Literários, embora todas elas tenham, ainda que por caminhos diferentes, a mesma pretensão de apreender o fenômeno poético em sua especificidade. Tendo em vista que a semiótica francesa é uma dessas linhas e, por certo, tem suas convicções e hipóteses a respeito desse objeto singular, vale a pena seguir-lhe os passos para investigar sua visada própria sobre o que o caracteriza e explica. Esse interesse cobra ainda maior sentido, quando se trata de reavaliar posturas da própria teoria semiótica sobre o objeto poético, sua natureza e modo de funcionamento.

O poético, na concepção semiótica, é compreendido essencialmente como um efeito construído por categorias responsáveis pelo sentido e se faz presente a partir de um modo especial de correlação direta entre componentes do plano de expressão e do plano de conteúdo do texto ou, em outras palavras, a partir da articulação do significante sonoro (ou seu *representamen* gráfico) com o significado, que, idealmente e em sua expressão mais completa, provoca uma ilusão referencial sobre o ouvinte/leitor (GREIMAS, 1972, p. 12). Esse mecanismo é responsável, também, pelo engendramento das conotações, que possibilitam a leitura do texto poético em várias direções isotópicas.

O grau de poeticidade de um texto varia, dessa forma, em conformidade com as correlações entre os níveis do discurso (fundamental, narrativo e discursivo) e com as homologias estabelecidas entre categorias do plano de expressão e do plano de conteúdo que o objeto poético for capaz de mobilizar na semiose, como afirma Greimas, no ensaio “Por uma teoria do discurso poético”<sup>7</sup>:

Um discurso ideal, em que todos os níveis se vissem correlacionados e homologadas todas as unidades estruturais, seria talvez o mais poético: incapaz de homologar, mesmo às dimensões das frases, as estruturas da expressão e do conteúdo, ele se reduziria inevitavelmente a “um grito do coração” do poeta. (1972, p. 29)

---

<sup>7</sup> Esse texto integra o livro *Ensaio de semiótica poética* (1972), organizado também por Greimas, que visa a compreender a natureza do texto poético sob a perspectiva semiótica. O volume reúne ensaios de Jean-Claude Coquet, Michel Arrivé, Claude Zilberberg, Julia Kristeva, entre outros, com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud e Roubaud.

Por tratar de um discurso duplo, articulado pela junção de dois planos diferentes, a análise literária que tem pressupostos semióticos deve apresentar como principal especificidade a capacidade de estabelecer uma tipologia de todas as correlações possíveis entre os planos da expressão e do conteúdo do texto (GREIMAS, 1972, p. 13). Delimitar as esferas do texto poético sempre foi preocupação dos estudiosos da linguagem verbal, afinal “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte”, na concepção de Jakobson (1985, p. 119), é a dominância da função poética. “Dominância”, pois, mesmo que de modo subsidiário, a função poética também pode estar presente em todas as outras atividades verbais, desde *slogans* publicitários até em conversas do dia a dia, do mesmo modo que as outras funções da linguagem também estão presentes na arte verbal:

O estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia e, por outro lado, o escrutínio linguístico da poesia não se pode limitar à função poética. As particularidades dos diversos gêneros poéticos implicam uma participação, em ordem hierárquica variável, das outras funções verbais a par da função poética dominante. (JAKOBSON. 1985, p. 129)

Ainda de acordo com Jakobson, a comunicação verbal envolve seis fatores básicos. São eles: remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código. É a predominância de um desses elementos que determina uma dada função da linguagem, porém, é raro encontrar uma mensagem verbal que apresente apenas uma única função, já que é comum haver, em um mesmo texto, por exemplo, mais de uma função da linguagem, mesmo que em graus de predominância diferentes. Quando o pendor da mensagem recai sobre ela própria, tem-se a função poética. Quando recai sobre o remetente, ela é chamada função emotiva; quando o destinatário está em evidência, tem-se a função conativa; já se a predominância é o contexto, a função resultante da mensagem será a referencial. Quando o contato entre remetente e destinatário chama atenção, a função predominante é a fática, e se o pendor for para o código, tem-se a função metalinguística.

Por tratar de um objeto duplamente articulado que tem sua força poética na junção de dois planos diferentes, a análise literária embasada em pressupostos semióticos deve procurar estabelecer uma tipologia de todas as correlações possíveis entre os planos da expressão e do conteúdo do texto (GREIMAS, 1972, p. 13). Para explicar esse fenômeno, Jakobson propôs que “o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte” é a dominância da função poética, que se produz quando a mensagem se debruça sobre si mesma: “O pendor para a mensagem como tal, o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem” (JAKOBSON, 1985, p. 127-128). Assim, a função poética da linguagem tem por objetivo afirmar e reafirmar sua própria beleza, dir-

se-ia, de modo quase narcisista: ela se faz bela por meio da manipulação da linguagem, de modo a incutir uma dada impressão estética no destinatário. Por lidar essencialmente com a matéria verbal, “Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa de sua função poética” (JAKOBSON, 1985, p. 128). Por essa razão, a semiótica francesa procura investigar a natureza do signo poético em sua dimensão biplanar, de maneira a permitir a compreensão de sua estrutura e demonstrar como é produzida essa nuance particular do sentido.

A questão que cumpre indagar aqui é, portanto, de que maneira a mensagem se volta sobre si mesma e provoca o efeito de sentido poético. Jakobson já havia respondido a essa questão ao afirmar que “a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (1985, p. 130). Seleção e combinação são os dois mecanismos elementares do arranjo verbal, e também aqueles responsáveis pela produtividade virtualmente infinita de enunciados da linguagem. Do repertório de vocábulos virtuais que compõem a língua, o falante seleciona, com base no princípio de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, aqueles que deseja utilizar e, em seguida, combina-os na cadeia verbal, com base no princípio de contiguidade. Num enunciado em que predomina a função poética, o princípio da seleção sobrepõe-se ao da combinação, de modo a criar efeitos de sentido que chamem atenção para a própria mensagem. Em um eloquente exemplo citado por Jakobson (1985, p. 128), o mestre russo menciona uma falante de inglês que costumava utilizar a expressão “horrendo Henrique” (*the horrible Harry*, no texto original), mas, quando questionada sobre a razão que a levava a selecionar o adjetivo “horrendo”, dentre tantos outros de valor semântico similar (p. ex., terrível, medonho, assustador, repelente), não soube responder nada além de afirmar que “horrendo” lhe caía melhor. Nesse caso, o princípio da seleção projetou-se intuitivamente sobre o da combinação, produzindo uma paronomásia como resultado, de forma a aproximar, no nível fônico, os vocábulos “Henrique” e “horrendo” e a sugerir também uma semelhança entre as duas expressões no plano semântico, afinal “numa sequência em que a similaridade se superpõe à contiguidade, duas sequências fonêmicas semelhantes, próximas uma da outra, tendem a assumir função paronomástica, pois palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” (JAKOBSON, 1985, p. 150-151).

Esse tipo particular de mecanismo associativo foi expresso pelo conceito de *paralelismo*, que consiste em sugerir que equivalências sonoras projetadas em determinada cadeia verbal implicam necessariamente equivalências semânticas; em outras palavras, estruturas forjadas por paralelismo são aquelas que emparelham uma sequência fonológica da mensagem verbal com uma sequência de unidades semânticas, ou, na terminologia de Hjelmslev (1975, p. 74), elementos do

plano de expressão e do plano de conteúdo de um texto dado. Acoplamentos da matéria sonora a componentes semânticos do sentido de um poema ocorrem sob a forma de rimas, paronomásia, aliteração, assonância, recorrências rítmicas etc., e, no limite, podem provocar a ilusão de que existe certa motivação entre elementos dos planos de conteúdo e de expressão:

A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma mais palpável e intensa [...]. A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado” [...]. (JAKOBSON, 1985, p. 153)

O conceito de paralelismo proposto por Jakobson será de grande relevância para as análises que se seguirão neste trabalho, levando em conta que, para uma compreensão profunda do texto, expressão e conteúdo devem ser compreendidas mutuamente.

A história das concepções que tiveram em conta a natureza e funcionamento do signo poético remonta aos estudos estruturalistas iniciados por Saussure, retomados, posteriormente, por Louis Hjelmslev e desdobrados pelo semiótico Algirdas Greimas. Sabe-se que os conceitos de signo, língua e linguagem receberam dos três teóricos diferentes tratamentos e concepções, embora complementares e coerentes com o pensamento estruturalista. Interessa, aqui, verificar como as noções de plano do conteúdo e plano da expressão, bem como suas subdivisões — forma e substância do conteúdo / forma e substância da expressão — propostas por Hjelmslev em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975), podem ser pensadas no interior das concepções semióticas desenvolvidas por Greimas.

O conceito de signo, definido primeiramente por Saussure a partir de considerações preliminares sobre unidades do léxico das línguas naturais (2003, p. 79), pode ser extrapolado para abarcar dimensões mais amplas, como irá propor mais tarde Greimas, de forma que *signo* também poderá designar uma palavra, uma frase ou um discurso, na medida em que se manifesta como unidade discreta (GREIMAS, 1972, p. 16). Dessa forma, pode-se afirmar que o discurso poético é um *signo complexo*. Para a teoria semiótica francesa, qualquer sistema de significação é considerado uma manifestação de linguagem, a exemplo do próprio sistema da poética. Seu intuito busca compreender o funcionamento dos dois planos da linguagem propostos por Hjelmslev, quando se toma como manifestação da linguagem o sistema sógnico do poema, a fim de mostrar como os conceitos de forma/substância do conteúdo e forma/substância da expressão funcionam na

produção do signo poético, uma vez que são elas as categorias fundamentais para o estudo de uma poética da expressão.

A linguística moderna inicia-se com a formulação de Saussure, segundo a qual “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. [...]. Esses dois elementos estão intimamente unidos e um reclama o outro” (2003, p. 80)<sup>8</sup>. Com esse postulado, inaugura-se uma linhagem teórica que concebe o signo não mais como uma expressão de um conteúdo exterior a ele próprio, mas como um todo no qual expressão e conteúdo, ou, conforme a terminologia de Saussure, significado e significante, são solidários e inseparáveis dentro de uma relação arbitrária que se estabelece entre eles. O linguista suíço também estabeleceu, ademais, uma diferenciação entre língua e linguagem, segundo a qual aquela é composta somente por grandezas formais, enquanto esta abarca também grandezas físicas e não psíquicas, a que se pode denominar substância. A linguística, segundo ele, não deve se ocupar, senão, dos aspectos formais ou, em outras palavras, do signo linguístico (2003, p. 23).

A linha de pensamento saussuriana foi seguida também por Louis Hjelmslev, que avançou a construção das bases da linguística moderna, de modo a continuar a desenvolvê-la nos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975). Muitas das questões já intuídas por Saussure no *Curso de linguística geral* (2003), como a dos dois planos distintos que compõem a linguagem, e a presença de uma forma e uma substância que a constituem, foram sistematizados e aprofundados por Hjelmslev, que passa a considerar que a linguagem é constituída por dois planos homólogos, os quais ele denomina *plano de conteúdo* e *plano de expressão*, que se unem, em uma relação solidária, por meio da função semiótica, sem a qual não é possível haver linguagem: “A função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão” (1975, p. 54).

Hjelmslev afirma também que tanto o plano de conteúdo quanto o plano de expressão da linguagem são constituídos, cada qual, por uma forma e uma substância e que “a distinção entre a expressão e o conteúdo, e sua interação na função semiótica, são fundamentais na estrutura da

---

<sup>8</sup> Cf. o texto original, num recorte um pouco maior: *Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. [...] Le signe linguistique est donc une entité psychique à deux faces, qui peut être représentée par la figure: †Concept/Image acoustique‡. Ces deux éléments sont intimement unis et s'appellent l'un et l'autre.* (SAUSSURE, 2005, p. 98-99). Embora o aspecto motor envolvido na articulação que produz a imagem acústica desempenhe também um papel na expressão, a edição crítica do *Cours* lembra que, por conceber a língua como um repositório de elementos recebidos “de fora”, para Saussure a imagem articulatória do estrato acústico ficava subentendida e subordinada à representação da imagem acústica, concebida como expressão natural de uma palavra da língua virtual (*ibid.*, p. 98). É preciso lembrar, entretanto, que a imagem articulatória passa a ser, por vezes, relevante no subsistema da Poética, como em certos casos de iconicidade e ilusão referencial produzidos em poesia.



linguagem.” (1975, p. 62-63). Tendo em vista que a poética é uma manifestação de linguagem, é imprescindível compreender que tipo de relação particular nela ocorre entre os planos da expressão e do conteúdo, bem como seus mecanismos internos. Ademais, é preciso também compreender a necessidade de contextualizar cada signo dentro de um sistema:

Considerado isoladamente, signo algum tem significação. Toda significação de signo nasce de um contexto, quer entendamos por isso um contexto de situação ou um contexto explícito, [...]. É necessário, assim abster-se de acreditar que um substantivo está mais carregado de sentido do que uma preposição, ou que uma palavra está mais carregada de significação do que um sufixo de derivação ou uma terminação flexional. (HJELMSLEV, 1975, p. 50)

Como se vê na passagem transcrita, trata-se de uma decorrência e ampliação conceitual daquilo a que Saussure chamou *valor linguístico*. Os signos constituem um sistema que será determinante para seu processo de significação, portanto, o sentido de cada um deles não é atribuído apenas em relação a sua constituição interna, mas em decorrência do valor que ele assume em oposição aos demais signos da língua.

Antes, porém, de verificar como conteúdo e expressão manifestam-se nos domínios do texto poético, é conveniente lembrar as importantes distinções propostas por Hjelmslev para explicar como eles funcionam no sistema da língua: 1) a substância do conteúdo pode ser definida como sentido geral (grandeza amorfa / massa do pensamento) que é enformado na manifestação linguística pela forma do conteúdo (conjunto de traços sêmicos que a recortam e organizam) 2) a substância da expressão corresponde àquilo que Saussure chamava som material (2003, p. 80), isto é, os sons físicos e articulados produzidos pelo aparelho fonador; a forma da expressão, por sua vez, corresponde ao conjunto de fonemas sobre os quais se organiza a estrutura fonológica de uma língua.

Convém lembrar que Hjelmslev, tal qual Saussure, entende por signo apenas os aspectos formais da linguagem, já que os aspectos da substância são ejetados da estrutura da língua, de forma que “[...] parece mais adequado utilizar a palavra signo para designar a unidade constituída pela forma do conteúdo e pela forma da expressão [...]” (1975, p.62). Essa definição, segundo ambos, é suficiente para uma descrição linguística do texto, porém, quando se tem em vista o objeto poético, o sistema da poética sobrepõe-se ao sistema da língua ou, em outras palavras, o sistema da língua é recodificado pelo sistema da poética, originando, por sua vez, o signo poético — ou o signo em

estado de apreensão poética — de modo que a substância da expressão<sup>9</sup>, que não participa do objeto de estudo da linguística, torna-se potencialmente implicado no estudo da expressão poética.

É, portanto, na junção entre a forma e a substância da linguagem que se estrutura o signo poético, cuja forma do conteúdo se constitui na relação entre os signos (isotopias), e a forma da expressão, no ritmo do poema, que advém, sobretudo, do metro, das cesuras, das aliterações, assonâncias etc. Interessa, portanto, para o estudo da poética, uma teoria geral da significação, embora o alicerce primeiro continue a ser o dos estudos linguísticos.

Ainda no que respeita a essas questões, não se pode esquecer da discussão iniciada por Hjelmslev, em seus *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (p. 121, 1975), sobre as semióticas conotativas, que se opõem às semióticas denotativas em que nenhum dos dois planos (expressão e conteúdo) é uma semiótica. Semióticas conotativas são aquelas cujo plano da expressão por si mesmo constitui uma semiótica, ou seja, trata-se de uma semiótica cujo plano de expressão é constituído pelo plano de expressão e o plano de conteúdo de uma outra semiótica. Sendo assim, o que possibilita a existência da conotação é o fato de que ela se institui sob um código precedente e não pode ser veiculada antes de o conteúdo primeiro ter sido denotado. É graças a esse mecanismo que é possível, por exemplo, quer a existência do fenômeno da polissemia, quer o da metáfora, que se constitui como figura de linguagem dominante na função poética.

Por isso, é fundamental à análise literária o estudo do plano do conteúdo e do plano de expressão, de maneira a identificar processos de conotação e explorar homologias instauradas no e pelo texto, a fim de desvendar os mecanismos pelos quais se produz sua poeticidade. Tal necessidade havia sido prevista já pelo próprio Greimas, na década de 70, com a organização do volume *Ensaio de semiótica poética* (1972), de forma que, embora a teoria semiótica ainda não tivesse criado uma metodologia para o estudo dos isomorfismos interplanares, sua necessidade já havia sido percebida e o terreno das discussões acerca das formas de estudá-lo já estava sendo preparado. Ao formular o método de análise denominado *percurso gerativo do sentido*, Greimas não tinha como princípio ignorar a correlação entre o conteúdo e a expressão, tampouco negar a solidariedade que se estabelece entre os dois planos no ato da comunicação: “Les structures de la signification, telles que nous venons de les définir, se manifestent [...] dans la communication. La

---

<sup>9</sup> Ressalta-se aqui que se fala especificamente do papel substância da expressão dentro dos estudos poéticos, e não da substância do conteúdo. Ao retomar de maneira sintética as definições de Hjelmslev, Roland Barthes explica que a substância do conteúdo envolve “[...] os aspectos emotivos, ideológicos ou simplesmente nocionais do significado, seu sentido ‘positivo’” (2006, p. 43), enquanto a forma do conteúdo introduz a noção de valor, fundamental tanto para os estudos do discurso de modo geral quanto para os estudos particulares da poética: “[...] a organização formal dos significados entre si, por ausência ou presença de uma marca semântica” (2006, p. 43). Não se trata de ignorar completamente a substância do conteúdo nos estudos sobre a linguagem poética, no entanto, a relação entre os termos será sempre muito mais importante do que seu mero aspecto “positivo”.

comunicación, en efecto, reúne las condiciones de su manifestación, car c'est dans l'acte de comunicación, dans l'événement-comunicación, que le signifié retrouve le signifiant."<sup>10</sup> (1966, p. 30). Por constatar, porém, que a linguagem somente se vale de isomorfismos entre expressão e conteúdo em contextos específicos — como no caso da linguagem poética — acreditava o semiótico lituano que seus dois planos, para fins didáticos e unicamente de análise, deveriam ser estudados separadamente:

Il faut d'abord constater l'absence d'isomorphie entre les deux plans du signifiant et du signifié; les unités de comunicación des deux plans ne sont pas équidimensionnelles. [...]. L'analyse des deux plans doit donc être menée, bien que par les mêmes méthodes, séparément, et elle devra viser à établir l'existence des thèmes pour le signifiant, et des sèmes pour le signifié, unités minimales de deux plans du langage.<sup>11</sup> (GREIMAS, 1966, p. 30).

Estudá-los separadamente, entretanto, não é o mesmo que ignorar as relações existentes entre os dois planos, como reafirma Greimas, ainda em *Sémantique structurale*, ao dizer que, embora seja necessário separar expressão e conteúdo com a finalidade de progredir na análise, é preciso reter a possibilidade e a necessidade de utilizar seja o significado para o estudo do significante seja do significante para o estudo do significado: “Ce qu'il faut en retenir, c'est la possibilité et la nécessité de se servir du signifié pour l'étude du signifiant et du signifiant pour celle du signifié. C'est d'ailleurs le rôle que nous avons assigné aux termes-objets”<sup>12</sup> (1966, p. 31).

Quando se refere, no entanto, à linguagem poética, Greimas reconhece e aponta a importância dos isomorfismos entre expressão e conteúdo, de modo que, nesses domínios, não vê possibilidade de apartar os planos no processo de análise:

Reconhecendo que o discurso poético é na realidade um discurso duplo que projeta as suas articulações simultaneamente nos dois planos — no da expressão e no do conteúdo — ela<sup>13</sup> deverá elaborar um aparato conceitual, susceptível de fundamentar e de justificar os processos de reconhecimento das articulações desses dois discursos. [...] Dispondo de diversos níveis linguísticos homogêneos em cada

---

<sup>10</sup> As estruturas da significação, como acabamos de definir, manifestam-se [...] na comunicação. A comunicação, de fato, reúne as condições de sua manifestação, pois é no ato de comunicação, no acontecimento-comunicação, que o significado encontra o significante. (Todas as traduções constantes em nota nesta tese são de responsabilidade de sua autora, a menos quando indicado de modo diferente.).

<sup>11</sup> Inicialmente é necessário constatar a ausência do isomorfismo entre os dois planos, do significante e do significado; as unidades de comunicação dos dois planos não são equidimensionais [...]. A análise dos dois planos deve então ser conduzida, embora pelos mesmos métodos, separadamente, e ela deverá visar a estabelecer a existência dos temas para o significante, e dos semas para o significado, unidades mínimas dos dois planos da linguagem.

<sup>12</sup> O que é preciso lembrar-se é da possibilidade e da necessidade de servir-se do significado para o estudo do significante e do significante para o estudo do significado. Este é também o papel que atribuímos ao termos-objetos.

<sup>13</sup> Greimas refere-se a uma teoria capaz de explicar o discurso poético, fundamentando-se na análise da semiótica poética (ou função semiótica do discurso poético).

um dos dois planos da linguagem, a semiótica poética deve estar capacitada a estabelecer uma *tipologia de correlações possíveis* entre os planos da expressão e do conteúdo e, conseqüentemente, a instituir uma *tipologia de objetos poéticos* calcada na atribuição destes ou daqueles níveis linguísticos do discurso poético, tendo em vista a sua correlação. (1976, p.12-13)

É, portanto, somente a partir da análise dos isomorfismos entre expressão e conteúdo que o fenômeno poético pode ser devidamente apreendido. Greimas e Courtés assim definem o conceito de isomorfismo:

Isomorfismo é a identidade formal de duas ou mais estruturas que dependem de planos ou de níveis semióticos diferentes, reconhecível em razão da homologação possível das redes relacionadas que os constituem. Assim, um isomorfismo pode ser reconhecido, por exemplo, entre as articulações do plano de expressão e do conteúdo homologando: femas : semas :: fonemas: sememas :: sílabas : enunciados semânticos. (2008, p.275)

Como se percebe, a noção de isomorfismo corresponde, em grande medida, ao conceito de paralelismo desenvolvido por Jakobson. Trata-se de homologações e acoplamentos que ocorrem entre as categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão da linguagem. Na esfera do objeto literário, tais isomorfismos adensam a poeticidade do texto: por exemplo, a matéria fônica do plano de expressão é organizada de maneira a que os signos presentes no poema sejam aproximados e passem a confluír na mesma direção, assegurando e reforçando, por meio do plano de expressão, a isotopia figurativa delineada no plano de conteúdo, como se pode observar na letra da canção “A Rita”, de Chico Buarque:

A Rita

A Rita levou meu sorriso  
No sorriso dela  
Meu assunto  
Levou junto com ela  
O que me é de direito  
E Arrancou-me do peito  
E tem mais  
Levou seu retrato, seu trapo, seu prato  
Que papel!  
Uma imagem de são Francisco  
E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor  
De vingança  
Nem herança deixou  
Não levou um tostão  
Porque não tinha não  
Mas causou perdas e danos  
Levou os meus planos  
Meus pobres enganos

Os meus vinte anos  
O meu coração  
E além de tudo  
Me deixou mudo  
Um violão

(2007, p. 143. — grifo nosso)

O enunciador do texto recorre à figura de linguagem denominada paronomásia para potencializar os efeitos de sentido pretendidos pela letra da canção. Trata-se de figura muito utilizada em poesia, de modo que até mesmo Dicionários de uso do português, como o Houaiss (2002, *s.v.* paronomásia), registram que paronomásia corresponde à figura de estilo que extrai expressividade da combinação de palavras que apresentam semelhança fônica (e/ou mórfica), mas possuem sentidos diferentes<sup>14</sup>. Tal recurso pode ser verificado em todo o texto (vejam-se os grifos), mas atinge o ápice no grupo de versos: “Levou seu retrato, seu trapo, seu prato” e “Mas causou perdas e danos / Levou os meus planos / Meus pobres enganos / Os meus vinte anos”. Vocábulos com sentidos diferentes, mas semelhantes foneticamente, são reunidos, por meio do processo de seleção e combinação realizado pelo enunciador, no mesmo sintagma frasal, de modo que eles passam, em virtude da materialidade fônica do plano de expressão, a confluir na mesma direção, homologando-se à isotopia desenvolvida no plano de conteúdo. O processo paronomástico faz com que aquelas palavras com sentidos diferentes produzam o efeito de similitude semântica quando reunidas, como muito bem evidencia Jakobson: “A semelhança fonológica é sentida como um parentesco semântico. O trocadilho, ou, para empregar um termo mais erudito e talvez mais preciso, a paronomásia, reina na arte poética” (1985, p. 72).

O conjunto de expressões paronomásticas *retrato*, *trapo* e *prato*, bem como aquele constituído pelos vocábulos *danos*, *planos*, *enganos* e *anos* constroem sintagmas que estabelecem uma isotopia de perda, configurada no plano de conteúdo do texto. No caso específico do segundo grupo paronomástico, observa-se que o vocábulo *anos* está contido na estrutura morfo-fonética das expressões que o precedem — *danos*, *planos* e *enganos* — de modo a reiterar, pela recorrência da materialidade fônica, a substância do conteúdo, qual seja, o tempo empenhado, vertido e perdido em uma relação fracassada. Os procedimentos poéticos aqui explicitados, alcançados por meio de operações paralelísticas, constituem, assim, aquilo a que Greimas e Courtés chamam *isomorfismo*.

---

<sup>14</sup> Dicionários especializados dirão também que parônimos são palavras com sonoridade semelhante, bem como que seu emprego em poesia é capaz de produzir resultados muito felizes a partir do simples jogo de significantes, mas também que não consiste em mero artifício lúdico, podendo produzir significação sutil por meio das relações que logra estabelecer (cf. POUCEOISE, 2006, p. 353, *s.v.* Paronomase).

Dentro da categoria denominada isomorfismo, há, ainda, a noção de iconicidade, que corresponde, de igual maneira, ao resultado da homologação entre plano de conteúdo e plano de expressão do texto, alcançada também pelo processo do paralelismo, mas, nesse caso, com a finalidade de provocar uma ilusão referencial no leitor ou, em outras palavras, a impressão de realidade diante daquilo que é lido:

Esta [iconicidade] pode ser definida como sendo o conjunto de procedimentos mobilizados para produzir efeito de sentido de ‘realidade’, aparecendo assim como duplamente condicionada pela concepção culturalmente variável da ‘realidade’ e pela ideologia realista assumida pelos produtores e usuários desta ou daquela semiótica. (GREIMAS & COURTÉS. 2008, p. 251)

Na medida em que o procedimento de iconização remete à ilusão referencial, ele se situa também no interior do percurso gerativo do sentido, mais especificamente na última etapa do nível discursivo, e remete ao processo de figurativização, que, segundo Denis Bertrand:

[...] foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso esse efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível [...]. (2003, p. 154)

A figurativização é, pois, o procedimento que reveste o discurso para que ele se aproxime o máximo possível do referente. O processo de sua constituição contempla, porém, dois níveis diversos: a figuração, momento em que os temas são convertidos em figuras, e, quando logra chegar a tanto, também o da iconização, que toma as figuras já constituídas e as dota de um revestimento particularizante (realizado pelos procedimentos expressivos quando homologados ao conteúdo), de modo a produzir uma ilusão referencial (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 251), ou seja, “essa iconicidade, portanto, nada mais é do que uma forma dentre outras possíveis de explorar componentes figurativos da expressão linguística” (BERTRAND, 2003, p. 208).

Para melhor compreender o funcionamento da iconicidade, bem como o comportamento dos planos da linguagem, quando motivados no momento da semiose (manifestação), segue o exemplo da letra da canção *Cajuína* (1989), de Caetano Veloso:

Existirmos: a que será que se destina?  
Pois quando tu me deste a rosa pequenina  
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina  
Do menino infeliz não se nos ilumina  
Tampouco turva-se a lágrima nordestina

Apenas a matéria vida era tão fina  
E éramos olharmo-nos intacta retina  
A cajuína cristalina em Teresina  
(VELOSO, 1989)

No plano do conteúdo, a substância, que é o questionamento da miséria humana e da condição e fragilidade da própria existência, está organizada no texto por meio de uma sintaxe e de uma semântica narrativas, bem como por meio da instalação de figuras no discurso — *rosa pequenina, sina, menino infeliz, lágrima nordestina, matéria vida, fina, intacta retina, cajuína, Teresina* — que compõem uma isotopia enformadora da substância primeira. No nível da expressão, a materialidade fônica da substância sonora é, por sua vez, enformada por uma cadeia de fonemas em que se destaca o som articulado da vogal alta e fechada / i /:

Existirmos: a que [ki] será que [ki] se [si] destina?  
Pois quando tu me [mi] deste [d3s'ti] a rosa pequenina  
Vi que [ki] és um homem lindo e que [ki] se [si] acaso a sina  
Do menino [mini'nu] infeliz não se [si] nos ilumina  
Tampouco turva-se [si] a lágrima nordestina  
Apenas a matéria vida era tão fina  
E [i] éramos olharmo-nos intacta retina  
A cajuína cristalina em [i]m] Teresina  
(VELOSO, 1989)

No texto, foram destacados também os /i/s fonéticos (entre colchetes) para que se perceba que a densidade de ocorrência é ainda maior do que permite vislumbrar sua representação gráfica. A cadeia sonora é distribuída em versos dodecassílabos, de modo geral com acentuação nas sílabas pares<sup>15</sup> (Pois quando tu me deste a rosa pequenina) e esquema de rima uniforme, que, segundo José Miguel Wisnik (1996, p.205), muito se aproximam do ritmo popular do xote nordestino.

Na letra da canção “Cajuína” (1989), de Caetano Veloso, a reverberação sonora do fonema / i/, vogal constrita, de timbre agudo e fechado, bem como de grafismo longilíneo e estreito, homologa-se à substância do conteúdo, qual seja, a fragilidade da existência, (WISNIK, 1996, p. 204-205; THAMOS, 2002, p.116), que pode ser representada/refigurada pela imagem da vida que se sustém por um fio — imagem prefigurada já gráfica e foneticamente na sobrecarga de /i/s ali presentes — potencializando a angústia disforizante que se estende para o campo de presença do

---

<sup>15</sup> Com exceção do penúltimo verso. Note-se, entretanto, que o papel estabilizador conferido pela melodia que enforma a letra da canção tende a destacar e estabilizar também acentos secundários de palavra nas sílabas pares, como ocorre na sílaba pe- de “pequenina”.

discurso. Nesse sentido, é curioso ainda observar que a angústia<sup>16</sup> apresenta como principal sintoma o estreitamento de órgãos como coração, peito, garganta, entre outros; e tal sensação é mimetizada por meio do trabalho metucioso e particular com a sonoridade do signo poético.

Observa-se, assim, que a substância da expressão, excluída do objeto de estudo da linguística — a língua — passa não apenas a ser detentora de sentido no poema, como a ser fundamental para o efeito de sentido poético, tornando-se, dessa maneira, um dado formal no âmbito dos Estudos Literários, como já previa o próprio Greimas:

O efeito de sentido (poético) surge aqui como um efeito dos sentidos: o significante sonoro — e gráfico, em menor proporção — entra em jogo para conjugar suas articulações com as do significado, provocando com isto uma ilusão referencial e incitando-nos a assumir como verdadeiras as proposições emitidas pelo discurso poético, cuja sacralidade fica assim fundamentada em sua materialidade. (1972, p. 12)

A preocupação de Greimas com isomorfismos entre conteúdo e expressão tornam forçoso admitir que quedam sem efeito possíveis críticas<sup>17</sup> ao percurso gerativo do sentido, já que, mesmo sem encontrar solução definitiva para o problema, o semioticista lituano previa a necessidade de a análise dedicar-se também ao plano de expressão do objeto poético. O método gerativo surgiu quando a semiótica era ainda uma ciência incipiente e muito faltava para seu mais cabal desenvolvimento, até que pudesse abarcar por completo o estudo do texto poético, assim o estudo sobre o plano da expressão, que não foi privilegiado no princípio dos estudos semióticos, acabou por surgir posteriormente, sobretudo a partir das ideias de Jean-Marie Floch e sua teoria do semissimbolismo, essencial para os estudos da poética sob uma perspectiva semiótica, sobretudo pela atenção voltada aos acoplamentos entre os planos da linguagem. Floch desenvolveu a teoria do semissimbolismo em *Petites mythologies de l'oeil & de l'esprit: pour une sémiotique plastique* (1985), mais especificamente no capítulo intitulado “Sémiotique plastique & communication

---

<sup>16</sup>Vale lembrar aqui que esse termo é etimologicamente ligado ao substantivo latino *angustia*- (passagem estreita) e ao adjetivo *angusto*-/*a*- (estreito, apertado, constricto) (cf. GLARE, 1968, p. 130-1, s.v. *angustia*,-*ae* e *angustus*,-*a*,-*um*) que, por sua vez, provém do antigo verbo *angĕre* (estrear, apertar, cerrar a garganta) (cf. ERNOUT & MEILLET, 1959, p. 33, s.v. *ango*).

<sup>17</sup> Tais críticas consistem geralmente no fato de a semiótica ter-se ocupado quase exclusivamente com o estudo do percurso gerativo do sentido, que se dedica a esgotar as possibilidades de compreender a articulação de sentidos do plano de conteúdo de qualquer objeto de significação. A crítica propriamente dita concentra-se em que isso vai de encontro à basilar afirmação de Hjelmslev (1975, p. 77), segundo a qual plano de conteúdo e plano de expressão não devem, sob nenhuma hipótese, ser separados. Desdobramentos ulteriores e avanços da teoria semiótica, porém, permitiram desenvolver o conceito de semissimbolismo, cujo lugar e propósito são precisamente resgatar a necessidade de compreender plano de conteúdo e plano de expressão como grandezas que se pressupõem mutuamente, o que realiza o projeto do postulado hjelmsleviano e põe fim à aparente contradição.



publicitaire” (1985, p. 139-186), em que ele se debruça sobre a investigação de dois textos publicitários com apelo visual: as campanhas da marca de cigarro *News* e do curativo autocolante *Urgo*, que mobilizam, no processo de significação, textos verbais e não verbais, necessitando, por isso, de uma semiótica que priorize os sistemas semissimbólicos sincréticos.

Os estudos de Floch, embora tenham sido inicialmente desenvolvidos para a semiótica visual, mostram-se úteis também para as investigações que recaem sobre o texto poético verbal, visto que o semissímbolo constitui matéria essencial na linguagem literária. É muito importante, no entanto, que se compreendam as noções linguísticas de *signo* e *símbolo* para adentrar a esfera do *semissímbolo* e verificar de que forma esse procedimento atua e tensiona os procedimentos poéticos do texto literário.

Em sua acepção saussuriana, o signo linguístico é o vínculo de união necessária e indissociável entre um conceito e uma imagem acústica ou, em outras palavras, entre um significado e um significante, e esses dois elementos aparecem intimamente unidos, de modo que um clama a presença do outro. Tanto o conceito quanto a imagem acústica são entidades completamente psíquicas e, portanto, formais, de modo que existem apenas dentro do universo da língua. O objeto real, dessa forma, não corresponde ao conceito, assim como o som não corresponde à imagem acústica, pois o signo é uma entidade de natureza psíquica, como muito bem evidenciou o linguista suíço ao afirmar que “O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2003, p. 80).

A relação que os une — e esse é um dos fundamentos necessários para compreender o semissimbolismo — é inquestionavelmente arbitrária: “O laço que une o significante ao significado é arbitrário ou então, visto que entendemos por signo o total resultante da associação de um significante com um significado, podemos dizer simplesmente: ‘o signo linguístico é arbitrário’” (SAUSSURE, 2003, p. 81). A noção de arbitrariedade pauta-se, assim, no postulado de que não há motivação alguma na relação que une o significante ao significado: “[...] o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado com o qual não tem nenhum laço natural na realidade.” (SAUSSURE, 2003, p. 83).

O símbolo, por sua vez, diferentemente do signo, mantém um grau de motivação *natural*<sup>18</sup> entre as partes que o constituem: “O símbolo tem como característica não ser jamais completamente

---

<sup>18</sup> Emprega-se “natural”, aqui, na mesma direção com que o fez Saussure que, ao falar do símbolo, denunciou-lhe um ‘rudimento de vínculo’ com certa motivação natural que une significante e significado, ou seja, natural aqui significa aquilo em que há ainda um resíduo de motivação entre o que se *convenciona* representar com uma determinada forma e o representado que mantém alguma relação com o mundo natural.

arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo *natural* entre o significante e o significado” (SAUSSURE, 2003, p. 82); ou, nas palavras de Lopes, “Os símbolos são objetos materiais que representam noções abstratas” (1977, p. 44).

Saussure recorre à balança, símbolo da justiça, para exemplificar a questão: “O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo” (2003, p. 82). A balança, dessa forma, não poderia ser substituída por um carro, uma máquina de escrever ou uma casa, pois há um vínculo natural não arbitrário, uma motivação — empreendida pelas conotações sociais presentes na cultura — que a associa à própria ideia de justiça. De acordo com o Dicionário Houaiss (2002, s.v. balança), a balança consiste em um instrumento que serve para pesar objetos diversos, constituído por uma haste vertical, na qual repousa um travessão móvel com dois pratos pendentes, um em cada extremidade. Em virtude de sua composição, a balança remete à ideia de equilíbrio e imparcialidade, razão pela qual é associada culturalmente aos julgamentos e, conseqüentemente, à justiça. O símbolo, no entanto, não abrange completamente todas as noções do conteúdo simbolizado, como demonstra Lopes no excerto que segue:

A representação do símbolo é sempre deficiente ou inadequada parcialmente em relação ao conjunto das noções simbolizadas, porque o símbolo é uma parte do todo que é o conteúdo abstrato com o qual ele se relaciona (Reznikov, 1972. 166). Assim, o conceito de justiça é muito mais amplo do que o conteúdo abrangido pela balança, que recorda apenas um dos atributos da justiça, a igualdade [...]. (1977, p. 44)

A motivação é, assim, a instância fundamental que diferencia o signo linguístico do símbolo. Enquanto aquele se define pela noção de arbitrariedade entre as partes que o constituem — significado e significante — este se constitui justamente pela motivação *natural* entre o símbolo e o conteúdo por ele simbolizado. Entre os extremos dessas duas categorias, porém, há ainda uma terceira — a que mais interessa aqui — chamada por Floch de semissímbolo, que apresenta traços estruturais tanto do signo quanto do símbolo, como bem explica Silva:

‘Atualidade sígnica’ quer dizer signo em que não há, aparentemente, nenhuma relação de conformidade entre plano de expressão e plano de conteúdo, sendo o sígnico, por excelência, da ordem daquilo que Saussure chamaria de arbitrário, enquanto o símbolo seria um signo em que haveria relação de conformidade entre expressão e conteúdo; do cruzamento desses dois surge o semi-símbolo, com a introdução de alguma parcela de motivação: o primeiro perde em não conformidade e o segundo, em conformidade. Daí resulta o semi-símbolo, o signo por excelência da expressão artística. (1995, p. 65)

O texto poético é constituído por signos linguísticos, não por símbolos, portanto, a relação de arbitrariedade continua a existir. Dentro do contexto específico do poema, no entanto, os signos linguísticos são manipulados de maneira tal que se cria artificialmente a impressão de motivação, ao homologar o plano de expressão ao plano de conteúdo do texto no momento da manifestação, como aponta Fiorin:

No âmbito da arte da palavra, o sonho dos poetas é anular a arbitrariedade do signo linguístico, para que, operando com recursos fônicos, possam fazer que a expressão não somente seja um suporte do conteúdo mas também o mostre, com a homologia entre os dois planos da linguagem. (2001, p. 14)

É justamente essa relação entre categorias do conteúdo e categorias da expressão forjada pelo poeta que traduz o conceito de semissymbolismo. Será prudente sublinhar que a motivação não ocorre de forma natural como no caso do símbolo *per se*, mas de modo *artificial* e, vez por vez, com a finalidade de criar determinado efeito de sentido no ato da leitura, por isso, apenas dentro de determinado contexto, um determinado signo ou conjunto de signos atinge o estatuto de semissímbolo. Se o contexto se modifica, não há mais garantia de que a relação semissimbólica se preserve.

São os procedimentos da poética os responsáveis por provocar a conversão do signo em semissímbolo, e, dentre eles, o que mais reclama atenção é o paralelismo jakobsoniano, de que já se falou anteriormente, cujo processo de seleção e combinação das palavras visa a produzir de forma artificial uma ilusão tal que leva a crer que há certo grau de motivação entre conteúdo e expressão (BENITES, 2008, p. 141), e que, conseqüentemente, é também responsável pelo efeito de poeticidade que emana do texto.

A noção de semissymbolismo pouco se distancia da de isomorfismo, explicitada no verbete do *Dicionário de Semiótica* (2008), já que, em ambas as concepções, subjaz o importante conceito de homologia entre as categorias do plano de expressão e do plano de conteúdo do texto. O semissymbolismo, contudo, acrescenta ao conceito de isomorfismo a discussão entre “naturalidade” *versus* “artificialidade” na motivação sígnica, fundamental para que não surjam dúvidas a respeito da estrutura do signo linguístico, que tem como base necessária e inapelável a arbitrariedade.

O engendramento da função poética no momento da semiose apresenta particularidades que tornam sua composição interna, bem como os efeitos produzidos no destinatário da mensagem, diferentes das demais manifestações da linguagem. A linguagem da comunicação corrente tem um objetivo claro que deve ser atingido: transmitir uma mensagem verbal desejada ou, em outras palavras, levar um interlocutor a compreendê-la; se empregada, porém, em favor da própria

mensagem, sem visar a um objetivo pragmático, imediato e “utilitário”, tem-se a função poética da linguagem. Procurou-se aqui compreender a estrutura do signo poético por meio de uma reconsideração histórica, mas, sobretudo, conceitual, dos princípios teóricos da semiótica francesa, que se presta a compreender o funcionamento da significação em suas mais diversas esferas, incluindo-se aí a do texto poético. Portanto, as noções de função poética, paralelismo, semióticas conotativas, signo linguístico, planos da linguagem e semissimbolismo põem-se como caminho possível para compreender o funcionamento do signo poético e, conseqüentemente, para a análise de textos que apresentem como particularidade o predomínio dessa função, como Jakobson já apontou em inúmeros textos (q.v., p.ex., “O Dominante”, JAKOBSON, 2002, p. 511-18).

Todas essas questões foram desenvolvidas previamente às análises dos capítulos posteriores, pois as noções que implicam ideias como poética, planos da linguagem, signo linguístico, semissimbolismo, entre outras, constituem a base metodológica deste estudo, de maneira que o cópús selecionado será analisado com base nesse arcabouço teórico, como será possível constatar mais adiante.

Octavio Paz, em seu ensaio crítico *O Arco e a Lira* (1982), desenvolveu a ideia de que a disjunção primeira do ser humano com o real estabelece-se a partir do momento em que o homem adentrou o universo da cultura por meio da linguagem, como se pode verificar no seguinte excerto: “O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo” (p. 41-42). Nessa mesma linha de pensamento, é possível concluir que é a linguagem que separa o sujeito do contato original com o mundo, mas, ao mesmo tempo, é ela quem estabelece a única ponte com o real. E da *impossibilidade* de reconciliação do homem com o mundo, surge o poema que, por sua vez, é consequência da separação entre o indivíduo e a unidade primordial, mas, também, a tentativa maior de unir o que dele foi apartado, pois, ainda em conjunção com o pensamento de Paz, é preciso considerar que “o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original” (1982, p. 45). Na tentativa de regressar ao mundo natural, o poema mobiliza todas as potencialidades da linguagem e, dentre elas, também a substância da expressão, a materialidade fônica, que recupera a *música do mundo*, perdida no ato da separação homem/mundo natural, (re)criando para o sujeito destinatário a ilusão de estar diante de um real que lhe foi subtraído desde o contato primeiro com a linguagem.

## 1.1. Letras e poemas<sup>19</sup>

O estudo da letra de canção, objeto poético que constitui o *cópus* desta tese, causa estranhamentos frequentes: 1) entre aqueles que defendem a impossibilidade de apartar a letra da melodia e 2) entre aqueles que não consideram a letra de canção como objeto pertencente aos Estudos Literários. Este trabalho sustenta, no entanto, não apenas a possibilidade de estudar a letra de canção separada da melodia que a acompanha, como também a importância de realizar esse estudo no âmbito dos Estudos Literários.

Recentemente, essa polêmica retornou intensamente, em virtude do Prêmio Nobel de literatura de 2016 ter sido dedicado ao cantor e compositor americano Bob Dylan. A escolha, divulgada em Estocolmo, na Suécia, provocou enorme polêmica e dividiu opiniões em todo o mundo. O percurso de Dylan não é muito diferente do de Chico Buarque. Além de poeta com diversos livros publicados, o artista é reconhecido sobretudo pelo lirismo e poeticidade de suas letras. A academia justificou a escolha um tanto incomum dentro da tradição em razão da habilidade de Dylan em criar novas expressões poéticas dentro da grande tradição da música americana, bem como da profunda influência que o compositor provocou em toda a música contemporânea. Essa discussão ainda tão atual vem ao encontro das questões a que se dedica esta tese, e, adiante, serão feitas algumas considerações a respeito da poeticidade das letras de canção.

Embora também aqui se esteja consciente de que é ingênuo desconhecer o sentido solidário que se estabelece entre letra e melodia, quando se trata da apreensão de sentido da canção como um todo, não se despreza, porém, a possibilidade de que seja estudada apenas a letra da canção que, muitas vezes, é dotada de alto grau de poeticidade. Luiz Tatit afirma que a canção não deve ser estudada unicamente pelos princípios da Teoria Literária, tampouco pelos da Teoria Musical, pois se constitui por meio do casamento entre letra e música, que convivem numa relação contínua de compatibilidade: “Algo ocorre em imanência que nos faz apreender a integração e a compatibilidade entre elementos verbais e não-verbais como se todos correspondessem à mesma zona de sentido” (TATIT, 1994, p. 45). Para que a canção pudesse ser compreendida em sua estrutura total e para que pudessem ser apontadas as devidas correspondências entre letra e música, Luiz Tatit, a partir da semiótica do texto verbal, orientou suas pesquisas para desenvolver uma

---

<sup>19</sup> Muitas das ideias apresentadas adiante encontram-se presentes na dissertação de mestrado “Um estudo do ethos feminino em Chico Buarque sob uma perspectiva semiótica” (MAGALHÃES, 2012). Elas foram retomadas aqui, por coadunarem-se de modo inextricável com as discussões apresentadas nesta seção.

semiótica da canção: o livro resultante da tese de livre-docência do pesquisador intitula-se *Semiótica da canção: melodia e letra* (1994).

O interesse desta tese, no entanto, recai somente sobre a face da linguagem verbal que faz parte da canção, dado o valor poético intrínseco de muitas letras de Chico Buarque, cujo trabalho sobre a materialidade do texto cria uma rede de isomorfismos e relações semissimbólicas que provocam diversos efeitos de sentido no enunciatário, de tal sorte que a sonoridade da canção buarquiana não provém apenas da melodia; ela também é fruto do trabalho sobre a expressão verbal.

Na história da canção, muitos textos escritos originalmente como poemas foram musicados e, amalgamados à melodia, tornaram-se canções, a exemplo do vinil lançado no ano de 1986 em que poemas de Fernando Pessoa foram musicados pelo pianista Leandro Braga e interpretados por diversos artistas brasileiros. O contrário também acontece: a letra de uma canção pode ser lida sem o acompanhamento melódico, como sugere o livro *Tantas Palavras*<sup>20</sup> (2007), que reúne todas as letras de Chico Buarque; da mesma forma, a melodia isolada também pode ser colocada em relevo, tal qual é possível observar nas gravações em que o pianista Arthur Moreira Lima (2000) interpreta apenas as melodias das canções buarquianas. O próprio Luiz Tatit, precursor nos estudos da semiótica da canção, é também autor do livro *Análise semiótica através das letras* (2001), no qual propõe o estudo de letras de canção, sem considerar a melodia.

O objetivo deste trabalho não é, portanto, analisar as canções lírico amorosas de Chico Buarque, pois, para tanto, seria necessário englobar o estudo da melodia. A proposta é, antes, estudar somente as letras dessas canções, que, isoladas, constituem signos que têm a função poética como dominante. Deve-se ser cuidadoso, no entanto, para não igualar o signo poético ao poema. Todo poema, sem dúvida, é um signo poético, mas a recíproca nem sempre procede, pois o que define tal signo é a presença da função poética, que pode ser encontrada tanto no poema quanto em elementos da fala cotidiana ou mesmo em passagens de um texto científico.

A letra de canção, por exemplo, é um signo poético, mas não um poema. Apesar de apresentar muitos elementos característicos da poesia, ela é dotada de características próprias, que a tornam um objeto poético diferente do poema. Quando se trata da matéria verbal, o signo poético busca amparo na prosódia, isto é, nas emissões de som advindas da fala, quais sejam o acento, a entonação, o ritmo, etc., para forjar as ilusões referenciais e os demais efeitos de sentido emanados

---

<sup>20</sup> É interessante observar que são raros os compositores que conseguiram reunir as letras de suas canções em livro como fez Chico Buarque. *Tantas Palavras* (2007) é, provavelmente, um seguro indicador de que as letras buarquianas destacam-se às demais em relação à poeticidade.

do texto. Ao identificar as modulações do som nos sintagmas da fala comum para refundi-las em versos que darão alento a construções poéticas, o enunciador busca, principalmente, tentar conservar essa substância sonora no texto e fazer com que ela dele se sobressaia, inclusive, ao próprio conteúdo da mensagem.

Quando os componentes da fala estão orientados a favor da comunicação (função referencial), a substância sonora, elemento do plano de expressão, está a serviço da informação a ser transmitida ao enunciatário, de modo que o conteúdo da mensagem conserva-se, enquanto as modulações melódicas não subsistem ao momento da fala. A explicação é a de que o plano da expressão, embora indispensável para o ato comunicativo, não é predominante ao tratar-se da função referencial, diferentemente do caso da função poética, em que o pendor para a mensagem eleva o plano de expressão, fixando sua substância na estrutura da mensagem final. A esse respeito, Tatit observa que:

[...] a entonação é programada para ter vida breve, para se extinguir no limiar da compreensão e suas leis estão irremediavelmente subordinadas às leis linguísticas. E, realmente, como já vimos, de acordo com os princípios saussurianos, o valor fonológico do som jamais se define por representação acústica mas pela capacidade de engendrar e distinguir significados abstratos. O desaparecimento iminente da entonação dos discursos orais, tão logo cumpram sua função informativa - afinal, o perfil entoativo de um texto constitui o único esboço (não mais que isso) de uma ordenação extensa da sonoridade linguística —, é o maior sinal de interinidade do plano de expressão nas práticas da comunicação abstrata. (1994, p. 252)

O signo poético, seja ele qual for, rompe com as leis da linguagem automatizada do cotidiano e utiliza-se dos mecanismos que estão a seu dispor para fazer sobressair a expressão ao conteúdo. É nesse momento que o poeta diferencia-se do letrista, já que este possui ferramentas que aquele não encontra disponíveis, o que faz com que, embora tenham aspectos comuns, letra e poema apresentem suas devidas particularidades. Ainda de acordo com Tatit:

A poesia também, segundo Valéry, depende da conservação da expressão embora faça uso de grandezas e de leis muito semelhantes àquelas empregadas na prosa ou no discurso coloquial. A delicadeza da atividade do poeta está justamente na necessidade de conciliar a celeridade própria das comunicações abstratas com a fixação da substância sonora e do percurso sintagmático. (1994, p. 255)

Os recursos da canção e da poesia são diferentes. Para fixar a substância da expressão e conservar a prosódia da fala no material poético, o poema tem a seu dispor apenas e somente a materialidade verbal, por essa razão, há um tratamento particularizante dado aos sintagmas da fala, para que suas entonações permaneçam na mensagem e sobreponham-se ao conteúdo. Para tanto, o

poeta mobiliza exaustivamente recursos como a métrica, as rimas internas e externas, paralelismos, além das relações isomórficas e iconizantes sobre as quais já se discorreu anteriormente. O letrista, por sua vez, tem ao seu dispor não apenas os recursos da matéria do texto verbal, mas, também, a melodia, que, em conjunto com a letra, possibilita a fixação da prosódia, que vai na direção contrária à dos automatismos da fala cotidiana, como muito bem ressalta Tatit: “[...] se na criação de uma letra de canção já há um tratamento poético que contribui para a estabilização da matéria fônica, esse processo só se completa e se define verdadeiramente com a proposta melódica” (1994, p. 257). Esse duplo mecanismo faz com que, de maneira geral, as letras de canção não coloquem em primeiro plano o trabalho sobre o texto verbal, já que a melodia contribui sobremaneira para a defesa da substância: “aquilo que chamamos de ‘melodia’ concentra os principais valores musicais gerados pela composição, de tal modo que as aliterações e os contrastes fonológicos tornam-se, quase sempre, efeitos de segundo plano” (1994, p. 256). Por ser conhecedor de todas essas questões, o letrista, em grande parte das vezes, não precisa se debruçar sobre a substância da expressão verbal como o poeta, contentando-se em reproduzir a prosódia da fala tal qual ela é, por meio do “engastamento” de falas recortadas, atentando sempre ao ritmo e à acentuação.

Ocorre que, muitas vezes, uma tal característica é suficiente para que as letras de canção sejam relegadas à margem dos Estudos Literários. Tem-se consciência de que nem todas as letras têm o mesmo grau de poeticidade — embora todas elas apresentem um forte pendor para a função poética —, mas é claro, há letristas e letristas. Chico Buarque, autor das letras que compõem o *cópus* deste trabalho, por exemplo, trabalha o texto verbal com tamanha delicadeza que a maioria de suas letras, se lidas sem o acompanhamento melódico, pode chegar a possuir o mesmo valor poético que um poema. Não se trata, aqui, de igualar as letras de Chico Buarque ao poema, nem de dizer que os poemas são mais sofisticados que canções, mas apontar a dominância da função poética nas letras de canção que constituem o *cópus* deste trabalho. Nesse sentido, Jakobson afirmava que: “Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora.” (1973, p. 127), razão pela qual acredita-se que os Estudos Literários só têm a enriquecer ao incorporar em seu campo de estudo as letras de canção, afinal, ainda segundo o linguista russo: “sendo o objeto principal da poética as *differentia specifica* entre a arte verbal e as outras artes e espécies de condutas verbais, cabe-lhe um lugar de preeminência nos estudos literários” (1973, p. 119).

Essa afirmativa jakobsoniana, por si só, já justificaria o estudo das letras de canção em um trabalho de literatura, pois todas as atividades verbais podem apresentar a função poética, em maior ou menor grau, e um trabalho que recorte os aspectos poéticos do objeto, qualquer que seja ele,



mostrar-se-á proficuo dentro dos Estudos Literários. O que se pretende demonstrar aqui, contudo, vai além. Acredita-se, de fato, que a função poética é dominante na maior parte das letras de canção de Chico Buarque. Suas letras, como quaisquer outras mensagens verbais, podem apresentar a função emotiva, conativa, referencial, fática ou metalinguística, porém, o mais importante não é chamar atenção para o remetente, para o destinatário, para o contexto, para o contato do ato comunicativo nem tampouco para o código textual, mas para a mensagem em si, e, quando há um enfoque na mensagem por ela própria, há a dominância da função poética, o que justifica que o estudo dos valores tensivo-passionais nas letras de canção buarquianas pode ser bastante proveitoso para o desenvolvimento dos Estudos Literários de maneira geral, afinal, de acordo, mais uma vez, com Jakobson, “A Poética, no sentido mais lato da palavra, se ocupa da função poética não apenas na poesia, onde tal função se sobrepõe às outras funções da linguagem, mas também fora da poesia, quando alguma outra função se sobreponha à função poética” (1985, p.131).

## CAPÍTULO 2

### Da estesia<sup>21</sup> à anestesia: os contornos da apreensão estética no acontecimento

Tem mais samba no encontro que na espera.  
(BUARQUE, 2007, p. 135)

A vida é a arte do encontro, embora haja  
tanto desencontro pela vida.  
(MORAES, 1993, p. 45)

#### 2.1. Dos estados juntivos aos modos de presença

A semiótica francesa que surge na década de 60 — a exemplo do que se tentou demonstrar no capítulo anterior — foi concebida a partir dos estudos estruturalistas desenvolvidos por Saussure e Hjelmslev, na Linguística e por Vladimir Propp, nos estudos da narrativa. Essa vertente estruturalista fez com que a semiótica excluísse de suas investigações iniciais quaisquer elementos relacionadas ao subjetivismo do texto, já que se pretendia negar os estudos culturais e psicologizantes que vinham sendo desenvolvidos até então no campo dos estudos literários e discursivos. O receio de Greimas de que o *eu* do discurso se confundisse com o *eu* psíquico fez com que o semioticista lituano resolvesse rejeitar do campo de análise, proposto em *Sémantique structurale* (1966), todos os elementos que remetessem à subjetividade do discurso, ou seja, as categorias de pessoa, tempo e espaço — o *eu, aqui, agora* da enunciação:

Tout discours présuppose, on le sait, une situation non linguistique de communication. Cette situation est recouverte par un certain nombre de catégories morphologiques, qui l'explicitent linguistiquement, mais en introduisant en même temps dans la manifestation un paramètre de subjectivité, non pertinent pour la description et qu'il faut par conséquent éliminer du texte [...]. Ces catégories à éliminer sont principalement les suivantes: 1. La catégorie de la *personne*. [...]. 2.

---

<sup>21</sup> As expressões ético, estético e estésico aproximam-se não apenas em relação à grafia, mas também em relação aos significados, que ora se imbricam uns nos outros, ora se distinguem e contribuem para assinalar a diferença entre eles. Existem diversas linhas teóricas pelas quais é possível examinar esses diferentes fenômenos, que vão desde a filosofia, até a retórica, a semiótica e a psicanálise (assinala-se aqui a importância da obra *Totem e Tabu* (2006), de Freud, e dos Seminários 7 e 20 (1990; s.d) de Lacan. O Dicionário Houaiss traz como primeira acepção de ética: “parte da filosofia responsável pela investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano [...]”; de estética: “[...] ciência das faculdades sensitivas humanas, investigadas em sua função cognitiva particular, cuja perfeição consiste na captação da beleza e das formas artísticas”; e de estesia: “capacidade de perceber sensações; sensibilidade; capacidade de perceber o sentimento da beleza”. O movimento de busca do sujeito pela beleza faltante (estética) caracteriza o desejo; para que o sujeito não ceda ao gozo frente a esse desejo, a ética cumpre a função de freá-lo, não permitindo que ele transborde em excesso. A estesia do acontecimento está, por oposição, relacionada à quebra da ética, que não freia o gozo do sujeito frente ao objeto estético, deixando-o transbordar o excesso.

La catégorie du temps. [...]. 3. La catégorie de la *deixis*. [...]. 4. Tous les *éléments phatiques* en général.<sup>22</sup> (GREIMAS, 1966, p. 154)

O receio, portanto, de resvalar no universo ontológico fez com que a teoria semiótica, ao menos em seu estágio incipiente, deixasse à margem de suas preocupações o *ser* do discurso e se centrasse no *fazer*; configurando-se, por isso, como uma semiótica da ação. Algirdas Greimas propõe, assim, com a publicação de *Sémantique structurale* (1966), uma teoria capaz de abarcar o processo de estruturação do sentido no discurso a partir da observação dos elementos inteligíveis do texto, deixando as preocupações com o sensível para investigações posteriores.

Dez anos depois da publicação de *Sémantique structurale* (1966), Greimas publicou “Pour une théorie des modalités”<sup>23</sup> (1976), artigo que representou um salto dentro da teoria semiótica e determinou a direção a que as futuras pesquisas na área passaram a ser conduzidas. A grande questão apresentada nesse texto concerne à proposição da existência do *ser* e do *fazer* como as duas formas elementares de enunciado: *enunciados de fazer* e *enunciados de estado* (1976, p. 58). Naquele momento, embora o estudo dedicado às funções-predicado do *fazer* ainda estivesse em destaque, Greimas começou a introduzir lentamente a preocupação com os enunciados de estado dentro da teoria semiótica, o que mostrou ser uma abertura para futuras investigações a respeito do universo passional e sensível do discurso, que havia sido completamente excluído em *Sémantique structurale* (1966). Nesse novo momento de elaboração da teoria semiótica, no entanto, o estudo do sujeito ainda estava condicionado a uma gramática narrativa, e sua existência estava fundamentada nos estados juntivos, ou seja, na relação de *conjunção*, *disjunção*, *não-conjunção* e *não-disjunção* estabelecida entre o sujeito e seus objetos-valor<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> Todo discurso pressupõe, como se sabe, uma situação não linguística de comunicação. Essa situação abrange um certo número de categorias morfológicas, que o explicitam linguisticamente, mas que, ao mesmo tempo, introduzem, na manifestação, um parâmetro e subjetividade não pertinente para a descrição, e que se devem, por consequência, eliminar do texto [...]. Essas categorias a eliminar são principalmente as seguintes: 1. A categoria de *pessoa*. [...]. 2. A categoria de tempo. [...]. 3. A categoria da *déixis*. [...]. Todos os elementos fáticos em geral.

<sup>23</sup> Traduzido para o português como parte do livro *Semiótica do discurso científico: da modalidade* (1976a) e posteriormente publicado por Greimas como parte de *Du sens II* (1983).

<sup>24</sup> Greimas define a relação de junção como “[...] a relação que une o sujeito ao objeto, isto é, a função constitutiva dos enunciados de estado. Tomada como eixo semântico, essa categoria desenvolve-se, de acordo com o quadrado semiótico, em *conjunção*, *disjunção*, *não-disjunção* e *não-conjunção*” (GREIMAS & COURTÉS, 2008, p. 279). De acordo ainda com o *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 90), pode-se compreender o estado de *conjunção* como o de “ter alguma coisa”, ou seja, aquele estado em que o sujeito adquire o objeto-valor. A *disjunção*, por sua vez, caracteriza-se como o estado em que o sujeito “não tem alguma coisa”. É importante não confundi-la com o contraditório *não-conjunção*, que define o estado de “não ter mais alguma coisa”, em outras palavras, aquele estado em que o sujeito perde o objeto-valor com que estava em *conjunção*. Por fim, resta o estado de *não-disjunção*, que, segundo ainda Greimas e Courtés (*ibid*), é caracterizado pelo ato de “conservar alguma coisa”, ou seja, é aquele estado em que a *conjunção* é mantida e conservada.

A questão é que mesmo com a latência e ebulição de uma possível semiótica do sensível, a existência do sujeito ainda estava condicionada a modelos por demais inteligíveis, já que tanto os estados juntivos quanto as modalidades são categorias que dizem respeito à organização sintática<sup>25</sup> do enunciado-discurso, como deixam entrever os próprios verbetes do Dicionário de Semiótica concernentes a essas expressões (2008, p. 471-473). Havia, então, um problema, pois, para atingir o universo afetivo e passional do discurso<sup>26</sup>, não bastava operar somente com essas categorias, como afirma Fontanille, ao refletir sobre esse entrave teórico:

[...] a teoria das modalidades foi o primeiro passo na direção de uma semiótica das paixões: os efeitos passionais, graças ao componente modal oriundo da narratividade, tornaram-se analisáveis, cada efeito passional podendo ser reduzido, de um ponto de vista narrativo, a uma combinação de modalidades. Portanto, os afetos passionais eram considerados como simples epifenômenos do percurso narrativo dos actantes. Todavia essa abordagem do domínio afetivo permanecia nos limites de uma lógica das transformações, a lógica do discurso-enunciado. (2007, p. 184)

Antes de emergirem as preocupações com as articulações sensíveis do discurso, o que vinha sendo feito em Semiótica era um estudo do universo descontínuo<sup>27</sup>, que priorizava os modelos narrativos, considerados, a princípio, como suficientes para sustentar a análise de qualquer objeto significativo. Acontece, porém, que, com o desenvolvimento da teoria semiótica, surgiram outras inquietações, pois se verificou um vazio no que dizia respeito às categorias contínuas do discurso. A

---

<sup>25</sup> A expressão “sintaxe narrativa” faz parte do jargão da semiótica e é utilizada para descrever a estrutura gramatical das relações entre os actantes do enunciado (sujeito, objeto, destinador, antissujeito) e as operações-transformações (“estados” e “fazeres”) que se efetuam sobre essa base. (GREIMAS, A. J. & COURTÉS, 1983, p. 438)

<sup>26</sup> Esta tese não como foco o questionamento e a reformulação do esquema passional canônico, embora, vez ou outra, enverede por esses caminhos, já que a problemática do sensível está no centro das preocupações deste trabalho. Para quem busca maior detalhamento sobre essas questões, sugere-se a leitura da tese *Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em semiótica* (2014), de Eliane Soares de Lima, que apresenta um levantamento bibliográfico detalhado sobre o desenvolvimento da teoria semiótica, além de propor uma reformulação do modelo canônico da análise das paixões, a partir da incorporação dos elementos da percepção.

<sup>27</sup> A categoria contínuo/descontínuo foi emprestada pela Semiótica da Linguística, que utilizava tal terminologia para tratar da problemática dos morfemas. Dentro da semiótica, essa categoria pode ser compreendida a partir de duas especificações, que estão presentes no verbete correspondente aos termos contínuo/descontínuo no *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 127): 1) A projeção do descontínuo no contínuo é a primeira condição da inteligibilidade do mundo 2) toda grandeza é considerada contínua anteriormente à sua articulação, isto é, à identificação das ocorrências-variantes, que permitem constituí-las em classes (as únicas que podem ser consideradas como unidades descontínuas) 3) a oposição contínuo/descontínuo reaparece também sob a forma de uma categoria aspectual, que articula o aspecto durativo: chama-se, então, ao aspecto descontínuo iterativo ou frequentativo. A partir dessas três considerações e também do uso dessas expressões por semioticistas como Greimas, Fontanille e Zilberberg, compreende-se o discurso descontínuo como aquele que se projeta sobre o contínuo, instaurando imperfeições, interrupções e lacunas, enquanto o discurso contínuo é o espaço-tempo livre de empecilhos e interrupções, no qual os sujeitos sensíveis fluem livremente. O discurso descontínuo é, portanto, o discurso inteligível da narratividade (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 15), enquanto o contínuo é aquele que corresponde ao universo sensível em que a semiótica tenta se engajar a partir da década de 80.

partir de então, o universo sensível passou a ser a grande preocupação dos semioticistas, mas para atingir, de fato, a afetividade do discurso, apenas o estudo das modalidades não era suficiente.

O estudo modal, como se pode constatar por meio da leitura de “Pour une théorie des modalités” (GREIMAS, 1976), restringe-se basicamente aos elementos descontínuos e inteligíveis que correspondem à estruturação sintática dos dispositivos presentes especificamente no nível narrativo, tendo como referência os níveis do percurso gerativo do sentido. A grande questão é que os componentes afetivos do discurso não se encontram apenas nas estruturas narrativas, razão pela qual as modalidades não são suficientes para descrever os efeitos de sentido passionais que emanam do texto.

Na tentativa de adentrar o universo sensível, a teoria semiótica foi, aos poucos, se desprendendo das amarras inteligíveis para se abrir ao universo da percepção e da fenomenologia, que se mostrava como um horizonte possível para alcançar os modos de articulação do sensível que emanam do discurso. Quando Greimas escreve *Du sens II*, em 1983, ele já orientava o escopo da semiótica para o universo passional e estabelecia as condições para a publicação de *De l'imperfection*<sup>28</sup>, em 1987, que finalmente colocou no centro das preocupações a dimensão afetiva do discurso e a sensibilidade do *corpo próprio*<sup>29</sup>, que, dessa forma, emergem no campo teórico da Semiótica, dando destaque à necessidade iminente de se discutirem os modos de presença nos estudos do discurso. *De l'imperfection* (1987), porém, não tinha como objetivo propor novos modelos de análise, tampouco situar de forma estrutural os novos questionamentos sobre a percepção dentro do panorama teórico da semiótica francesa que vinha até então sendo desenvolvido. As ideias haviam sido apresentadas, mas, para que fossem, de fato, incorporadas à teoria semiótica fundada pelo próprio Greimas, era preciso que essas novas ideias fossem inseridas ao projeto semiótico da época e organizadas de modo a oferecer um instrumental para a análise do discurso.

Cerca de quatro anos após a escrita de *De l'imperfection* (1987), Greimas publica, em co-autoria com Jacques Fontanille, o livro *Sémiotique des passions* (1991), como uma tentativa de tornar as ideias a respeito da percepção e dos modos de presença, apresentadas de forma não sistematizadas em 1987, mais palpáveis dentro da metodologia em que se situava a teoria em

---

<sup>28</sup> As principais reflexões teóricas propostas neste trabalho desenvolvem-se em torno das ideias presentes nessa obra, porém, para não interromper a discussão a respeito dos estados junctivos e dos modos de presença, essas questões serão retomadas e problematizadas em um momento mais pertinente do texto.

<sup>29</sup> A noção de *corpo próprio* foi desenvolvida por Merleau-Ponty em *Fenomenologia da percepção*, no capítulo intitulado “O corpo” (1999, p. 2005). A experiência do *corpo próprio* ensina a enraizar o espaço na existência, ensina que o corpo não *está* no espaço, mas que ele *é* no espaço. Trata-se da dinâmica fluida que ocorre entre corpo e espaço, corpo e objeto, sendo um a extensão do outro.

questão. A Semiótica das décadas de 80-90, porém, percebeu-se numa espécie de encruzilhada, pois, ao mesmo tempo em que constatava que os componentes sensíveis do discurso eram tão ou mais importantes que os inteligíveis, ela não havia criado ainda um modelo que permitisse analisar um texto em seus aspectos contínuos, como se pode verificar no excerto de *Semiótica das paixões* (1993) em que Greimas e Fontanille discutem essas questões:

A modalização — ao menos como foi desenvolvida pela semiótica no âmbito das modalidades e da competência — poderia eventualmente dar conta da articulação descontínua da narratividade. Entretanto, a introdução, na teoria semiótica, do conceito de “estado modal”, mas sobretudo um exame mais atento do discurso, dava a imagem de uma “ondulação” contínua, capturável, entre outras, sob a forma de variações de intensidade e de emaranhados de processos, que poderíamos considerar como sua “aspectualização”; em face da segmentação discreta dos estados, os emaranhados de processos e suas variantes de intensidade tornam indecisas as fronteiras entre estados e embaraçam com muita frequência o efeito de descontinuidade. Ora, esse embaraço e essa ondulação não podem se explicar — seria fácil demais — pela complexidade de superfície dos discursos analisados, nem ser apresentados, sem outro exame, como simples “efeitos de sentido”. As considerações sobre a natureza dos estados e, mais particularmente, sobre sua instabilidade, unidas a uma reflexão mais geral sobre o estado do mundo, levam, pois, a interrogar sobre a concepção de conjunto do nível epistemológico profundo da teoria e a perguntar se, para além da percepção cognitiva da significação que a discretiza e a torna “compreensível”, não há lugar para a instauração de um horizonte de tensões mal esboçadas que, embora situando-se num aquém do sentido do “ser”, permitiria dar conta das manifestações “ondulatórias” insólitas reconhecidas no discurso. (1993, p. 15)

*Sémiotique des passions* (1991) surge, portanto, como uma tentativa de reunir esses novos questionamentos e inquietações que emergiram na década anterior, principalmente com a publicação de *De l'imperfection* (1987). Logo na introdução, Greimas e Fontanille apontam para a necessidade de preencher o vazio que a semiótica tinha deixado no que dizia respeito aos aspectos sensíveis. O grande problema, no entanto, era que, por mais que se reconhecesse uma necessidade de mudança daquilo que vinha sendo feito, o modelo de análise das paixões proposto por Greimas e Fontanille naquele momento não foi capaz de reverter completamente o quadro teórico de uma semiótica da ação para uma semiótica da paixão. Nesse sentido, arrisca-se dizer que *Sémiotique des passions* (1991) foi um retrocesso em relação às propostas que haviam sido apresentadas em *De l'imperfection* (1987) poucos anos antes.

*De l'imperfection* (1987) abriu o universo da semiótica para o mundo da percepção, mostrando como o *corpo próprio* situava-se como mediador entre o universo interoceptivo e exteroceptivo do sujeito, e como a maior ou menor distância entre esse corpo e as instâncias a ele exteriores provoca as variações tensivas e passionais que emergem dos discursos. O caminho para a

formulação de uma semiótica do sensível tinha sido iniciado naquele momento, porém, *Sémiotique des passions* (1991), de certa forma, retrocedeu ao tentar estruturar um modelo para aquilo que tinha antes sido apresentado de forma menos comprometida com as bases epistemológicas da semiótica, pois, por mais que Greimas e Fontanille afirmassem a necessidade de mudanças, o modelo passional canônico que foi ali delineado não conseguiu fugir da problemática das modalidades, que acabaram por restringir a análise passional a um estatuto narrativo muito mais inteligível do que sensível, e os próprios autores identificavam essa dificuldade, como se pode perceber na reflexão que se segue sobre os problemas de aplicar o esquema das modalidades com objetivo de deprender os componentes contínuos do discurso: “[...] A dificuldade deve-se ao fato de que essas modalidades, tais como conhecemos, o querer, o dever, o poder e o saber, são devedoras da categorização racional, ao passo que, de outro ponto de vista, considerando os efeitos de sentido passionais, elas parecem obedecer a outros modos de organização” (GREIMAS e FONTANILLE. 1993, p. 32). De qualquer maneira, não se pode negar a importância desse livro dentro da semiótica, pois ali, mesmo que de forma ainda não aplicável, já estão delineados alguns dos principais conceitos que têm tornado possível, no panorama atual, o estudo dos componentes sensíveis do discurso.

*Semiótica das paixões* (1993) chamava atenção para a urgência em enfrentar diretamente a problemática das paixões, equilibrando a teoria das modalidades com interrogações sobre a natureza dos estados dinâmicos e inquietos do sujeito. Nesse processo, Greimas e Fontanille sugerem dois conceitos como portadores de rendimento excepcional para o estudo mais profundo das instâncias afetivas: o de *tensividade* e o de *foria*<sup>30</sup> (1993, p. 17). Propunha-se, assim, que o *ser* do discurso não mais passasse a ser concebido como único de uma combinação de modalidades, mas como fruto do simulacro *fórico-tensivo*, que desse conta do excedente modal do discurso (LIMA, 2014, p. 35).

Essa relação combinatória dos conceitos de *foria* e *tensividade* entre sujeito e objeto permite alcançar o conceito de modos de presença, que, pouco a pouco, foi-se configurando dentro da teoria como o modo de existência das paixões no discurso. *Sémiotique des passions* (1991) ajudou a abrir caminho, com essas proposições, para que a Semiótica se voltasse, na década de 90, à percepção e aos modos de presença, concebendo-os como os componentes fundamentais para a elaboração de uma Semiótica epistemológica. As pesquisas desenvolvidas nesse período buscaram, assim, estruturar um novo modelo em que o *ser* do sujeito não mais estaria condicionado a ganhar vida por

---

<sup>30</sup>A euforia e a disforia são as articulações da categoria tímica, que serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo, provocando a valorização positiva ou negativa no ato da significação. (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 505). A tensividade, por sua vez, constitui tão-somente a relação da intensidade com a extensividade, do estado de alma com os estados de coisas (ZILBERBERG, 2007, p. 286).

meio das categorias juntivas. A junção, pouco a pouco, foi substituída pelo conceito de modo de presença, que se mostrara muito mais profícuo para atingir os modos de existência passionais do discurso. Em outras palavras, houve, nesse período, um incremento da importância dada ao sensível — ligado ao estudo da percepção — associada a uma diminuição do espaço destinado ao inteligível — ligado, por sua vez, aos aspectos da narratividade.

Se antes a semiótica considerava que a existência do sujeito, bem como a configuração de seus estados de alma, estava fundamentada nos estados juntivos entre sujeito e objeto-valor, ela agora credita a variação de tensão emocional à maior ou menor distância entre o *corpo próprio* do sujeito e o objeto-valor de seus afetos (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 143), e é por essa razão que a categoria de presença/ausência substitui sem prejuízos a de junção. A diferença entre os dois modelos consiste basicamente no fato de que as categorias de junção, que repousam sobre os conteúdos de posse, permanecem um tanto distantes das questões inerentes à existência e a suas graduações, que, muito mais do que a posse, definem os estados de alma do sujeito. Os modos de presença, por sua vez, articulam as categorias da intensidade e da extensidade de modo a associar os avatares da intencionalidade (i.e.: o foco) e as vicissitudes da captura (i.e.: a apreensão), abarcando, assim, toda a espessura da densidade da existência semiótica (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 132-133).

No princípio dos estudos sobre afetividade, a semiótica narrativa da ação identificou diferentes modos de existência do sujeito, de acordo basicamente com a relação de junção estabelecida com seu objeto-valor. Inicialmente, havia três modos de existência aplicáveis dentro da teoria da narratividade: sujeito virtualizado (não-conjunto), sujeito atualizado (disjunto) e sujeito realizado (conjunto). Em *Semiótica das Paixões* (1993), Greimas e Fontanille constata a presença de uma quarta posição que até então não aparecia no inventário dos modos de existência: o sujeito potencializado, que corresponderia, então, ao sujeito em não-disjunção com seu objeto-valor (GREIMAS e FONTANILLE, p. 54-55). Nesse momento, porém, os modos de existência que serviam de base para a configuração passional dos estados de alma do sujeito ainda eram por demais inteligíveis, pois estavam presos à narratividade, já que eram definidos exclusivamente pelos estados de junção. Sem dúvida, a atenção voltada a esses modelos de existência, mesmo que ainda sob um prisma da Semiótica da ação, já era um ganho para a Semiótica das paixões, pois, por meio deles, se pôde constatar que algo além das modalidades era necessário para descrever os estados de alma do sujeito:



Essas poucas observações fazem pensar que os sujeitos passionais não podem ser definidos unicamente graças às quatro modalizações geralmente identificadas, em particular no quadro da competência, em vista do fazer. [...] Independentemente das cargas modais definidas em termos de categorias (*querer, poder* etc.), o sujeito apaixonado é de fato suscetível de ser “modalizado” pelos modos de existência, o que equivale a dizer que *a junção enquanto tal* é uma primeira modalização. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 54)

Alguns anos mais tarde, em *Tensão e significação* (2001), Jacques Fontanille e Claude Zilberberg reveem essa primeira conceituação estabelecida para os modos de existência com base nas categorias narrativas e, influenciados principalmente pelas ideias de Merleau-Ponty, propõem uma reformulação fenomenológica de tal conceito, sem, no entanto, excluírem por completo a categoria da junção. Os modos de existência passionais, nesse segundo momento, passam a ser compreendidos como resultantes da apreensão da presença no discurso, que será regida, sobretudo, pela tonicidade. A combinação de um grau de intensidade com um grau de profundidade determina o grau de presença, e a densidade resultante dessa união dá origem à densidade de presença, conceito que também se mostra importante na elaboração dessa semiótica do sensível (FONTANILLE, 1999, p. 76).

O eu semiótico habita um espaço tensivo, fruto da associação entre intensidade e extensidade, mas, para tornar esse nicho habitável, é necessário ajustar e regular as tensões, e é exatamente nesse ponto que reside o grande esforço dos sujeitos sensíveis (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 128). No âmago dessa nova semiótica perceptiva, está a questão do *corpo próprio*: “[...] le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps, comme on l’a déjà noté: il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la présence” (FONTANILLE, 1999, p. 76)<sup>31</sup>. É justamente a maior ou menor distância entre o corpo e as outras instâncias que permite as variações emocionais e tensivas do discurso.

Pode-se dizer, então, que a redefinição dos modos de existência passionais é resultante de uma perspectiva epistemológica, que vem a substituir aquela perspectiva meramente narrativa que vigorava até então. Assim, a partir da atividade perceptiva, Fontanille e Zilberberg propõem um novo modelo dos modos de existência, fundado sobre as duas modulações extremas de presença, que regulam toda a significação: de um lado, o excesso de presença do mundo natural (o pleno da expressão, plenitude sensível das tensões) e, do outro, o excesso de ausência do mundo interior (o vazio de conteúdos, a ausência de articulações). Oscilando entre os extremos da presença e da

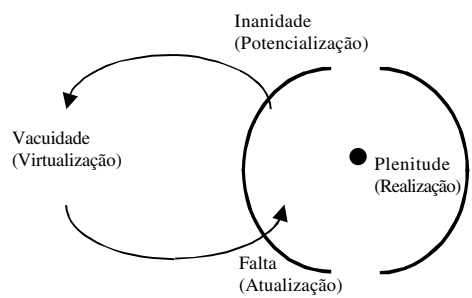
---

<sup>31</sup> O sujeito passional é um sujeito que fala com seu corpo, como já foi assinalado: ele sente, vê, toca, ouve. Esse corpo perceptivo é, ao mesmo tempo, local e origem da cena, condensada obrigatoriamente sob o modo da presença.

ausência existem também outras modulações, e o sujeito semiótico busca estabelecer um equilíbrio tenso entre esses diferentes modos de existência — *potencialização*, *virtualização*, *atualização* e *realização* — organizando o campo perceptivo e condicionando a própria semiose (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 128).

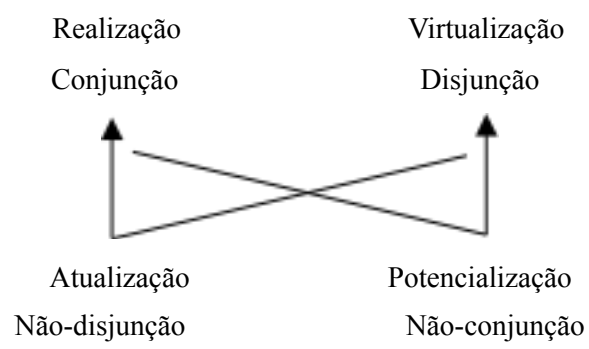
A partir, pois, da reformulação que já havia sido feita em *Semiótica das Paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993), Fontanille e Zilberberg fornecem, em *Tensão e Significação* (2001), uma sintaxe canônica, que cruza dois percursos, como no quadrado semiótico:

[...] a inanidade (a potencialização) constitui uma perda de densidade existencial, provocada pela anulação do foco, perda que conduz da presença (realizante) à ausência (virtualizante); inversamente, a perda (atualizante) proporciona um ganho de densidade existencial, devido à intensidade do foco, no caminho que leva da ausência à presença. Assim, os dois percursos podem ser representados, respectivamente, como a saída e a entrada por relação ao domínio perceptivo:



(FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 135)

Colocando essas categorias no formato de um quadrado semiótico e relacionando-as também com as categorias juntivas, que foram determinantes no princípio da estruturação de uma semiótica tensiva, ficam mais evidentes as reformulações propostas em relação ao modelo elaborado em *Semiótica das paixões* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993):



A *Realização* corresponde ao estado de plenitude do sujeito, que concentra uma alta densidade de presença. A *Potencialização*, por sua vez, dilui essa alta densidade e conduz o sujeito ao estado *virtual*, marcado pela ausência. Rapidamente, porém, a ausência é convertida em falta, na atualização, colocando em marcha a possibilidade de obter-se uma nova realização. Os modos de existência, dessa forma, organizam-se de maneira cíclica, sendo a repetição uma busca do sujeito por estabilidade tensiva.

A apreensão da presença dos objetos do mundo pelo sujeito traz, quase unanimemente, valor de novidade e espanto. Trata-se dos breves instantes que compreendem o estado de *realização*. Como, porém, o súbito tem por condição a efemeridade, há uma *potencialização* da presença que, rapidamente, converte-se em *virtualização*, dando lugar ao hábito (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 125). Essas modulações existenciais, portanto, além de afetarem as instâncias enunciativas (actante, espaço e tempo), determinam também a alternância dos valores que rege a narrativa, alternando, por exemplo, os valores de “novo” e “antigo” e “espanto” e “hábito” conforme a emergência de um ou outro modo de existência. Tais questões, mais à frente, serão determinantes para a compreensão do fenômeno do acontecimento, âmbito das investigações a que se dedica esta tese.

Apesar de terem sido colocados em relevo os aspectos sensíveis da presença, é pertinente fazer um recuo e observar que ela não é uma grandeza puramente sensível. Os modos de presença, na verdade, são muito pertinentes para o estudo da significação, pois correlacionam de forma equilibrada as instâncias do sensível e do inteligível. A própria configuração da tonicidade, que rege a apreensão da presença, fundamenta-se sobre as categorias intensidade/extensidade, que mobilizam de igual maneira o sensível e o inteligível. Além disso, por mais que os novos modelos passionais sejam resultado de uma atividade perceptiva, e não meramente das transformações narrativas, as categorias de junção, que fundamentam a base da semiótica greimasiana, ainda estão em voga quando se fala da percepção, porém, agora não mais regidas pelos valores de posse, mas pelos valores tensivos que sustentam os canais de apreensão da presença pelo sujeito (LIMA, 2015, p. 50):

Sabemos que toda a semiótica greimasiana é formulada com base na *relação juntiva*. Do trabalho de Propp à formulação de uma sintaxe narrativa, assim como no estudo dedicado às *paixões* — envolvendo as predicções de formação de

sentido —, a noção de *junção* está no centro das formulações semióticas. Mesmo uma aproximação mais decidida da teoria com suas bases fenomenológicas não alterou tal fato. Os avanços propostos pelos seguidores de Greimas, pautados pela coerência teórica, mantiveram a primazia da *junção*, cujo papel estruturador se mantém intacto seja no conceito de *campo de presença*, introduzido com os estudos sobre a tensividade, seja nas discussões subsequentes sobre o *corpo*. (MANCINI, 2007, p. 15)

O semioticista Eric Landowski, no conjunto de sua obra, assume uma posição crítica em relação ao modelo narrativo que está na base da semiótica greimasiana e também da Semiótica tensiva de maneira geral<sup>32</sup>. Segundo o semioticista francês, tanto a semiótica desenvolvida em um primeiro momento por Greimas, quanto a semiótica tensiva que lhe deu prosseguimento, principalmente por meio das contribuições teóricas acrescidas por Jacques Fontanille e Claude Zilberberg, têm como elemento constitutivo as categorias de junção, que sustentam toda a construção dos modelos propostos por tais teorias. Eric Landowski, porém, recusa veementemente o princípio da junção, por acreditar que ele esteja fundamentado sobre uma relação de dominação, cuja forma arquetípica sustenta-se basicamente sobre as relações de propriedade, que consiste em programas de apropriação e desapropriação:

La conjonction, en contrepartie, est avant tout une opération de *rapprochement spatiale* entre les termes de la relation. Mais en même temps, moins en surface, l'acte conjonctif débouche sur l'établissement d'un rapport de *domination* dont la forme archétypique est celle du rapport de *propriété* : dès qu'il lui est conjoint, l'objet devient pour le sujet sa *chose*; il a sur elle tout pouvoir, elle est "à lui", à la fois près de lui et à sa disposition: il la possède. Même si personne ne semble y avoir prêté grande attention, la terminologie métalinguistique l'a toujours dit explicitement: les opérations jonctives sont des "appropriations", des "dépossessions", etc.<sup>33</sup> (LANDOWSKI, 2004, p. 60)

Landowski, então, propõe uma outra vertente para o desenvolvimento da teoria semiótica, que ele nomeará Sociosemiótica, cuja base não repousa mais sobre os princípios juntivos, tampouco perceptivos, no sentido compreendido pela semiótica tensiva, mas sobre esquemas de

---

<sup>32</sup> “Pour mettre au point ces propositions, il nous a fallu procéder à un examen critique de divers aspects de la théorie sémiotique classique et surtout du modèle de la *jonction* autour duquel elle s'articule, ainsi que de ses prolongements plus récents en termes de “tensivité”, et fixer en contrepartie les contours d'un second régime de sens possible, celui de l'union” (LANDOWSKI, 2004, p. 10): Para desenvolver essas proposições, tivemos de proceder a um exame crítico de diversos aspectos da teoria semiótica clássica e sobretudo do modelo da *junção* em torno do qual ela se articula, bem como de seus desdobramentos mais recentes em termos de “tensividade”, e fixar, em contrapartida, os contornos de um segundo regime de sentido possível, o da união.

<sup>33</sup> A conjunção, em contrapartida, é antes de tudo uma operação de aproximação espacial entre os termos da relação. Mas, ao mesmo tempo, ao menos superficialmente, o ato conjuntivo leva ao estabelecimento de uma relação de dominação cuja forma arquetípica é aquela da relação de *propriedade*: logo que ele lhe é conjunto, o objeto torna-se para o sujeito uma *coisa*; ele tem sobre ela poder total; ela é dele; está, ao mesmo tempo que perto dele, também à sua disposição: ele a possui. Mesmo que ninguém pareça ter prestado muita atenção a isso, a terminologia metalinguística sempre disse explicitamente: as operações juntivas são “apropriações”, “desapropriações”, etc.

interação, que sustentam o desenvolvimento dos modelos passionais propostos por ele, bem como suas proposições de análise. Nesta tese, no entanto, embora se constatem problemas nos modelos narrativos da semiótica standard, não serão excluídos das análises os princípios juntivos, pois acredita-se aqui em um modelo teórico em que tais dispositivos, se concebidos dentro de uma perspectiva fenomenológica, são extremamente profícuos para os estudos da significação, desde que a relação de posse e as transformações narrativas fruto da junção não sejam mais importantes do que a densidade de presença das instâncias exteriores ao *corpo próprio* do sujeito em seu campo perceptivo, pois é a apreensão perceptiva que alterna os modos de existência do sujeito, equilibrando as tensões passionais do discurso e tornando possível a existência do ser semiótico. Algumas das reflexões desenvolvidas por Eric Landowski, no entanto, serão evocadas aqui, principalmente aquelas presentes em *Passions sans nom* (2004), livro em que o semioticista francês faz um balanço da obra de Greimas, centrando-se especialmente nos avanços teóricos conquistados com a publicação de *De l'imperfection* (1987).

*De l'imperfection* (1987) introduz a noção do *corpo* no centro da teoria semiótica. Toda enunciação tem um sujeito na retaguarda, e a instância que funciona como mediadora entre o sujeito e o mundo é o *corpo*: ele atua como mediador sensível no processo da semiose, momento em que o sentido é produzido. Greimas inspirou-se na fenomenologia de Merleau-Ponty para escrever *Da Imperfeição* (2002), e no centro das preocupações do pensador francês, está presente a ideia de *corpo*, que foi emprestada da fenomenologia por Greimas e introduzida no campo teórico da Semiótica. Essa noção é importante não apenas por ter dado início ao desenvolvimento das pesquisas em torno da perceptividade e dos modos de presença, mas, principalmente, porque, por meio da concepção fenomenológica de *corpo*, foi possível alcançar respostas que atribuíram sentido à teoria semiótica como um todo, fazendo com que o modelo narrativo proposto por Greimas pudesse, a partir de então, ser concebido em uma perspectiva não tão estrutural como pretendia ser no início, mas muito mais filosófica. Pelas razões apresentadas, tal mudança de perspectiva acaba por mostrar-se, assim, muito mais profícua para tratar de uma ciência — a Semiótica — que tem como objeto o estudo da significação.

O *corpo próprio*, de acordo com as definições de Merleau-Ponty, como se pode observar nas obras *Fenomenologia da percepção* (1999) e *Olho e espírito* (1984), funciona como uma categoria responsável por restabelecer a relação de identidade perdida entre sujeito e objeto. O sujeito está presente no mundo assim como o mundo está presente no sujeito. Sujeito e o objeto aparecem como dois momentos abstratos de uma estrutura única que é *a presença*. Quando o sujeito percebe o mundo através dos movimentos sensíveis do corpo, ele, na verdade, percebe a si mesmo, apenas sob

outro ponto de vista e outra perspectiva, como evidencia Merleau-Ponty: “O enigma reside nisso: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo” (1984, p. 278).

Essa união ideal entre sujeito e objeto, no entanto, é dissolvida no mundo de descontinuidades, em que sensível e inteligível são apartados: o sujeito sensível é ejetado do mundo e o mundo é ejetado do interior do sujeito. Dessa desunião nasce a *falta*, mas também, por consequência, o sentido da existência, que passa a ser o de resgatar essa união perdida. O *corpo próprio* atua, assim, na tentativa de unir, por meio de uma dinâmica sensível, aquilo que foi separado — os universos interoceptivo (sujeito) e exteroceptivo (mundo) — tornando-os novamente inseparáveis em um *continuum* tensivo, ainda que ilusoriamente:

Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. Estes descolamentos, estas antinonímias são maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, de lá onde um visível se põe a ver, torna-se visível por si e pela visão de todas as coisas, de lá onde, qual a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido persiste. (MERLEAU-PONTY, 1984, p. 279)

Essa separação entre sujeito e objeto é o que acaba por dar origem também à outra separação elementar no universo da descontinuidade onde habita o ser semiótico: aquela entre sensível (estados de alma, com seus semas interoceptivos) e inteligível (estados de coisas, com seus semas exteroceptivos), responsável por provocar as tensões que permeiam a existência dos sujeitos no mundo. Greimas, apoiado na fenomenologia, também já previa essas questões, como demonstra inclusive o subtítulo de *Sémiotique des passions* (1991): “des états de choses aux états d’âme”, bem como também já prefigurava para elas uma resolução a partir do *corpo próprio*, que, por meio da atividade perceptiva, é capaz de restabelecer essa união entre o exteroceptivo (estado de coisas) e o interoceptivo (estados de alma) (TATIT, 2011, p. 33).

É em razão da tentativa de reunir sujeito e objeto, sensível e inteligível, na existência do mesmo ser semiótico, que as categorias de presença advindas da percepção mostram-se muito mais profícuas do que aquelas oferecidas pelas categorias de junção, afinal o *ter* da junção não conduz ao *ser* e aos valores de integridade, enquanto a presença, ao aproximar *mais ou menos* o sujeito dos objetos, trabalha no sentido de unir esses dois actantes em uma única instância, como aponta

Merleau-Ponty: “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo” (1984, p. 278).

Esse sincretismo actancial, essa fusão plena, esse *continuum* ideal alcançado entre sujeito e objeto é, no entanto, dissolvido pela dinâmica descontínua do universo. O corpo uno fragmenta-se, e, dessa bipartição, surgem os desequilíbrios que dão origem às narrativas. A busca do sujeito pela reconquista dessa unidade primordial é o que motiva os processos narrativos, que, em sua sintaxe mais elementar, consistem na busca do sujeito por seu objeto-valor. A questão é que os objetos não são exógenos ao sujeito, mas intrínsecos a ele, portanto, fundamentais para restabelecer a identidade do sujeito como ser semiótico. É por essa razão que Tatit afirma que o *valor dos valores*, buscado em toda e qualquer narrativa, é a integridade:

Esse princípio está na base da compreensão dos conceitos de tensividade e atratividade. A partição do uno, condição para ingressar no plano cognitivo, causa desarmonia no universo do ser, fragmenta o corpo, mas, em compensação, instaura o sentido em nossa vida. E o sentido, aqui, é orientado para a reintegração das partes (sujeito e objeto) que desfazem a noção de ser. É uma direção a seguir em nome do valor dos valores: a integridade. A atração por esse valor desperta no sujeito a tensão que o caracteriza como tal e que nunca mais o abandona, enquanto houver vida. O valor dos valores é tudo que o sujeito precisaria para voltar a ser — plenamente — ele próprio. Quanto aos valores em geral, não são mais que objetos parciais — desencadeadores de programas narrativos auxiliares — que simulam etapas intermediárias de busca e, desse modo, mantêm acesa a chama tensiva do sujeito. Mas o que este de fato deseja é restabelecer o elo contínuo com o objeto, única forma hipotética de recuperação do ser. (TATIT, 2011, p. 42-43)

Sem a compreensão desse princípio legado pela filosofia epistemológica, a noção de narrativa e dos próprios programas de busca descritos dentro da teoria semiótica perde sua relevância e torna-se um mero esquema estrutural incapaz de alcançar a essência do ser semiótico. É nesse sentido que Andrew Samuels, compilador do *Dicionário crítico de análise junguiana* afirma que “embora a totalidade não deva ser ativamente buscada ou perseguida *per se*, é possível ver quão freqüentemente a experiência da vida tem essa finalidade como seu objetivo secreto” (1988, p. 114). O sentido nasce, dessa forma, da fragmentação do ser, pois, a partir dela, o sujeito lança-se em direção à integralidade, aproximando-se dos objetos à sua volta na tentativa de estabelecer o *continuum* eternamente perdido, como muito bem elucida Merleau-Ponty em *Fenomenologia da Percepção*:

Sob todas as acepções da palavra sentido, nós reconhecemos a mesma noção fundamental de um ser orientado ou polarizado em direção àquilo que ele não é, e

assim sempre somos levados à concepção do sujeito como *ek-stase* e a uma relação de transcendência ativa entre o sujeito e o mundo. (1999, p. 576)

O sentido, assim, emerge da falta e aponta em direção àquilo que *já-não-é*, que foi perdido para sempre, mas que se quer resgatar. A noção de sentido, portanto, é equivalente à de direção, mas uma direção relativa, por ser condicionada ao olhar do sujeito para o mundo: “A expressão 'o sentido de um córrego' não quer dizer nada se não suponho um sujeito que olhe de um certo lugar para um outro. No mundo em si, todas as direções assim como todos os movimentos são relativos, o que significa dizer que ali eles não existem” (MERLEAU-PONTY, 1999. p. 575). A noção de “direção” permanece mesmo nos Dicionários, que, quando trazem acepções da expressão *sentido*, contemplam a perspectiva da direcionalidade, a exemplo de algumas definições trazidas pelo Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa: 1) cada uma das faces através das quais algo pode ser visto; ângulo, lado, ponto, aspecto. 2) cada uma das duas direções opostas em que algo pode se deslocar; orientação, rumo. 3) aquilo que se pretende alcançar quando se realiza uma ação; alvo, fim, propósito. O sujeito só busca uma direção, no entanto, quando falta algo, quando não há completude; é por essa razão que, quando há a ilusão de fusão total entre sujeito e objeto, não há necessidade de buscar uma direção, portanto, não há sentido e, conseqüentemente, não há narrativa.

Assim se configura o momento do acontecimento<sup>34</sup>, quando a fusão actancial entre sujeito e objeto ocorre de forma tão intensa a ponto de criar uma ilusão na qual esses papéis se perdem para dar lugar a um único ser semiótico *realizado*. Um tal ser que não sente mais a necessidade de lançar-se em direção a narrativas de busca, pois ele já é inteiro e já adquiriu o *valor dos valores*, portanto, não tem mais o que buscar: “A principal característica desse nível é a continuidade plena e, portanto, a ausência de direcionalidade, intencionalidade, causalidade, finalidade etc. Não há solução de continuidade entre o homem e o mundo e, diante de tal harmonia, nem o Sentido faz sentido” (TATIT, 2011, p. 41). Como peça chave para o acontecimento, encontra-se o *corpo próprio*, sensível, que desliza do sujeito para o mundo e do mundo para o sujeito, concentrando, no campo de percepção do corpo, o maior grau possível de densidade de presença; uma densidade que, de tão elevada, impede que o corpo sustenha essa união contínua por muito tempo, afastando, mais uma vez, sujeito e objeto e dando, assim, origem ao sentido da vida e às narrativas.

Essas questões epistemológicas serão peça-chave no desenvolvimento da gramática do discurso amoroso que se pretende formular nesta tese. Interessa compreender de que modo os

---

<sup>34</sup> Essa questão será retomada mais detalhadamente adiante.



estados juntivos afetam o campo de presença do sujeito apaixonado e, em decorrência disso, a maneira como os corpos sensíveis nele reagem.

## 2.2. Conceitos elementares de tensividade

A decisão de incluir aqui um item destinado a retomar conceitos elementares de Semiótica tensiva deve-se, especialmente, ao fato de que esse mais recente desdobramento da teoria semiótica não foi suficientemente difundido e não é de fácil apreensão, mesmo para os estudiosos da linguagem, razão pela qual um ainda reduzido nicho acadêmico dedica-se a compreender, aprofundar e desenvolver essa vertente teórica. Intui-se que esse fenômeno advenha, primeiramente, da tendência generalizante que predomina no campo das teorias linguísticas, que evitam tratar da diferença, das (des)medidas, dos excessos ou, em outras palavras, de tudo aquilo que transborda do discurso. Ademais, mesmo para aqueles que se interessam pela Semiótica e até já se engajaram em pesquisas na área, a teoria tensiva tende a impor uma barreira em razão da metalinguagem demasiadamente cifrada, que dificulta o processo de cognição daqueles que ainda não estão habituados a seu jargão próprio. Visto que a semiótica tensiva é central para este trabalho, acredita-se, então, que uma breve introdução a seus princípios elementares seja importante para pavimentar, na medida do possível, o acesso do leitor não especializado ao universo tensivo.

A Semiótica tensiva tem como mentor o francês Claude Zilberberg, que, graças às lições de Greimas e às leituras da obra de Claude Lévi-Strauss, foi introduzido ao universo dos mestres do estruturalismo francês<sup>35</sup>, entre os quais se situam Ferdinand de Saussure, L. Hjelmslev e V. Bøndal, cujos princípios teóricos constituem, juntamente com a influência legada pelas leituras assíduas da obra de Mallarmé, Valéry, Benjamin, Cassirer e outros, os andaimes da Semiótica tensiva desenvolvida por Zilberberg. A partir da leitura da obra do semioticista francês, que pode ser alcançada em diversos artigos e livros publicados ao longo de sua carreira, especialmente *Elementos de semiótica tensiva*<sup>36</sup> (2011) — traduzido para o português por Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir

---

<sup>35</sup> Mais informações podem ser encontradas na leitura do artigo “Une continuité incertaine: Saussure, Hjelmslev, Greimas”. (ZILBERBERG, 1997)

<sup>36</sup> Na publicação desse livro, Claude Zilberberg concentra e aprofunda os conceitos da teoria Semiótica tensiva que foram difundidos anteriormente sob a forma de artigos e livros, a exemplo de *Razão e poética do sentido* (2006a) e *Tensão e significação* (2001), publicado em co-autoria com Jacques Fontanille.

Beividas — procurou-se extrair os fundamentos elementares dessa teoria a fim de preparar o leitor para as análises literárias que seguirão posteriormente<sup>37</sup>.

A Semiótica tensiva direciona todos os seus esforços para a tentativa de fazer emergir as grandezas afetivas nos estudos discursivos. A afetividade, na perspectiva Zilberberguiana, não pode ser descrita, no entanto, como consequência de um passado remoto, mas somente em sua sincronia — Saussure foi na mesma direção ao chamar atenção para a importância da sincronia nos estudos linguísticos — como “um conjunto de funcionamentos descritíveis, analisáveis e sobretudo ‘gramaticalizáveis’” (ZILBERBERG, 2011, p. 27). A tensiva não consiste, no entanto, em uma teoria que pretende dotar o sentido de afeto, pois o afeto já é intrínseco ao sentido. O que ela propõe é uma maneira de conceber uma reciprocidade ininterrupta entre a forma e o afeto, o inteligível e o sensível, o descontínuo e o contínuo, os estados de coisas e os estados de alma, sempre atentando aos valores que emergem dos intervalos e das assimetrias e concebendo-os a partir de medidas, reguladas pelo *aumento* e pela *diminuição* da intensidade, que projetam, no capô de presença do sujeito, uma oscilação das sílabas tensivas de *mais* e de *menos*.

A tensividade caracteriza-se por ser o espaço intermediário, a lacuna, o excedente que emerge entre as dimensões da intensidade e da extensidade, em que a extensidade é regida pela intensidade e os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma. E o valor das coisas — que é por natureza afetivo — nasce justamente da associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva. Essa junção cria um espaço tensivo de recepção e qualificação das grandezas: o *campo de presença*. Ali, toda e qualquer grandeza será qualificada, primeiramente, pelo par das dimensões intensidade e extensidade e, depois, pelas subdimensões controladas por elas: o andamento e a tonicidade; a temporalidade e a espacialidade. As mesmas “regras” que valem para as dimensões valem também para suas subdimensões, ou seja, se a intensidade rege a extensidade, tal supremacia transfere-se para a tonicidade e para o andamento que, pela mesma dinâmica, regem respectivamente a temporalidade e a espacialidade.

definidos → definidores ↓	valores de absoluto ↓	valores de universo ↓
intensidade	impacto	tenuidade
extensidade	concentração	difusão

<sup>37</sup> Como já foi dito de antemão que essa parte do trabalho constitui uma síntese dos elementos principais da teoria tensiva elaborada por Claude Zilberberg, especificamente nesse item da tese, só serão acrescentadas referências bibliográficas quando passagens das obras do autor forem citadas *ipsis litteris* ou quando houver paráfrase, do contrário, seria necessário referir-se à obra do semioticista francês ao final de cada período, o que prejudicaria a fluidez da leitura e a tornaria ainda mais interpolada.

Se a intensidade e a extensidade controlam o acesso das grandezas ao campo de presença, é preciso observar como se comportam os fúntivos de cada uma delas: impactante *versus* tênue para intensidade e concentrado *versus* difuso para a extensidade. Uma grandeza penetra no campo de presença de acordo com a quantidade de impacto que comporta, e seu grau de alcance está condicionado ao grau de concentração e difusão dessa grandeza no espaço tensivo, que é concebido a partir das triagens e misturas e do grau de entrelaçamento e exclusividade admitido por tal grandeza. A correlação entre essas dimensões pode ser tanto conversa, como inversa: “O aumento pode ser obtido de duas maneiras: quer por meio da correlação conversa, de tipo implicativo (“quanto mais... mais...”, “quanto menos... menos...”), quer por meio de correlação inversa, de tipo concessivo (“quanto mais... menos...” ou “quanto menos... mais...”) (ZILBERBERG, 2011, p. 70). Ou seja, numa relação conversa, quanto mais intenso o impacto da grandeza no momento em que ela penetra o espaço tensivo, maior será sua extensão no campo de presença, ao passo que, quanto menos intenso o impacto, menor será sua extensão; já na correlação inversa, o jogo dos *mais* e dos *menos* alterna-se: quanto mais intenso for o impacto da grandeza no espaço tensivo, menor será sua extensão no campo de presença, ao passo que, quanto menos intenso for o impacto, maior será sua extensão.

Zilberberg chega a conclusão, a partir da análise do próprio discurso — único material possível para que se possa ver o funcionamento das leis da tensividade — “[...] que entre a intensidade e a extensidade se exerce uma ‘implacável’ correlação inversa, uma ‘lei draconiana’ que entrelaça, de um lado, o impactante e o concentrado, e, de outro, o tênue e o difuso” (2011, p. 68). O equilíbrio entre as duas dimensões, tão difícil (impossível?) de ser alcançado, torna-se uma *área de utopia*, que acaba por ser responsável pelas frustrações do sujeito afetivo.

A partir do cruzamento da intensidade com a extensidade, surgem os valores semióticos, conhecidos como *valores de absoluto* e *valores de universo*, como é possível observar na tabela abaixo, elaborada por Zilberberg (2011, p. 90):

Os valores de absoluto são sensíveis às valências intensivas e os valores de universo, às valências extensivas. Segundo Zilberberg:

- i) na perspectiva dos valores de universo, sensíveis às valências extensivas, os valores de absoluto são, certamente, intensos, mas apresentam o grave defeito de serem concentrados. Os valores de universo, por sua vez, são tênues, mas têm a vantagem, a seus olhos mais significativa, de serem difusos.
- ii) na perspectiva dos valores de absoluto, sensíveis principalmente às valências intensivas, os valores de universo são difusos, mas tênues; os valores de absoluto, por seu turno, são por

certo concentrados, mas seu impacto compensa amplamente esse defeito. (2011, p. 91)

Cada um desses dois grupos de valores apresenta uma maneira diferente de conceber o mundo, sendo que cada ordem de valores acaba, necessariamente, por desqualificar a outra, em função das preferências valenciais eleitas. Quando se analisa um certo discurso, ele sempre irá tender ou para os valores de universo ou para os valores de absoluto, dependendo das valências por ele selecionadas. Identificar esses valores no momento da leitura é uma medida eficaz para nortear o percurso interpretativo do texto e fazer com que o enunciatório apreenda-o em sua total profundidade.

### 2.2.1. Sobre as subdimensões intensivas

O comportamento das subdimensões da intensidade — tonicidade e andamento — e da extensividade — temporalidade e espacialidade — também pode variar de acordo com correlações conversas ou inversas. Quando em correlação conversa, a projeção da tonicidade sobre a temporalidade *alonga a duração*, dá forma aos valores de *persistência* e produz aquilo que Zilberberg chama do memorável “futuro do passado” (2011, p. 70), enquanto a projeção da tonicidade sobre a espacialidade dá origem à *profundidade*. Já quando a correlação é inversa, a projeção do andamento sobre a temporalidade provoca o *abreviamento*, enquanto a projeção do andamento sobre a espacialidade faz surgir o *estreitamento*, como demonstram, mais uma vez, as palavras de Zilberberg: “A velocidade crescente, vivida pelos homens, abrevia a duração de seu fazer: quanto mais elevada é a velocidade, menos longa é a duração - o *ser*, nesse caso, seria apenas um efeito de extrema lentidão. O andamento faz o mesmo com a espacialidade, ele a estreita [...]” (2011, p. 70-71).

Na tentativa de articular, sobre uma mesma base formal, as subdimensões intensivas e extensivas, Zilberberg organizou-as em torno de três formas — direção, posição e *elã*<sup>38</sup> — comuns às quatro subdimensões aludidas, e o cruzamento desses três formas com as quatro subdimensões produz doze pares de valência, como se pode observar na tabela adiante, que servirá, no decorrer desta tese, como um elemento norteador para a análise tensiva das letras de canção aqui em apreço:

---

<sup>38</sup> Impulso.

<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
subdimensões foremas	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
direção	aceleração vs. desaceleração	tonificação vs. atonização	foco vs. apreensão	abertura vs. fechamento
posição	adiantamento vs. retardamento	superioridade vs. inferioridade	anterioridade vs. posterioridade	exterioridade vs. interioridade
elã	rapidez vs. lentidão	tonicidade vs. atonía	brevidade vs. longevidade	deslocamento vs. repouso

(ZILBERBERG, 2011, p. 74 )

## O andamento

Subdimensão da intensidade, o andamento nada mais é do que a velocidade com que uma determinada grandeza penetra o campo de presença do sujeito, que, de acordo com a direção, a posição e o elã, pode oscilar, em graus de *mais* ou de *menos*, entre a aceleração e a desaceleração, o adiantamento e o retardamento e a rapidez e a lentidão. O andamento entra num regime de correlação conversa com outra dimensão intensiva, a tonicidade, mas em correlação com as subdimensões da extensidade é inversa: a aceleração abrevia o tempo e contrai o espaço, ao passo que a desaceleração alonga a duração e dilata o espaço. De nada adianta, porém, refletir sobre o funcionamento do andamento sem compreender seus efeitos sobre o sujeito, que responde às alterações da velocidade de maneira a ajustar o equilíbrio tensivo do campo de presença.

Em se tratando dos reveses do destino, muitas vezes a aceleração interpõe-se no percurso do sujeito tão surpreendentemente, que há, instantaneamente, uma ruptura, bem como a imposição de um acontecimento que o pega completamente desprevenido e entra em discordância com sua atitude

modal e tímica<sup>39</sup>, o que exige dele, como resposta, uma correção, que só será possível por meio do acionamento de uma sintaxe da recuperação, que ocorre por meio de um processo de desaceleração capaz de inverter o curso do tempo e permitir ao sujeito absorver o acontecido, transformando, nas palavras de Zilberberg “[...] um *já* inoportuno em um *ainda não* que dê uma trégua ao sujeito” (2011, p. 107). Quando, porém, ao invés de aumentar, a velocidade diminui e a desaceleração instala-se no campo de presença, o sujeito será obrigado a se defrontar com o alongamento da espera, ao qual ele responderá com uma aceleração antecipadora, na tentativa de converter o *ainda não* em *já*.

Independentemente das variações do andamento, é a reação do sujeito diante de tais oscilações que torna possível sua sobrevivência como ser semiótico, bem como assegura a progressão do discurso.

### **A tonicidade**

A tonicidade, segunda subdimensão da intensidade, é um termo que advém formalmente do plano de expressão. Quando se pensa, por exemplo, no acento tônico — representante gráfico — observa-se que ele é mobilizado para marcar um acento triplo: de altura, de duração e de força (ZILBERBERG, 2011, p. 289). Ao transportar esse conceito para o plano de conteúdo, a tonicidade aparece como a mudança de atitude modal do sujeito, que se transforma, em decorrência do maior ou menor acento, do excesso ou da falta de tonicidade, de sujeito do agir em sujeito do sofrer e vice-versa.

A tonicidade concentra-se basicamente no acento e é modulada pelo par canônico tônico *versus* átono. A tonificação atualiza, no campo de presença do sujeito, o excesso, ao substituir a sequência esperada dos *mais* que se sucedem pelo *demais*, que acaba por interromper o curso ascendente do sujeito, pois após a intensificação máxima de uma vivência, que ganha, em virtude de sua intensidade extrema, valor de acontecimento, não é possível mais ascender. Depois do ápice, um curso descendente instala-se naturalmente no percurso do sujeito, e a atonização inevitável toma conta de suas vivências. No decorrer das análises literárias que se seguirão nesta tese, essa abstração teórica ficará mais clara e palpável.

---

<sup>39</sup> De acordo com o Dicionário de Semiótica (GREIMAS *et alii*, 2008, p. 505) a categoria tímica vem de timia (cf. grego *thymós*, “disposição afetiva fundamental”), a categoria tímica serve para articular o semantismo diretamente ligado à percepção do corpo.

A atonização situada após a tonicidade exige que o sujeito tome uma posição e inicie, senão um contraprograma de prevenção — como demonstra Greimas ao falar das escapatórias, em *Da imperfeição* (2002) — um programa de reparação, para tentar absorver a falta que vai ganhando amplitude, até conseguir abrir espaço para a chegada dos *mais* e dos novos programas de ascendência.

## A temporalidade

É muito difícil falar da temporalidade, subdimensão da extensidade, dissociando-a das subdimensões da intensidade. Zilberberg (2011, p. 286) lança a hipótese de que existe um tempo do *pervir*<sup>40</sup> e um tempo do *sobrevir*, por isso, antes de introduzir a temporalidade propriamente dita, é importante discorrer sobre essas duas subdimensões, tão importante quando se reflete sobre a problemática da temporalidade. O *pervir* e o *sobrevir* são as duas maneiras pelas quais uma grandeza tem acesso ao campo de presença. O *sobrevir* ocorre quando uma grandeza penetra no campo de presença de maneira rápida (andamento acelerado) e inesperada, de uma só vez, sem dar tempo ao sujeito para absorver o impacto, de modo que a temporalidade caracteriza-se pela instantaneidade e pela ruptura (*parada*), enquanto o *pervir*, em oposição, caracteriza-se pela lentidão com que a grandeza assalta o campo do sujeito, bem como pela espera daquilo que chega aos poucos, sem a brusquidão desconcertante do *sobrevir*, de modo que a temporalidade, nesse caso, irá se caracterizar pela duratividade e pela progressividade.

À *parada* temporal provocada pelo *sobrevir*, o sujeito responde com o prolongamento, na tentativa de continuar. Já à duratividade estendida do *pervir*, o sujeito responde com a abreviação, na tentativa de provocar interrupções e a chegada do acontecimento. A grande questão é que se deve encontrar uma maneira, no seio do discurso, de descobrir o caminho que une, no modo do *sobrevir*, o acontecimento ao exercício e, no modo do *pervir*, o exercício ao acontecimento, pois o sujeito algum tolera viver eternamente um programa marcado unicamente pela dinâmica do acontecimento ou do exercício. O sujeito busca, então, o equilíbrio temporal-tensivo, na tentativa de garantir sua sobrevivência como ser semiótico. Mas como trabalhar o tempo? Zilberberg também se lança a essa mesma questão e responde-a da seguinte maneira:

---

<sup>40</sup> O *devenir*, cujos subtermos são o *pervir* (*parvenir*) e o *sobrevir* (*survenir*), é uma propriedade que controla o acesso que uma grandeza tem ao campo de presença (ZILBERBERG, 2011, p. 271), no que diz respeito principalmente à intensidade e à amplitude.

Como trabalhar o tempo? Segundo o paradigma próprio à sintaxe tensiva responderíamos: (a) por implicação, retardando, protelando a realização do acontecimento (como vimos em 3.2.2 a respeito do texto de Proust referente ao deitar-se do narrador; (b) ou por concessão, inserindo na cadeia das vivências ora uma suspensão, ora uma parada, de vez que “suspender” se define como “interromper (uma ação) por algum tempo” e que “parar” se entende como “impedir (alguém ou alguma coisa) de avançar, de ir adiante, fazer permanecer no lugar”. (2011, p. 138)

## **Espacialidade**

Há uma forte relação de reciprocidade entre o tempo e o espaço, como se pode observar muito claramente pelo próprio funcionamento da linguagem, já que, a todo momento, utilizam-se expressões lexicais como “passado longínquo” ou “futuro próximo”. O tempo mostra-se ainda uma subdimensão muito mais abstrata, o que dificulta construir sua representação de forma palpável, pois ele não apresenta, como o espaço, uma geometria capaz de fornecer muito mais concretude e paupabilidade ao seu estudo.

O par básico que controla a espacialidade, segunda subdimensão da extensidade, é o aberto *versus* fechado. O espaço tensivo, ademais, está intrinsecamente imbricado à tonicidade, pois as oscilação entre abertura e fechamento é que controlam a força e o impacto do acento, que precisa de abertura, pois, no caso de uma dinâmica de fechamento, o acento não encontra espaço para recair e perde-se no vazio.

### **2.2.2. A sintaxe discursiva**

Greimas propôs o quadrado semiótico na tentativa de articular, de forma lógica, qualquer categoria semântica, a partir da oposição do termo base. Ali, ele reconheceu três tipos diferentes de relações: a contrariedade, a contradição e a implicação (GREIMAS e COURTÉS, 2008 p. 401). Zilberberg, ao sugerir novos acréscimos tensivos ao quadrado greimasiano, concentra-se basicamente nas relações de contradição e implicação, por acreditar que as relações de contrariedade concernem basicamente à apreensão de um estado de coisas e não a um fazer propriamente dito, permanecendo assim duas relações operatórias básicas: a disjunção e a conjunção, sendo a primeira relacionada à contradição e a segunda, à implicação (2011, p. 98). Zilberberg, no entanto, vê a necessidade de introduzir uma segunda dimensão nas relações já propostas por Greimas: estabelecer uma tensão entre a implicação e a concessão, ou seja, opor a conjunção e a disjunção a si próprias, produzindo, dessa maneira, conjunções implicativas e



concessivas, bem como disjunções também implicativas e concessivas, tornando, assim, ainda mais amplo o universo do sentido semiótico.

Greimas dedicou-se a construir uma semiótica que falava sobretudo da implicação. Nada pode ser mais implicativo do que um sujeito que projeta todo seu percurso com a finalidade de adquirir competências modais para realizar um programa e entrar em conjunção com seu objeto-valor. A categoria do antissujeito nunca foi explorada o suficiente, tampouco os contraprogramas que se interpunham no percurso do sujeito:

A singularidade de uma teoria está em grande medida vinculada às operações semânticas que privilegia. [...]. A semiótica greimasiana apostou no quadrado semiótico e sobretudo na implicação [não s1 - s2], considerada irresistível. Mas na realidade o que o quadrado semiótico deixava escapar era o acaso, o fortuito, a irrupção do inesperado, do acontecimento, etc., os quais, não podendo ser incluídos na estrutura, eram imputados a sujeitos incompetentes. Além disso, o quadrado semiótico favorecia a alternância, as operações de triagem, e desconhecia a força mítica da coexistência, isto é, as operações de mistura. (ZILBERBERG, 2011, p. 96)

Segundo o semioticista francês, a conjunção e a disjunção não são operações distintas e sucessivas, ou seja, elas não precisam necessariamente acontecer em momentos diferentes do percurso do sujeito. Elas são, nas palavras de Zilberberg, contemporâneas e tensivas (2011, p. 98), coexistem ao mesmo tempo, em um regime de prevalência: ora um programa conjuntivo predomina sobre um contraprograma disjuntivo, ora um programa disjuntivo predomina sobre um contraprograma conjuntivo.

A relação implicativa será caracterizada pelo predomínio do programa sobre o contraprograma: trata-se dos fenômenos do *pervir*, que primam pela harmonia, pela coerência e sobretudo pela concordância. Tendem à atonia, ao andamento lento, ao prolongamento do tempo e à profundidade do espaço. A relação concessiva, por oposição, vai caracterizar-se pelo predomínio do contraprograma sobre o programa: trata-se de fenômenos do *sobrevir*, da ruptura, das discordâncias e da falta de consenso. São tônicos e de andamento rápido, abreviando o tempo e prolongando o espaço.

De modo a deixar mais clara a oposição entre os dois diferentes tipos de programa, basta observar o exemplo de dois enunciados simples: 1) *Ele foi bem na prova, pois tinha estudado.* 2) *Embora tivesse estudado, ele não foi bem na prova.* O primeiro, de caráter implicativo, soa átono em oposição ao segundo, que traz um valor de acontecimento e induz o enunciatário a aderir a um ponto de vista sobre o problema em questão. Esse simples exemplo pode ser transposto para

enunciados muito mais complexos, pois a implicação e a concessão apresentam esse comportamento nos mais diversos modelos discursivos.

### 2.2.3. Os estilos tensivos

Após todas as considerações realizadas a respeito das dimensões e subdimensões tensivas a serem levadas em consideração no momento da análise semiótica, chega-se à prevalência de dois estilos tensivos, que se alternam no percurso do sujeito, denominados por Zilberberg (2011, p. 23) de estilo ascendente e estilo descendente, que se projetam, de maneira linear e contínua, cada um em uma direção diferente. O percurso ascendente dirige-se da nulidade para a plenitude, enquanto o descendente projeta-se na direção contrária. Em outras palavras, o estilo de ascendência orienta-se do *menos* para o *mais*, e o estilo de descendência, do *mais* para o *menos*, sendo os pontos iniciais e finais da ascendência e da descendência os estados de potencialização máxima que contêm somente *mais* ou somente *menos*, ou seja, sendo o início do programa de ascendência caracterizado pela saturações do *menos* (resolução), e o final, pelo excesso do *mais* (assomo), enquanto o início do programa de descendência é caracterizado pelo saturação do *mais* (assomo), e o final, pelo excesso do *menos* (resolução).

No estilo da descendência, o discurso contempla o assomo em detrimento da resolução. Ele é marcado por um impacto tão intenso de uma grandeza no campo do presença, que não há mais meio de ascender. A tonicidade atingiu o máximo grau possível, e só resta ao sujeito então um programa descendente, que se oriente obrigatoriamente da tonicidade para a atonia. O assomo é da ordem do *sobrevir* e do acontecimento — uma vez que esta tese tem como tema o discurso amoroso, ela versa sobre o estilo tensivo da descendência — de modo que, quando penetra o campo de presença, a força do acento e a rapidez são tão intensas que, ao mesmo tempo em que aniquilam a duração, desapropriam o sujeito de suas competências modais, transformando-o de sujeito do agir em sujeito do sofrer, paralisando-o e emudecendo-o para o mundo:

O assomo, concebido como uma “vivência de significação” (Cassirer), é da ordem do acontecimento, isto é, de um sobrevir que comove o discurso na qualidade de recurso próximo, de não-resposta imediata. Se o assomo exclamativo for brutal e o afeto, intenso, então a não-resposta instantânea será semelhante à interjeição, ou seja, à transição entre o mutismo daquele a quem o acontecimento deixou “sem voz”, como se costuma dizer, e a retomada da palavra, a qual, de acordo com o seu andamento (ao seu “bel-prazer”), resolverá “como o tempo”, normalizará “cedo ou tarde” tal acontecimento sob a forma de um estado, noutros termos, de um discurso e, com o passar do tempo, sob a forma de anais. [...] Por conseguinte, o

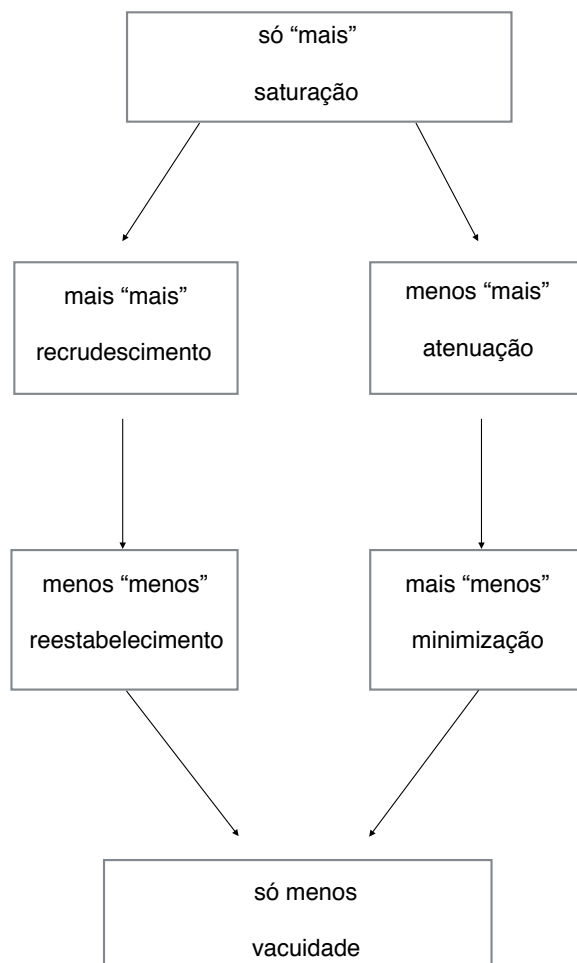
acontecimento pode ser comparado à interjeição, isto é, a um sincretismo ou a um excedente de sentido que o discurso tende a resolver. (ZILBERBERG, 2011, p. 21)

O discurso de descendência, dessa forma, trabalha no sentido de corrigir os prejuízos causados pelo assomo, retirando do discurso, pouco a pouco, os *mais* excedentes, ao mesmo tempo em que acresce outros *menos*, equilibrando o espaço tensivo, até fazer com que o sujeito “volte a si” e sinta-se novamente capacitado para *agir*. O estilo de ascendência, em contrapartida, é marcado pela duração, que assegura a permanência dos afetos provocados por um estado vivido pelo sujeito. Não existe aqui a rapidez do assomo, mas a lentidão própria dos programas de resolução. O *sobrevir* dá lugar ao *pervir*, e a surpresa pode dar lugar ao tédio.

Identificar esses dois modos tensivos é importante não tanto para pensar os momentos de ápice de descendência e ascendência, pois esses extremos não são difíceis de observar. O grande interesse situa-se no intervalo, no vão entre esses pontos apicais, nos jogos tensivos entre os *mais* e os *menos*, no processo de recuperação do sujeito, nas alterações de andamento e tonicidade, bem como nas transformações que, aos poucos, assaltam o tempo e o espaço. É sobretudo nesse intervalo entre a ascendência e a descendência que se situa o interesse da Semiótica dos afetos e em que repousará, portanto, a base de uma possível gramática do discurso amoroso. Nesse sentido, torna-se imprescindível para este trabalho a teoria de Claude Zilberberg (2011, p. 56-57) sobre as quantificações subjetivas e o direcionamento da incrementação tensiva no campo de presença do sujeito, que pode ser melhor compreendida na tabela a seguir<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> Anotações de aula da disciplina *Semiótica: Teoria e Aplicação na Canção Brasileira*, ministrada pelo professor Luiz Tatit, na USP em 2014.

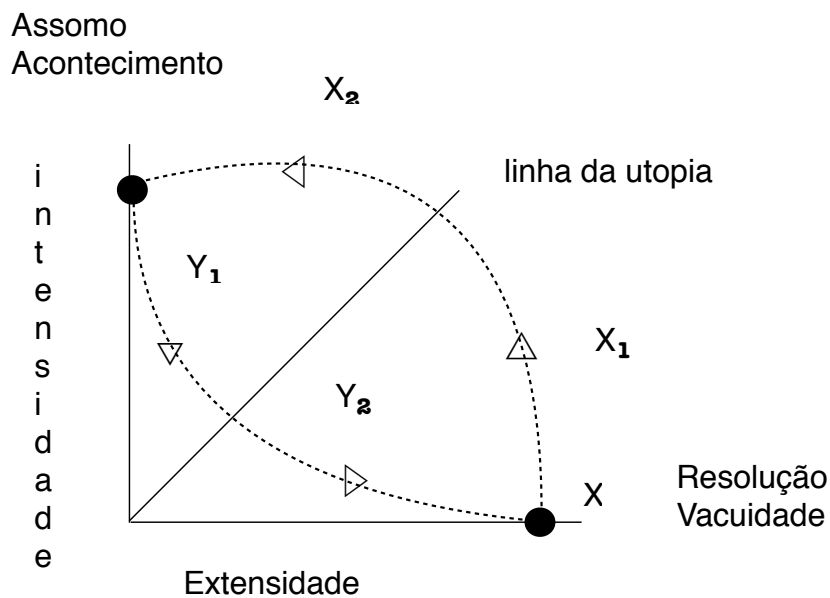


Entre os extremos do assomo e da vacuidade, encontram-se intervalos tensivos, que se orientam ou em direção a um programa de liquidação da falta ou em direção a um programa de contenção do excesso. Tomando como ponto de partida a narrativa do acontecimento, que se inicia já no excesso, no assomo, na saturação, observa-se que não é possível acrescentar mais nenhum *mais* no discurso, pois ele já se encontra saturado. A única direção tensiva possível, portanto, é a descendente. O acontecimento precisa ser *atenuado* para que o sujeito recobre sua autonomia e o controle sobre suas ações. Nesse momento, ele pede, então, menos *mais*. Em seguida, reconhece-se a etapa da *minimização*, quando as cifras de *menos* começam a ser acrescentadas no universo tensivo do sujeito, até que haja uma saturação de *menos*, momento em que há uma vacuidade de tensões e conseqüentemente de sentido. Se, nesse instante, o sujeito não escapa do objeto pela lentidão (TATIT, 2011, p. 54), resta mobilizar um contraprograma de ascendência em busca do *restabelecimento* do sentido, através da diminuição das cifras de *menos*. Ao acrescentar mais *mais*,

no entanto, a direção das forças tensivas passa do restabelecimento para o recrudescimento, que tende, novamente, a atingir a saturação das sílabas de *mais*. Entre esses dois extremos, assomo e vacuidade, pode-se, portanto, identificar quatro direções progressivas e degressivas, definidas pelo arranjo de quantificações das sílabas tensivas:

- 1) Direção descendente:
  - a) Atenuação: cada vez menos *mais*.
  - b) Minimização: cada vez mais *menos*
  
- 2) Direção ascendente:
  - a) Restabelecimento: cada vez menos *menos*.
  - b) Recrudescimento: cada vez mais *mais*.

Se se considera a tensividade como o excedente que se projeta entre a intensidade e a extensidade, não se pode esquecer de que essas quantificações subjetivas devem ser pensadas sempre em correlação com essas duas grandezas:



- Y: Assomo / Acontecimento
- Y<sub>1</sub>: Atenuação
- Y<sub>2</sub>: Minimização
- X: Resolução / Vacuidade

X<sub>1</sub> : Restabelecimento

X<sub>2</sub>: Recrudescimento

Nessa configuração, o assomo corresponde ao máximo de intensidade para o mínimo de extensidade, figurando, assim, o próprio acontecimento e abarcando a máxima densidade de presença, enquanto a resolução corresponde, por oposição, à vacuidade de intensidade e ao alargamento da extensidade, quando o campo do sujeito perde em densidade de presença e encaminha-se para a dispersão — momento de suscetibilidade em que o sujeito pode facilmente escapar do objeto. Embora descendente, a *atenuação*, que estabelece a retirada de alguns *mais*, de modo a ajudar o sujeito a recobrar suas funções, ainda pertence ao campo em que domina intensidade, por isso, é caracterizada pela rapidez e pela tonicidade e, conseqüentemente, pelo fechamento e pela brevidade temporal, ainda que com mais equilíbrio do que no momento do acontecimento. A *minimização*, por sua vez, continua a dar prosseguimento ao estilo descendente da *atenuação*, porém, como se pôde observar no gráfico acima, ela já ultrapassou a linha da utopia<sup>42</sup> em direção ao reino da extensidade, que, com o acréscimo das sílabas de *menos*, passa a ser orientado pela atonia e pela lentidão, que tendem à abertura do espaço e ao prolongamento do tempo, até o grau insuportável da *resolução*, momento em que, ou o sujeito escapole e a narrativa acaba, ou há a instalação de um contraprograma narrativo-tensivo de ascendência, na busca do sentido. O *restabelecimento*, que se encontra ainda sob o domínio da dimensão da extensidade, configura um movimento de reorientação, no qual são retirados alguns *menos*, na busca pelo equilíbrio. Ocorre, porém, que, ao atingir novamente a linha da utopia, agora no sentido ascendente, outros *mais* são acrescentados ao discurso e a intensidade volta a predominar, caracterizando o *recrudescimento*, que resgata a tonicidade e rapidez, promovendo, mais uma vez, o fechamento do espaço e a abreviação do tempo, até a incandescência, quando o acontecimento oblitera novamente a percepção do sujeito.

Esse é o ciclo do dispositivo global previsto por Zilberberg para as tensões sensíveis no discurso, cujas direções ascendentes e descendentes, resultantes da combinação entre as cifras de *mais* e *menos*, oferecem, como bem observa Tatit (2011 a, p. 44-45), uma base comum para que se possa analisar tanto as construções figurativas do nível discursivo, quanto as figuras de retórica<sup>43</sup>, as oscilações tensivas e também as etapas narrativas. Esse esquema de quantificação será retomado

---

<sup>42</sup> A linha da utopia caracteriza o momento tão difícil, se não impossível de ser atingido, quando as dimensões da intensidade e da extensidade encontram-se em relação de perfeito equilíbrio.

<sup>43</sup> Como hipérbole e eufemismo, por exemplo.

mais adiante para ser proposto como a base de construção da gramática do discurso amoroso a cuja formulação se propõe esta tese. Esse esquema de direções e quantificações tensivas corresponde, claro, a um esquema ideal e potencial, de modo que o discurso não necessariamente conterà todas as etapas descritas por Zilberberg. No entanto, é interessante perceber que, mesmo quando as etapas são suprimidas ou não explicitadas, elas estão pressupostas num plano estrutural, que, embora oculto, se mostra latente e continua a influenciar a construção do sentido, em todos os planos do discurso.

A tarefa do sujeito semiótico não é nada fácil, pois, caso ele se desobrigue da função de equilibrar o espaço tensivo, o sentido pode se dissipar por completo, e a vivência semiótica, reduzir-se à mera existência. O sujeito deve responder às alterações do espaço tensivo de modo a andar, por assim dizer, sempre na contra-mão, esforçando-se para manter as dimensões da intensidade em equilíbrio, por mais exaustiva que seja essa missão:

Não é fácil a tarefa do sujeito das vivências. A partir das coerções do espaço tensivo, tais como as vislumbres, cabe a ele administrar a complexidade tensiva do aparecer, “pondo-a em ordem”. Tem de organizar, conciliar as desigualdades de andamento, os picos e quedas de tonicidade, a simultaneidade dos tempos longos e breves, a instabilidade do espaço. Esse trabalho incessante de ajuste e coordenação ocasiona inevitavelmente uma fadiga, isto é, um contraprograma que por si mesmo vai crescendo e que pede um contra-[contraprograma], a atenção, que também tem seu custo, como sabemos por experiência. Assim, a relação do sujeito com o campo de presença que “transporta” consigo não deixa de ser ambivalente: a todo momento ele é tanto seu senhor como seu escravo. (ZILBERBERG, 2011, p. 161-162)

Esse breve resumo dos principais elementos da semiótica tensiva — que, se não fosse pela perda de fluidez na leitura, poderia, inclusive, ter sido elaborado sobre a forma de glossário — disposto estrategicamente no subitem anterior ao do acontecimento, buscou fornecer dados suficientes para que tanto a teoria sobre o acontecimento, que já foi aqui introduzida, quanto a estruturação da gramática amorosa e as análises a ela subsequentes sejam compreendidas sem prejuízos, mesmo pelo leitor não especializado em semiótica.

### 2.3. O acontecimento

*Finisce sempre così, con la morte. Prima, però, c'è stata la vita. La vita, nascosta sotto il bla, bla, bla, bla, bla. È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio è il sentimento, l'emozione è la paura. Gli sparuti incostanti sprazzi di*

*bellezza. E poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile. Tutto è sepolto dalla coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo. Bla, bla, bla, bla. Altrove, c'è l'altrove. Io non mi occupo dell'altrove. Dunque, che questo romanzo abbia inizio. In fondo, è solo un trucco. Sì, è solo un trucco.*<sup>44</sup>  
(SORENTINO, Monólogo final do filme *La Grande Bellezza*, 2013)

É de natureza da linguagem criar realidades. A linguagem poética, por sua vez, tem por vocação criar uma realidade estetizada, que faz o sujeito (re)viver as situações que não pôde apreender na fugacidade da vida. A arte oferece a possibilidade de entrar em contato com a *beleza roubada*<sup>45</sup>: aquela que escapa e deixa apenas o vazio da nostalgia e da falta. Como tentativa de resgatar essa beleza fugidia, apresentam-se o mito, a metáfora, a palavra e, sobretudo, a poesia. Mercê dessa sensação de falta, o ser humano é impulsionado a ir ao encontro da beleza e aproximar-se dela. Ele vive em uma busca permanente por atingir o objeto estético, contudo, a impossibilidade de sustentar os momentos do êxtase da conjunção deixa-o completamente impotente diante da apreciação do belo.

Os estados juntivos sobredeterminam e afetam o campo de presença do sujeito, bem como a maneira como os corpos sensíveis nele reagem. Segundo o psicanalista Jacques Lacan (1995), o sujeito é, por princípio, apartado do mundo a partir do momento em que se integra à cultura e passa a apropriar-se da linguagem<sup>46</sup>, de modo a enxergar o mundo como um sistema de representação em que os elementos do real são substituídos por signos. O sujeito deve, então, contentar-se com objetos substitutivos, e essa sensação de falta que o acompanha desencadeia o desejo de junção, que, paradoxalmente, será projetado na linguagem:

A linguagem humana trabalha com essa falta: a ausência dos objetos reais designados pelos signos, o fato de as palavras só terem significação em virtude da ausência e exclusão de outros. Ingressar na linguagem, portanto, significa tornar-se presa do desejo: a linguagem, observa Lacan, é “aquilo que esvazia o ser no desejo”. [...]. Ingressar na linguagem é separar-se daquilo que Lacan chama de “real”, aquela esfera inacessível que está sempre fora do alcance da significação, sempre exterior à ordem simbólica. (EAGLETON, 2006, p. 251-252)

---

<sup>44</sup> Acaba sempre assim: com a morte. Antes, porém, houve a vida. A vida oculta sob o blá, blá, blá, blá, blá. E tudo é sedimentado sob o alarido e o rumor. O silêncio é o sentimento; a emoção é o medo. Os escassos e inconstantes vislumbres de beleza. E depois a desgraçada desolação e a miséria humana. Tudo fica sepultado pelo toldo do constrangimento de estar no mundo. Blá, blá, blá, blá. O além, sempre há o além. Mas eu não lido com o além. Que tenha início, então, este romance. No fundo, é só uma ilusão. Sim, é só uma ilusão.

<sup>45</sup> *Beleza roubada* é título do filme de Bernardo Bertolucci, datado de 1996, que tem como temas principais a fugacidade da vida, a estética e a beleza.

<sup>46</sup> Que, segundo Lacan, ocorre na passagem da fase pré-edípica para a fase edípica (1995).



O paradoxo consiste no fato de que a única ponte que se ergue entre o homem e a realidade é a da linguagem, que, por sua vez, é a causadora desse perene estado de disjunção:

A distância entre a palavra e o objeto — que é precisamente o que obriga cada palavra a se converter em metáfora daquilo que designa — é consequência de outra: mal o homem adquiriu consciência de si, separou-se do mundo natural e construiu outro no interior de si mesmo. A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas — e, mais profundamente, entre o homem e seu ser — se interpõe a consciência de si mesmo. A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. (PAZ, 1982, p. 43)

Há, assim, uma ânsia perpétua por parte da humanidade em reintegrar-se com o mundo. Tal anseio não pode ser completamente suprimido, mas apenas apaziguado por momentos apicais de apreensão, mesmo que por um curto espaço de tempo. E isso ocorre mesmo quando se verifica o encontro do sujeito com a beleza, seja por meio da poesia — regresso da palavra às origens (PAZ, 1982, p. 44) — que imita a vida, seja por meio da vida que, ao estetizar-se, imita a poesia.

Nos ensaios presentes em *Da Imperfeição* (2002), Greimas versa sobre como a apreensão estética participa da vida cotidiana, já que a vida, assim como a arte, também é discurso, e pode, por essa razão, estetizar-se. A preocupação do semioticista recai especialmente sobre certos encontros entre sujeitos e objetos que, em virtude do potencial de romper com vida comum e de provocar fraturas, são capazes de ressemantizar o mundo e, conseqüentemente, de criar novas formas de experimentar vivências futuras. Esses “encontros” sobre os quais discorre Greimas em *Da Imperfeição* (2002) passaram a ocupar um lugar de destaque dentro da teoria semiótica, em especial, no que concerne à constituição de uma semiótica do sensível, que já se vinha estruturando na década de 80. Esse fenômeno passou a ser nomeado, então, de “acontecimento”, e, em torno dele, uma série de reflexões de natureza sensível e tensiva passou a ser produzida, reestruturando as bases da semiótica da ação, desenvolvida pelo próprio Greimas nos anos 60 e 70.

As principais ideias que tornaram possível a elaboração do conceito semiótico do acontecimento, no entanto, não aparecem somente em *Da imperfeição* (2002), embora seja ela a obra de Greimas mais citada quando se trata desse fenômeno. *Da imperfeição* (2002), diferentemente da maior parte da obra de Greimas, é composta por ensaios, marcados por forte apelo poético quanto ao estilo, que colocam diante do leitor cenas em que o acontecimento emerge, de modo a mostrar as causas e conseqüências desse evento no percurso narrativo do sujeito. Nesses ensaios, porém, Greimas não tem como preocupação esmiuçar a estrutura formal do acontecimento.

O leitor de *Da imperfeição* (2002), é, na verdade, convidado a observar o acontecimento em processo, sob o ponto de vista do sujeito afetado, mas não lhe é dada a oportunidade de refletir sobre o que faz com que, no plano estrutural, uma ação mereça o status de acontecimento.

Essa questão, no entanto, é retomada alguns anos mais tarde por Greimas, em trabalho apresentado no *Séminaire de Sémantique Général: “L’esthétique de l’éthique”* da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, intitulado *Le beau geste*, que foi publicado posteriormente pela revista canadense *Recherches Sémiotiques* (1993), juntamente a outros textos de semioticistas como Jacques Fontanille, Denis Bertrand e Eric Landowski, que organizaram essa publicação em torno de um tema comum: as *formas de vida*. Além do artigo de Greimas, há outro texto presente na mesma revista que também aborda significativamente a questão formal no interior do acontecimento. Trata-se do artigo de Jacques Fontanille *L’absurde comme forme de vie* (1993). Ambos os textos, curiosamente, têm como fonte de inspiração a obra de Jean Galard, intitulada *La beauté du geste* (1986)<sup>47</sup>.

Propõe-se então construir aqui um panorama cronológico a respeito do fenômeno do acontecimento dentro da teoria semiótica para que se compreendam melhor suas raízes e a forma como ele é constituído. Para tanto, faz-se necessário retornar à obra de Galard e observar as principais ideias que dele foram aproveitadas nos demais textos de Greimas. Por fim, verificar-se-á de que maneira as tipologias tensivas foram importantes para o desenvolvimento das reflexões sobre a teoria do acontecimento proposta na década de 80.

### 2.3.1. O princípio

Jean Galard, em *A beleza do gesto* (2008), defende a tese de que as artes podem fornecer o exemplo de certos esquemas ou modelos que podem ser aplicados além de seu domínio próprio, que se expande para a conduta geral da vida. Galard (2008, p. 26) inspira-se na teoria de Jakobson quando descreve a função poética como aquela que coloca em evidência o lado material dos signos e enfatiza as particularidades sensíveis da mensagem, que se volta a si mesma ao invés de dissolver-se no momento em que conclui a tarefa de transmitir uma informação, objetivo da linguagem corrente. Partindo do pressuposto de que o comportamento humano e as condutas da vida são compostos de elementos significantes, Galard defende a tese de que se pode também submeter ao mesmo tipo de moral ética-estética os modelos da existência.

---

<sup>47</sup> No decorrer desta tese, será utilizado o texto em tradução portuguesa dessa obra, realizada pela Edusp.

Da mesma forma que a linguagem permite ser reorganizada a fim mostrar-se bela e aguçar o senso estético do leitor, os momentos vividos também podem ser construídos de forma poética, supondo-se que se possa extrair do fluxo banal da existência algum instante verdadeiro de beleza (GALARD, 2008, p. 121). É a partir desses pressupostos que Galard começa a traçar sua teoria a respeito do gesto, que vai servir, mais tarde, como fonte de inspiração para a obra que Greimas desenvolve em torno do belo gesto e do acontecimento. O gesto se distingue do ato pela sua intransitividade e sua capacidade de chamar atenção para o próprio processo, diferentemente do ato, que se resume a seus efeitos finais (ou seja, sua finalidade objetiva):

O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela, mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (GALARD, 2008, p. 27)

A teoria de Galard coaduna-se às reflexões de Paul Valéry, outro pensador da linguagem que está fortemente inserido no arcabouço de referências de Greimas. Em *Degas Dança Desenho* (2003), Valéry também discorre sobre essas questões tão caras a Galard. Para Valéry, a maior parte dos nossos movimentos do dia a dia tem uma finalidade explícita, por exemplo, alcançar um objeto, uma pessoa ou um lugar. Eles são efetuados sempre a serviço de uma economia de forças e, quando esse objetivo é atingido, cessa o movimento que estava inscrito na relação do sujeito com seu objeto de desejo: “sua determinação continha sua exterminação” (VALÉRY, 2003, p. 33). Um exemplo simples desse tipo de movimento é a caminhada.

Ainda segundo as reflexões de Valéry, há, em oposição, outra espécie de movimento que não busca a realização de um objetivo específico e não está mais submetida ao princípio da economia, já que, ao contrário, tem como lei a dissipação “[d]os membros compondo, decompondo e recompondo suas figuras, ou de movimentos respondendo-se em intervalos iguais ou harmônicos [...]” (VALÉRY, 2003, p. 36-37). Esses movimentos podem variar desde simples cambalhotas e outras acrobacias e ginásticas, que não deixam de apresentar como valor primordial o ludismo<sup>48</sup>, até os movimentos que constituem a dança, manifestação artística por excelência:

[...] no universo da dança, o repouso não tem lugar; a imobilidade é coisa imposta e forçada, estado de passagem e quase de violência, enquanto os saltos, os passos

---

<sup>48</sup> De acordo com a tese defendida por Huizinga na obra *Homo Ludens* (2007), o ludismo também se encontra na matéria da poesia.

contados, as pontas, os *entrechat* ou as rotações vertiginosas são maneiras completamente naturais de ser e fazer. Mas, no Universo ordinário e comum, os atos são apenas transições, e toda a energia que por vezes neles aplicamos só é empregada para esgotar alguma tarefa, sem repetição e sem regeneração de si mesma, pelo impulso de um corpo sobre-excitado. (VALÉRY, 2003, p. 37)

Os mesmos mecanismos verificados por Valéry no terreno da dança são também aplicáveis, por transposição, às reflexões sobre a função poética. A linguagem, quando empregada em favor da comunicação corrente, tem um objetivo claro que deve ser atingido: transmitir a mensagem verbal desejada ou, em outras palavras, fazer-se compreender; se empregada, porém, em favor da própria mensagem, sem visar a um objetivo explícito, ela desempenha a função poética, cuja única finalidade — se é que se trata de *finalidade* — é fazer da própria linguagem algo belo e que chame atenção sobre ela própria.

Aquilo a que Galard chama ato, portanto, é perfeitamente exemplificado por Valéry através do exemplo da caminhada, enquanto aquilo a que ele chama gesto, pelo exemplo da dança. Há, dessa forma, um efeito do gesto que não se reduz aos resultados que se esperam de um ato. O gesto mostra seu funcionamento interno e marca um tempo de pausa no encadeamento dos atos. O que conta, assim, não é o efeito que o gesto produziu, mas o deleite estético que pôde ser proporcionado durante seu desenrolar:

“É o gesto que conta”: fórmula benévola pela qual se desculpa a modicidade de um dom, a mediocridade de um serviço prestado. Aprecia-se a qualidade do gesto, na falta de seus efeitos. [...] Agir pela beleza do gesto, tal é o recurso que se oferece aos militantes das causas perdidas. Quando o fracasso é certo, resta ao menos o estilo. A falência é inevitável, mas não lhe faltará distinção. Sucumbamos com tope. Se a morte é nosso destino, toda conduta não é mais que um gesto: apliquemos aí as formas e concluamos na beleza. (GALARD, 2008, p. 119)

Galard chama atenção para a economia de meios que tem o gesto. Do mesmo modo como a parcimônia da linguagem é considerada bela (a exemplo da poesia, definida por Ezra Pound como “linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível” (POUND, 2001, p. 32), o gesto silencioso e medido, que desencadeia a transformação de sentido de uma situação, representará um caso notável do efeito estético (GALARD, 2008, p. 51).

Para fazer seu leitor compreender bem o contraste entre a extrema simplicidade do gesto e sua riqueza simbólica, Galard fornece um exemplo didático, do qual Greimas (2014) também se apropriou em “O belo gesto” (2014). Partindo do estereótipo de queimar uma bandeira, Galard chama atenção para um outro gesto, que utiliza o mesmo emblema e também tem a intenção de protesto, mas que foi muito mais ofensivo em virtude de sua pacificidade e simplicidade: “o de um

rapaz que foi detido, no fim dos anos 60, pela polícia, em Santiago do Chile, por ter *lavado* a bandeira norte-americana na frente da embaixada dos Estados Unidos” (GALARD, 2008, p. 54). Nesse exemplo, não é exatamente a quantidade objetiva de parcimônia que transforma o ato em gesto, mas o efeito de simplicidade, como o obtido no gesto de lavar a bandeira:

Ocorre que o máximo esforço é requerido para dar à imagem a maior simplicidade: assim ocorre na dança. A "economia" estética tem a particularidade de começar nada economizando; puro dispêndio, dissipação das energias, o jogo consiste aqui em dilapidar o esforço físico e mental para chegar a um mínimo - contrastando esse mínimo com os inesperados abalos de sentido que ele desencadeia. O efeito estético, por definição, é pura aparência. Se, por hipótese, ele for relacionado com a noção de poupança, será preciso então imaginar uma espécie de jogo com poupança, uma economia representada, uma poupança fingida, não sendo o objetivo economizar realmente forças, mas produzir, de modo tão custoso quanto necessário, a forma mais simples para evidenciá-la em sua relação com o sentido mais pleno. (GALARD, 2008, p. 52)

*A beleza do gesto* (2008) consegue comprovar, portanto, a hipótese inicial de que as artes são modelos também aplicáveis à conduta da existência, ao passo que assim como existe o poético na arte, existe também o gesto na vida, capaz de abrir o curso banal da existência ao estranhamento estético e, conseqüentemente, à beleza.

No ano de 1993, quatro anos após a publicação de *Da imperfeição* (2002), vem a público o artigo de Greimas intitulado “O belo gesto” (2014), fruto de uma apresentação do *Séminaire de Sémiotique Générale* no ano anterior. O texto dialoga com as reflexões levantadas por Galard, em *A beleza do gesto* (2008), e dá continuidade às ideias desenvolvidas em *Da imperfeição* (2002), mesmo sem retomar a obra explicitamente, e parece querer incorporar o *excesso* de tratou ali à metodologia geral da semiótica que vinha sendo feita até então, embora, para isso, tenha, em muito, desacelerado aquilo que em *Da imperfeição* (2002) aparece com o caráter de acontecimento.

Enquanto *Da imperfeição* (2002) concentra-se no sujeito-destinatário do acontecimento, em suas reações diante do excesso que transborda e em seu processo interpretativo, “O belo gesto” (2014), por sua vez, preocupa-se em tentar verificar quais as particularidades implicadas no processo de transformação de um ato em gesto, procedimento que pode ser aplicado também para analisar a transformação de uma ação em acontecimento.

Greimas (2014, p. 14) coloca como condição essencial para a transformação do ato em gesto o surgimento de uma moralidade pessoal, engendrada a partir de uma moralidade social. Essa última repousaria sobre os julgamentos de um “saber fazer”, levando em consideração que há um código social pré-estabelecido, o qual deve ser cumprido pelo sujeito a fim de que ele possa inserir-

se nas práticas sociais, ele devesse cumpri-lo. É o “saber-fazer”, portanto, que rege a moralização eufórica ou disfórica a que são submetidas as ações do sujeito. A partir dessa moralidade social, no entanto, pode desenvolver-se uma moralidade pessoal, na medida em que o *saber-fazer* transforma-se em “saber-ser”. Essa mudança de acento coloca em foco não mais o objetivo final da ação, mas a “maneira de fazer” — como já havia apontado Galard: “O gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados.” (2008, p. 19) — chamando atenção, portanto, para o plano da expressão, o que possibilita a inauguração de uma dimensão estética, bem como a conversão das modalidades do *fazer* do sujeito em modalidades do *ser*, possibilitando assim a abertura da dimensão do plano passional do discurso:

Essa mudança de nível apresenta duas características particularmente interessantes para nosso propósito. Primeiramente, ela se abre para a dimensão passional, ao menos potencialmente, já que a conversão das modalidades do fazer em modalidades do ser do sujeito está na origem, no nível da sintaxe narrativa, de todos os efeitos de sentido passionais. Em seguida, ela se abre para a dimensão estética, já que o saber-ser, concebido como “maneira de fazer”, pode aparecer como a emergência de um plano da expressão, constituído pela modalização do ser, relacionado a um plano do conteúdo que seria constituído pela modalização do fazer. A “maneira de ser” seria então do domínio da manifestação sensível (depreendendo efetivamente um “parecer”), enquanto a eficácia própria do saber-fazer seria da ordem da imanência cognitiva, a ser reconstruída a partir do resultado final do percurso. (GREIMAS, 2014, p. 17)

A moralidade social tem como elemento definidor a transitividade, manifestada através da troca, pois é ela que assegura a continuidade da circulação dos valores, responsável por manter os vínculos sociais entre os sujeitos (GREIMAS, 2014, p. 17). O engendramento de uma moral pessoal, que tem por princípio a intransitividade, interrompe a transitividade da troca e cria novos valores, inaugurando, assim, o belo gesto. Greimas (GREIMAS, 2014, p. 18) afirma, porém, que além da ruptura da troca, é necessário que o destinatário da troca interrompida não se sinta frustrado com aquilo que lhe é devido: o belo gesto começará, assim, com uma renúncia, mas, ao mesmo tempo, conterà também uma doação, que instalará no sujeito um espetáculo intersubjetivo, como no exemplo do *guizzo* (GREIMAS, 2002, p. 32-33): a jovem que exhibe os seios nus rompe com o código de valores sociais que julga disfóricas as manifestações de nudez em ambientes públicos e instala uma moral pessoal, na qual oferece sua nudez ao destinatário, Palomar, que não se sente ofendido com a ruptura da moral social. Ele, ao contrário, é induzido a participar dessa experiência e é seduzido por essa ética pessoal, que rapidamente se transforma em uma manifestação estética, capaz de ressignificar toda a axiologia do sujeito-destinatário. Nesse momento, a ética e a estética

se entrelaçam: enquanto a ética é do domínio do autor do belo gesto, a estética é do domínio do observador intérprete: “A emoção estética é exatamente, parece-nos, o elemento desencadeador de seu fazer interpretativo, o que significa dizer que a estetização das condutas é o meio pelo qual se consegue tornar sensível o momento em que novos valores são inventados.” (GREIMAS, 2014, p. 26)

Pode-se dizer que o belo gesto — e o mesmo se aplica ao acontecimento — fundamenta-se sobre os valores de quantificação. Ele consiste em introduzir a máxima desproporção entre o plano de expressão e o plano de conteúdo, economizando ao máximo na expressão a fim de dar maior abertura ao conteúdo ou, em outras palavras, buscando a simplicidade dos objetos significantes para dar suporte a conteúdos densos e profundos (GREIMAS, 2014, p. 26). Assim também é o processo de elaboração poética, cuja condensação da linguagem provoca uma abertura para os conteúdos e as mais numerosas possibilidades de interpretação. Há, a partir de então, uma rearticulação da função semiótica:

Tudo ocorre como se se tratasse de reinventar a semiose, partindo do primeiro valor quantitativo que permite aos dois planos da linguagem fazerem sentido. Em outros termos, atos e atitudes que se tornaram insignificantes são deixados de lado quantitativamente para que um plano da expressão e um plano do conteúdo possam novamente ser revelados. A mecanização ou a dessemantização da moral cotidiana poderia ser interpretada como a vinculação de um plano da expressão pletórico, efeito da moralização e da regulação proliferantes dos comportamentos observáveis, e de um plano do conteúdo exangue, vazio de sentido. A economia de recursos característica do “belo gesto” consiste então em reverter a proporção e a “dosar” o plano da expressão ao mínimo, de modo que o plano do conteúdo seja o mais rico, o mais aberto possível. (GREIMAS, 2014, p. 27)

Para exemplificar a estruturação formal do belo gesto, Greimas (2014, p. 24-25) recorre mais uma vez ao texto de Galard (2008) e retoma o exemplo do jovem chileno que foi preso pela polícia porque lavava a bandeira americana diante da embaixada dos Estados Unidos. O simples ato de lavar a bandeira (rarefação do plano de expressão), no lugar de queimá-la como todos fazem, substitui os valores de ódio e agressividade, que rege as relações políticas, pelos valores de limpeza e reestruturação (proliferação do plano de conteúdo). Essa negação de valores que ocorre no momento da instalação do belo gesto, estabelecida pela economia do plano da expressão, abre espaço para um novo plano plano de conteúdo, individual e autônomo, ressignificando, assim, a própria semiose e, conseqüentemente, as impressões do sujeito-destinatário no momento em que ele entra em contato com esse novo objeto semiótico:

Diante dessa inovação, o espectador não pode ter acesso diretamente ao plano do conteúdo, como ele o faria habitualmente (por exemplo, se o manifestante queimasse a bandeira, se o cavaleiro recebesse os cumprimentos da dama). Não somente o plano do conteúdo não obedece a nenhum estereótipo conhecido, como, além disso, ele está inteiramente aberto. O enunciatário deve, então, passar pelo plano da expressão, perceber e conceituar as figuras que lhe são propostas sem referência a um Destinator transcendente: aí se encontra sem dúvida o requisito estético desse tipo de comportamento moral. (GREIMAS, 2014, p.30)

A obrigatoriedade de não poder ignorar o plano de expressão, como se faz quando ele é banalizado pelas práticas cotidianas, faz com que o enunciatário volte sua atenção para os significantes, conceituando cada nova figura até, finalmente, atingir o plano de conteúdo que se abre para outros valores, que rompem com os anteriores. Nesse momento, não há destinador que faça esse trabalho pelo destinatário: ele precisa, sozinho, reinterpretar o material que lhe é dado, vivenciar essa experiência estética e individual, para, depois, com ajuda de um destinador transcendente, reintegrá-la às práticas sociais (e, portanto, à ética), de modo a conseguir retomar sua narrativa, agora modificada por esse ápice estético.

Greimas parece querer demonstrar que é a partir do belo gesto que irrompe, para o enunciatário-observador, o acontecimento. Enquanto *Da imperfeição* (2002) ocupa-se em mostrar as reações sensíveis do sujeito no momento do acontecimento estético, *O belo gesto* (2014) busca desacelerar essa categoria (ainda em fase de construção) e mostrar os mecanismos formais que transformam um ato banal em belo gesto, que pode vir a atingir, por meio da estética, o sujeito observador, provocando uma redefinição de seu universo de significação a partir desse acontecimento, que se pode dizer, por isso, extraordinário.

“O belo gesto” foi o texto inaugural para que se desse início às problematizações teóricas sobre as “formas de vida” dentro do escopo da semiótica. Durante o último Seminário de Semântica Geral de Algirdas Julien Greimas, realizado na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), consagrado ao tema “A estética da ética”, a discussão sobre “formas de vida” veio à tona, e os resultados das pesquisas realizadas em torno desse tema foram publicados no vol. 13 da revista *Recherches sémiotiques. Semiotic inquiry* (RSSI), onde se encontra o texto “O belo gesto”, sobre o qual se discorreu até aqui. Após a morte de Greimas, Jacques Fontanille tem sido o principal semioticista a dar continuidade às preocupações do mestre lituano, embora esse seja um tema que está bastante em voga no cenário atual da Semiótica.

A expressão “formas de vida” foi emprestada por Greimas do filósofo Ludwig Wittgenstein, que a emprega em seu texto *Investigações filosóficas* (1999) para introduzir a hipótese de que a significação de uma expressão não pode ser apreendida senão pelo seu “uso”, pertencente a um



“jogo de linguagem” que eleva as expressões à categoria de formas de vida (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 2003). Na estratificação dos níveis de pertinência adotados por Wittgenstein, as formas de vida encontram-se no último nível, aquele em que, de acordo com Greimas (2014, p. 30), situa-se a linha tênue entre a ética, domínio do enunciador, e a estética, domínio do enunciatário.

A confusão que se faz, muitas vezes, entre os termos “estilos de vida” e “formas de vida” tem sua razão de ser, visto que os dois conceitos não são de todo díspares, mas são, ao contrário, complementares. Enquanto a noção de “estilo de vida” situa-se no prolongamento das tipologias sociológicas, a exemplo do trabalho desenvolvido por Éric Landowski, a noção de “forma de vida” inscreve-se formalmente no conjunto das teorias da linguagem. Os “estilos de vida” são configurações existenciais, passionais e sociais, constituídas por uma rede coerente de atitudes, atos, pontos de vista e enunciados que permitem prever os comportamentos e decisões de indivíduos que portam, cada um, seu estilo de vida. As “formas de vida” interessam-se também pelo estilo dos comportamentos, mas, de acordo com Fontanille, o fazem de uma perspectiva diferente e complementar, pois elas se constituem, por si mesmas, como verdadeiras semióticas-objeto, dotadas de plano de expressão e plano de conteúdo próprios, além do que, diferenciam-se também pelo fato de transitarem entre a fronteira do cultural e do natural<sup>49</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 13-14). Enquanto um “estilo de vida” pode determinar as condições para o surgimento de diversas semioses, a forma de vida é ela própria uma semiose, capaz de propiciar o aparecimento de outras formas de vida que a ela se alinham, formando uma espécie de isotopia, condicionada à ética e à estética.

Mas como a erupção de um sentimento qualquer no curso da vida, a manifestação de um afeto disforme, torna-se formal? A vida toma forma e, conseqüentemente, sentido, quando uma experiência impõe-se sobre a existência, de modo a associar uma expressão (exteroceptiva) a um conteúdo (interoceptivo): “Faire de la vie la catégorie générique conduit à une aporie sémiotique: la vie, pour prendre forme e sens, doit permettre le rabattement d’une expérience sur une existence, doit pouvoir assurer l’association d’une expression (extérieure) et d’un contenu (intérieur).”<sup>50</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 27). A forma de vida aparece, então, no momento em que um esquema sintagmático é escolhido como plano de expressão e projeta-se sobre o curso da vida. A esse plano

---

<sup>49</sup> Para aprofundar a discussão entre natureza e cultura, que se distancia dos questionamentos desta tese, sugere-se a leitura do primeiro capítulo do livro *Formes de vie*, de Jacques Fontanille (2015).

<sup>50</sup> Fazer da vida a categoria genérica conduz a uma aporia semiótica: a vida, para ganhar forma e sentido, deve permitir o desdobramento de uma experiência sobre uma existência, deve ser capaz de garantir a associação de uma expressão (exterior) e de um conteúdo (interior).

de expressão, são imediatamente associadas configurações modais, passionais e temáticas do plano de conteúdo (FONTANILLE, 2015, p. 42). Trata-se, em resumo, de um processo de semiose que associa, do lado da expressão, a sintagmatização coerente do curso da vida e, do lado do conteúdo, a seleção congruente das categorias constitutivas do sentido da vida, tomando como pressuposto que “La *cohérence* étant le propre du schème syntagmatique, et donc du plan de l’expression de la forme de vie, la *congruence* caractérise le plan de contenu [...]”<sup>51</sup> (FONTANILLE, 2015, p. 45).

A coerência do plano de expressão e a congruência do plano de conteúdo, dessa forma, encontram-se mutuamente em um processo de individuação e, ao mesmo tempo, de estruturação de uma forma de vida, mas a função semiótica não precisa ser necessariamente caracterizada pelo equilíbrio estabelecido entre o plano de expressão e o plano de conteúdo. É, na verdade, a desproporção entre os dois pólos da função semiótica o responsável por configurar as particularidades de uma determinada forma de vida, bem como os estados de alma elementares que dela emergem. Greimas, em “O belo gesto”, já chamava atenção para o papel da quantificação de ausências e presenças dos elementos exteroceptivos e interoceptivos no momento da semiose, determinantes para a transformação do ato em gesto e, conseqüentemente, para ascensão de um signo, uma prática, um texto ou um objeto ao status de forma de vida.

Quando mais rarefeito o plano da expressão, maior a proliferação do plano de conteúdo. O exemplo do poeta e romancista Alfred Jarry, que, paralisado em seu leito de morte, quando interrogado por seu médico sobre seu mais profundo desejo, suas últimas vontades, pede, surpreendentemente, um palito de dentes (GREIMAS, 2014, p. 26), coloca em evidência essa desproporção que se estabelece entre o plano de expressão rarefeito (palito de dente, objeto insignificante) e o plano de conteúdo proliferado (último desejo de uma existência em vias de acabar). O que, em tantos outros contextos, poderia ser lido denotativamente como um mero “palito de dentes”, adquire, nesse contexto específico relatado por Greimas, um valor conotativo<sup>52</sup>, já que, a seu plano de expressão, é acrescido, na semiose, um plano de conteúdo e um plano de expressão de uma outra semiótica denotativa, abrindo-o, dessa forma, para o mundo dos valores e multiplicando as suas possibilidades interpretativas, tal qual ocorre no domínio da poesia e das artes em geral.

O mesmo tipo de procedimento semiótico pode ser também verificado na cadeia dos acontecimentos que Greimas coloca em relevo em *Da imperfeição* (2002), como a imagem dos

---

<sup>51</sup> A coerência é própria do esquema sintagmático, e, portanto, do plano da expressão e da forma de vida, a congruência caracteriza o plano de conteúdo [...].

<sup>52</sup> É importante aqui recordar mais uma vez a definição de semióticas conotativas de Hjelmslev: “Uma semiótica que não é uma língua e cujo plano da expressão é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa” (1975, p. 125).

seios nus vislumbrados por Palomar ou mesmo do tremeluzir dourado e brilhante do pequeno peixe saltando da água; assim como pode ser encontrado também nas descrições de vivências de Joseph Brodsky, poeta e crítico russo laureado com o prêmio Nobel, para quem as efêmeras experiências na cidade de Veneza eram mais valiosas e significativas do que o curso de sua vida inteira. As similitudes e imbricações entre a estrutura do acontecimento e das formas de vida leva a crer que os estudos sobre o acontecimento podem se mostrar um caminho possível para compreender como ocorre o processo de ruptura de um universo axiológico por meio da instalação de uma nova forma de vida capaz de modificar-lhe as estruturas narrativas, modais, sensíveis, tensivas e passionais, instaurando no cotidiano do sujeito um novo percurso ético e também estético; da mesma maneira que o estudo das formas de vida contribui para a compreensão formal do fenômeno do acontecimento.

### **2.3.2. Da imperfeição: o caminho que vai da apreensão à dissolução estética**

Greimas, no ano de 1987, publica *Da imperfeição* (2002), que, ao contrário do restante de sua obra, não propõe nenhum modelo analítico para os objetos de significação com os quais lida, tampouco utiliza a mesma linguagem precisa e técnica que pode ser verificada em seus outros textos. Com *Da imperfeição* (2002), Greimas adentra o universo do sensível e apresenta uma série de reflexões que perpassam campos como o da fenomenologia, da filosofia e mesmo da retórica, na tentativa de apreender, sobretudo, o papel do acontecimento na experiência humana, que se estende da vida à arte e vice-versa.

No capítulo “O Guizzo” (2002, p. 31), Greimas discorre sobre um trecho específico de *Palomar* (1994), de Ítalo Calvino, em que uma das personagens é tomada pelo desejo incontrolável de admirar o seio nu de uma jovem na praia, em toda sua magnitude<sup>53</sup>. O que seria o *guizzo* senão um acontecimento fortuito que provoca um ápice estético em que o sujeito é completamente dominado pelo poder de encantamento do objeto, bem como conduzido a um estado de deslumbramento e impotência diante de uma cena que não pode reter, mas que transformará o curso de sua vida inteira? É a semelhante conclusão que chega Greimas:

---

<sup>53</sup> [...] mal o seio da moça penetra em seu campo de vista, percebe-se uma descontinuidade, um desvio, quase um sobressalto. O olhar avança até aflorar a pele estendida, retrai-se, como que avaliando com um leve estremecimento a consistência diversa da visão e o valor especial que essa adquire, e por um momento permanece a meia altura, descrevendo uma curva que acompanha o relevo do seio a uma certa distância, elusivamente mas também protetoramente, para depois retomar seu curso como se nada houvesse acontecido. (CALVINO, 1994, p. 12-14).

O *guizzo* [...] foi-me explicado como um termo que designa o tremeluzir do pequeno peixe saltando da água, como um raio argênteo e brilhante, que, em um instante, reúne o cintilar da luz com a umidade da água. A subitaneidade do evento, a elegância dessa gestualidade tremulante, o jogo da luz sobre uma superfície aquática: eis aqui, imperfeitamente decompostos, alguns elementos de uma apreensão estética apresentados em uma síntese figurativa. (GREIMAS, 2002, p. 35)

A exemplo do *guizzo*, o acontecimento é caracterizado pela rapidez, conferida pela velocidade de chegada do objeto que é maior do que a velocidade presumida pelo sujeito, razão pela qual o acontecimento traz consigo um valor de precipitação que intercepta a continuidade narrativa e desarranja o mundo subjetivo do sujeito, de modo a atordoá-lo e imobilizá-lo diante do ocorrido. O acontecimento pode ser assimilado como uma inversão das valências do sensível e do inteligível, na qual o sensível eleva-se até um estado de transcendência incandescente do sentir, e o inteligível regride a um estado de quase nulidade.

O inesperado também é outro elemento central do acontecimento, razão pela qual essa experiência será sempre da ordem do *sobrevir*. O acontecimento, dessa forma, não pode ser previsto, visado ou antecipado. Quando chega, suspende a duração e a espacialidade de modo a petrificar o sujeito, deixando-o completamente sem ação. O acontecimento é, assim, uma negação do discurso (ZILBERBERG, 2011, p. 190), que afeta e perturba o sujeito, transformando-o de sujeito do *agir* em sujeito do *sofrer*.

Quando o momento de êxtase do acontecimento se esvai, é, de fato, possível para o sujeito retomar seu curso como se nada tivesse acontecido? Aparentemente a vida segue, e o sujeito segue com ela, mas inteiramente modificado pela fratura instaurada pelo encontro estético com um objeto que foi capaz de ressignificar, dali em diante, seu mundo interior.

O sujeito é impulsionado a perseguir o belo e a entrar em conjunção com ele, e esse encontro, consagrado num instante de êxtase, rompe com o curso da vida comum e instala uma isotopia extraordinária. São, dessa forma, o aumento da densidade de presença, a aproximação e a conjunção os responsáveis por provocar a condição euforizante de estesia e a realização do sujeito:

[...] o ‘olhar’, presente primeiro como um simples instrumento de sua vista, torna-se ele mesmo o delegado ativo do sujeito; ele ‘avança’, ‘se retrai’, coloca-se em uma posição receptiva, fora do sujeito somático. Que significa isso, senão que a apresentação estética aparece como um querer recíproco de conjunção, como um encontro, no meio do caminho, entre o sujeito e o objeto, no qual um tende rumo ao outro? (GREIMAS, 2002, p. 34)

Porém, quando a beleza se apresenta, mas, em seguida, é repentinamente subtraída, instala-se um vazio lancinante no sujeito, pois ele sabe da existência do objeto estético, que já faz parte de

si, e não mais consegue seguir sem ele. A fratura foi instalada no curso da vida. Derrama-se então — na esteira das reflexões brodskyanas (2006, p.87) — uma lágrima de saudade, e o sujeito se funde à essência aquosa do tempo, que, da mesma forma que escorrega por entre os dedos, reflete, em *looping*, aquela beleza que lhe foi roubada:

O instante de felicidade termina. O olhar imobiliza-se no meio do caminho para se transformar, de sujeito, em ponto de vista do observador. É o decrescendo, o retorno à superfície visual e inclusive ao seu estrato eidético. Assiste-se à separação progressiva do sujeito e do objeto [...]. A ruptura da isotopia estética e o retorno à “realidade” ocorrem, inevitavelmente, como a passagem do reino da beleza à república do gosto. (GREIMAS, 2002, p. 37-38)

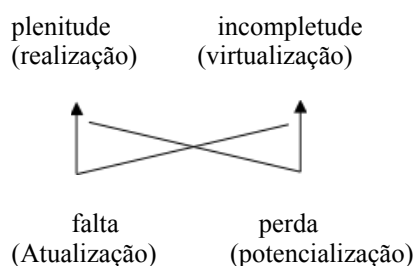
O estado de hipnose causado pelo êxtase do acontecimento não pode perdurar eternamente devido à alta densidade de sua presença. Os valores da narrativa, então, cumprem sua vocação de alternância, e o destinador perde densidade de presença para o antissujeito que, até então neutralizado, atualiza-se acompanhado de todos os valores descontínuos próprios de sua constituição (TATIT, 2010, p. 60).

Terminado esse momento de epifania, o sujeito afetado pela nostalgia da perda tende a almejar que o mesmo encontro extraordinário se repita. A questão, entretanto, é que o acontecimento não se repetirá necessariamente em torno do mesmo objeto, pois o seu *valor* tende a deslocar-se para objetos diferentes, que também têm o potencial de provocar uma repetição da sensação primeira, pois o desgaste provocado pela repetição do mesmo objeto ou das mesmas situações patêmicas, em grande parte das vezes, não é mais capaz de reunir em si a tonicidade necessária para configurar um novo acontecimento epifânico, afinal, de tão gastas, elas tendem a socializar-se e, até mesmo, transformar-se em simulacros passionais (GREIMAS, 2002, p. 81-82).

Como o evento extraordinário tende a não se repetir e se esvai rapidamente em virtude do alto grau de tonicidade, só há uma maneira de conservar e eternizar sua presença: a *potencialização*. O sujeito deve permitir a passagem do efêmero e tônico da conjunção absoluta para o duradouro e átono da perda. Se a alta densidade do evento inesperado for atenuada, convertendo toda a intensidade em figuras associadas à lembrança, nostalgia ou saudade, o acontecimento pode adquirir um caráter permanente e ser recobrado pela memória (TATIT, 2010, p. 97). É esse o mecanismo que cria espaço para a falta. Muito rapidamente o sujeito percebe a virtualidade do acontecimento, sentindo-se incompleto e disjunto de seu objeto, e essa incompletude converte-se em falta, na atualização. O desejo, então, de viver um novo acontecimento renasce a partir do estado de falta, e é

ele que abre caminho a novas possibilidades de que outro acontecimento intercepte a continuidade narrativa do sujeito<sup>54</sup>:

Só há uma forma de conservar a presença desse evento excepcional no campo de existência do sujeito: tirá-lo de foco e convertê-lo em *potencialização*. Ao perder densidade de presença, o acontecimento ganha uma zona um pouco mais difusa no interior da extensidade, figurando ao lado de outros acontecimentos que diluem sua carga tensiva. Nesse estado - distensivo - o evento pode durar indefinidamente até que novas condições tornem urgente sua reconvocação. Entretanto, o fato de ter adquirido alta densidade de presença quando em *realização*, ou seja, de ter proporcionado uma relação simbiótica com o sujeito, faz com que esse acontecimento tenda a permanecer pouco tempo em estado *potencial* e *virtual*, já que ocupa um lugar de destaque na mente de quem viveu a experiência. Muito rapidamente, de memória marcante, transforma-se em falta subjetiva (*atualização*), com boas perspectivas de nova *realização*. Vejamos os termos da presença:



(TATIT, 2010, p. 58)

Antes do encontro estético, o sujeito vivia em um estado de disjunção com a beleza, mas quando ela lhe é dada e, em seguida, roubada, a *falta* instala-se em seu percurso e a dor da perda torna-se inevitável. O sujeito, frustrado pela pequenez do cotidiano, vive, então, em um constante e longo estado de espera. Espera por um acontecimento epifânico que provoque uma ruptura com a vida banal e instale uma isotopia estética que evoque um novo estado de coisas, mesmo sabendo que o belo se dissolve em um curto espaço de tempo e que o retorno à cotidianidade, agora, ainda mais dessemantizada e dessemiotizada do que a anterior, é inevitável. Nesse sentido, Greimas afirma: “Vãs tentativas de submeter o cotidiano ou dele esvair-se: busca do inesperado que foge. E, todavia, os valores ditos estéticos são os únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto. A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido” (2002, p. 91).

Qual é, então, a solução para esse impasse humano? Na segunda parte de *Da imperfeição* (2002), intitulada “As escapatórias”, Greimas sugere aquela que seria, talvez, a saída para que o sujeito possa ir além das planícies cotidianas, e ela consiste na máxima de que *só a beleza salvará o*

<sup>54</sup> Sobre essas tentativas trata a segunda parte de *Da imperfeição* (2002, p. 67), intitulada “As Escapatórias”.

*mundo*<sup>55</sup>. Na impossibilidade de apreender a beleza esvaída, é a arte que alcança o sujeito, por sua natureza mimética e representativa, e incide mais uma vez sobre ele, como em espelho, toda a beleza que lhe foi subtraída, perpetuando o momento da fruição estética, já que o sujeito não é capaz de reter a intensidade das epifanias que, vez ou outra, arrebatam seu percurso.

Mais eficiente, porém, do que buscar o consolo do fracasso da existência na arte é procurar a estética na própria vida. Sobre essa possibilidade trata a segunda parte de *Da imperfeição* (2002). O sujeito que reduz a própria existência apenas a esperar os acontecimentos que fraturam a continuidade do cotidiano não vive o presente e frustra-se no futuro. A cada dia vivido, uma batalha silenciosa pela beleza deve ser travada: deve-se buscá-la incessantemente num mundo repleto de dissonâncias, mas que oferece, por entre os feixes da imperfeição, relances de beleza e harmonia:

Na segunda seção do livro, intitulada “As Escapatórias”, Greimas vislumbra a possibilidade de uma estética inserida no cotidiano, mas, ao mesmo tempo, depende de programas, ainda que efêmeros, de negação de seus ritos dessemantizados. Justamente por estar mergulhado num universo em que a vida lhe parece sempre incompleta — e, portanto, imperfeita — o sujeito alimenta a espera de um estado pleno, caracterizado por sua fusão com o objeto, como se, temporariamente ambos os actantes pudessem constituir um ser integral. (TATIT, 2010, p. 46)

“As escapatórias” exploram a possibilidade de resgatar as sensações decorrentes da realização e de criar escapatórias para a vida cotidiana. Se a conjunção ocorrida no momento do acontecimento não é esperada e tampouco pode ser planejada pelo sujeito — pois assim se trataria daquela conjunção primeira de que fala o *Dicionário de Semiótica* — seria possível criar estratégias que permitissem a “espera do inesperado” (GREIMAS, 2002, p. 83)? Essa questão retrata uma espécie de paradoxo que emerge, nas reflexões de Greimas, como uma das poucas possibilidades para ressemantizar o cotidiano e fazer com que a existência do sujeito ganhe sentido.

A “espera do inesperado” (GREIMAS, 2002, p. 83), como já antecipa o termo, não consiste em aguardar situações conjuntivas já definidas e ansiadas pelo sujeito, mas em (re)programar a vida em favor da beleza do encontro, de forma a criar lacunas a serem preenchidas pelos imprevistos do acaso, que irão desautomatizar o cotidiano. Para que a espera não se lance no precipício do desgaste e da monotonia, as virtualidades tensivas do sujeito e de sua existência devem ser exploradas, remodelando a acentuação e o tempo com a finalidade de quebrar o ritmo natural do dia a dia e criar espaços para a chegada do inesperado:

---

<sup>55</sup> Frase proferida por Dostoievski em *O idiota* (2010), que intitula também o ensaio homônimo do crítico de Todorov publicado em 2011, o qual, por sua vez, dialoga com a obra *Da imperfeição* (2002), de Greimas.

[...] uma busca da estetização da vida ameaça desembocar no molde de vida do esteta. Para evitar que a iteração das esperas degenerem em monotonia, é concebível um acentuado deslocamento da acentuação: uma síncope tensiva, realizando antecipadamente o tempo forte e uma delicadeza em obséquio da espera do outro; ou ainda um sostenuto prolongando a espera, acompanhado de inquietude, porém, revigorando o tempo forte ainda esperado. A turbulência assim criada revaloriza então o ritmo esgotado. (GREIMAS, 2002, p. 87)

Resta, no entanto, saber como fazê-lo, se a espera, por si só, traz a atonia em sua essência. Seria a espera do inesperado realmente possível na vida diária ou seria mais uma hipótese de Greimas não aplicável à vida? Ao menos no plano hipotético, essa escapatória parece mostrar-se possível, embora dificilmente executável. Nas obras de arte, no entanto, *as escapatórias*, ao modo greimasiana, não são assim tão raras, como se pode notar, por exemplo, na letra da canção “Valsinha” (2007, p. 188), que será analisada adiante.

A atenção do crítico búlgaro Tzvetan Todorov, em seu recente ensaio *A beleza salvará o mundo* (2011), recai justamente sobre as três questões fundamentais: beleza, arte e vida. Todorov estabelece um diálogo implícito com *Da imperfeição* (2002) e, tal qual Greimas, esforça-se para encontrar saídas para a existência anestesiada, o que será possível apenas por meio das intervenções da estética. *A beleza salvará o mundo* (2011) inicia-se com uma descrição das sensações que o autor experimentou diante de uma apresentação do concerto de flautas de Vivaldi intitulado *La Notte*:

Todos temos a consciência de participar, neste exato momento, de um evento excepcional, de uma experiência inesquecível. Minha pele se arrepia. Alguns instantes de silêncio se seguem ao fim do fragmento, antes da explosão de aplausos. [...]. A beleza, seja a de uma paisagem, a de um encontro ou a de uma obra de arte, não remete a algo para além dessas coisas, mas nos faz apreciá-las enquanto tais. É precisamente essa sensação de habitar plena e exclusivamente o presente que experimentávamos ao escutar *La Notte*. (TODOROV, 2011, p. 7-9)

A apresentação do concerto, como um *guizzo*, suspendeu o sujeito, transpondo-o para o presente eterno, fluido e diáfano, que provocou nele um estado de plenitude e realização e o fez pressentir, mesmo que por momentos fugidios, espectros de perfeição que não são recorrentes na vida cotidiana. Esse estado de plenitude e realização, porém, não pode ser permanente, pois, em virtude de sua tonicidade e rapidez, ele tende a subtrair do sujeito as funções vitais, deixando-o embevecido por um momento de êxtase que não lhe permite exercer as atividades básicas para a sobrevivência. Restar-lhe-ia, nesse caso, o encantamento perpétuo pelo objeto e a suspensão da realidade que o cerca.

De que maneira, então, pode a beleza salvar o mundo? Assim como Galard e Greimas, Todorov também compartilha a ideia de que a estética é a chave para a salvação,



independentemente de estar ou não prefigurada na obra de arte<sup>56</sup>, pois, apesar de ser nela que a beleza se manifesta em sua maior intensidade, não é apenas nela que a estética pode ser apreendida. Tentar atribuir à vida cotidiana uma forma harmoniosa é o caminho para tornar a existência plena de sentido. Trata-se de apreender a essência dos atos e experiências mais simples, transformando a vida diária, por conseguinte, em uma série de situações em que a estética seja predominante. Trata-se, assim, da tentativa de estender o estado de êxtase para o cotidiano, possibilitando a descoberta do sentido da vida na própria vida (TODOROV, 2001, p. 111).

Por mais que se tente, contudo, atingir um estado de plenitude e realização, a imperfeição não deixa de constituir a essência do homem e de sua existência, afinal, o sujeito tem contato apenas com a superfície das coisas, já que sua relação com o que está ao seu redor ocorre sempre por intermédio da linguagem, que (re)cria simulacros da realidade e do mundo natural. O parecer será, assim, a condição humana, razão pela qual sempre haverá um *querer* e um *dever-ser*, que não serão alcançados facilmente, pois a tela do parecer interpõe-se como uma barreira difícil de ser ultrapassada para que se atinja a essência das coisas.

Joseph Brodsky, em um de seus últimos ensaios, intitulado *Marca d'água* (2006), desenvolve uma reflexão poética a respeito das mesmas questões sobre as quais Greimas se ocupa em *Da imperfeição* (2002), mas, diferentemente do teórico lituano, o russo não busca como ponto de partida para suas alusões o discurso literário. Brodsky faz recair sua atenção sobre a cidade de Veneza, que é discursivizada de modo a tornar-se também um simulacro em potencial da experiência estética. Os *guizzos* de Veneza são revelados por Brodsky conforme ele avança em seus relatos vividos, como forma de tentar apreender, como tentativa última, por meio das lembranças, os reflexos das experiências emergidos das águas de Veneza, embora a retina, mais uma vez, acabe por falhar, legando ao sujeito apenas a lágrima, tal como é possível observar nas considerações finais de *Marca d'água*:

Deixem-me reiterar: a água é igual ao tempo e dá beleza ao seu duplo. Em parte água, servimos à beleza do mesmo modo. Roçando à água, esta cidade melhora a aparência do tempo, embeleza o futuro. É esse o papel da cidade no universo. Porque a cidade é estática enquanto estamos nos movendo. A lágrima é prova disso. Porque nós partimos e a beleza fica. Porque nos orientamos para o futuro, enquanto a beleza é o presente eterno. A lágrima é uma tentativa de permanecer, de ficar para trás, de se fundir com a cidade. Mas isso é contra as regras. A lágrima é um regresso, um tributo do futuro ao passado. Ou ainda é o que resulta quando se

---

<sup>56</sup>Assim o fez o poeta irlandês Oscar Wilde que, segundo as investigações biográficas realizadas por Todorov (2011, p. 25-98), deteriorou a própria vida em nome de uma estética plena, que converteu sua própria existência a um artificialismo extrínseco aos contornos do cotidiano, como se, para ser pleno, o sujeito tivesse que abolir de seu percurso os pormenores da vida diária.

subtrai o maior do menor: a beleza do homem. O mesmo se dá quanto ao amor, porque nosso amor também é maior do que nós. (BRODSKY, 2006, p.87)

Impotente diante da experiência estética e sem condição alguma de retê-la<sup>57</sup>, o sujeito, quando dela subtraído, derrama uma lágrima na tentativa de apreender a permanência do belo. Esse processo ocorre, pois, nessa natureza de apreensão estética, a cifra tônica e veloz do acontecimento suprime a consciência objetiva do tempo e do espaço. A retina anseia por estender o tempo de apreciação do objeto, e, por consequência, o êxtase que ela proporciona, porém, a tonicidade do evento estético é tão alta que acelera o andamento, fazendo com que o tempo se esvaia rapidamente e leve com ele a beleza. Fica, então, a lágrima, que concentra em si a intensidade da conjunção, ainda que o sujeito não possa reter mais do que reflexos e fragmentos dessa beleza roubada, que acaba por ser potencializada pela memória:

Em geral, o amor vem com a velocidade da luz; a separação, com a do som. É a deterioração da maior velocidade para a menor que umedece o olho. [...] para o olho, por razões puramente ópticas, na partida não é o corpo que deixa a cidade, mas a cidade que abandona a pupila. Da mesma maneira, o desaparecimento do ser amado, de modo especial quando gradual, causa dor independentemente de quem, e por qual razão peripatética, esteja na verdade partindo. Enquanto o mundo continua como é, esta cidade é o ser amado do olho. Depois dela, tudo é desapontamento. Uma lágrima é a antecipação do futuro do olho. (BRODSKY, 2006, p.72-73)

Ambos, beleza e amor, quando escapam da retina, provocam no sujeito um desapontamento que perdurará até que outro arrebatamento estético se instale em sua vida, recobrando-lhe o sentido.

A Veneza de Brodsky aparece, para cada sujeito, metamorfoseada em um objeto diferente, seja ele os seios nus vislumbrados por Palomar, o concerto de Vivaldi apreciado por Todorov, o gosto das *madeleines* da personagem narradora de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust, os aromas da natureza ou o tônus e o viço da pele do ser amado. Quando qualquer um dos sentidos é privado da presença do objeto de desejo, experimenta-se uma sensação de impotência, resultante da incapacidade de prolongar a conjunção, e, em seguida, um sofrimento lancinante, quando se constata a instalação do estado de falta, que atualiza a foria negativa no campo de presença e faz com que a existência, ao menos temporariamente, perca o sentido. Se o sujeito não conhece o ápice estético, ele não sabe ainda sobre sua capacidade de preencher a vida de sentido e ressignificá-la. Quando, porém, o objeto desejado adentra o campo de presença do sujeito e transforma sua existência, não mais é possível prosseguir sem ele, afinal, se a união é desfeita, a retina implora pela

---

<sup>57</sup> Ocioso dizer, a experiência de Brodsky diante da cidade de Veneza pode ser estendida a qualquer outro objeto estético, mesmo que de natureza completamente diferente.

permanência do objeto amado, enquanto, impotente, o sujeito assiste ao afastamento dele, com os olhos marejados de lágrimas.

### 2.3.3. O acontecimento para Claude Zilberberg

No percurso de sua obra, Zilberberg resume com precisão a estrutura do acontecimento ao opô-lo à noção de “exercício” — termo que foi por ele extraído de um texto analítico de Camile Claudel sobre pintura holandesa, citado em alguns de seus artigos e livros (2011a, p. 146; 2007, p. 25; ) — ao estabelecer a intersecção dos três modos semióticos, sejam eles eficiência, existência e junção. No capítulo “Centralidade do acontecimento”, presente em “Elementos de gramática tensiva” (2011, p. 164), Zilberberg associa as duas vias pelas quais o sujeito entra em conjunção com seu objeto, a átona e a tônica, ao que podemos chamar de modo de existência do esperado (“foco e seu objeto”) e modo de existência do inesperado (“apreensão e seu objeto”), correlatos, respectivamente, dos modos de eficiência do *pervir* e do *sobrevir*, bem com aos modos de junção da implicação e da concessão, sobre os quais Zilberberg viria a discorrer mais detalhadamente no artigo “Louvando o acontecimento” (2007, p. 25). De acordo com o semioticista, o “exercício” e o “acontecimento” apresentam-se como integrações concordantes dos reconhecidos modos de eficiência, existência e junção, sendo o exercício definido pelo cruzamento entre os operadores da espera, do *pervir* e da implicação, enquanto o acontecimento, por sua vez, é definido pela intersecção dos operadores do inesperado, do *sobrevir* e da concessão.

As noções de exercício e acontecimento definidas por Zilberberg, em virtude do potencial que apresentam para interpretar o funcionamento dos objetos significantes, dos textos, das práticas e dos discursos, mostram-se bastante eficientes para explicar como as formas vida configuram-se diante do sujeito sensível. Uma forma de vida pode instaurar-se no percurso do sujeito tanto pelas vias do acontecimento, quando é operada pela surpresa, pelo *sobrevir* e pela concessão, quanto pelas vias do exercício, quando os seus definidores são a espera, o *pervir* e a implicação. As noções de acontecimento e exercício, dessa maneira, atuam como definidores no processo de instalação de uma nova forma de vida, de modo que ela obedece ao mesmo funcionamento dos operadores (esperado/inesperado; *pervir/sobrevir*; implicação/concessão), bem como das subdimensões intensivas (andamento e tonicidade) e extensivas (espaço e tempo) que regem a estrutura das noções de exercício e acontecimento:

<b>Acontecimento</b>	<b>Exercício</b>
Inesperado	Esperado
<i>Sobrevir</i>	<i>Pervir</i>
Concessão	Implicação
Celeridade	Lentidão
Tonificação	Atonização
Brevidade	Longevidade
Fechamento	Abertura

No texto “Pour introduire le faire missif”, publicado em 1998 na revista canadense *RSSI*, Claude Zilberberg chama atenção para o conceito de missividade, que, mais tarde, ele viria a retomar em “Razão e poética do sentido” (2006a). O “fazer missivo” funciona como uma espécie de regulador do equilíbrio estabelecido entre as continuidades e discontinuidades de base do discurso, sendo a discontinuidade regida pelo fazer remissivo, um anti-programa responsável pela instalação das *paradas*<sup>58</sup> no discurso, e a continuidade, por sua vez, regida pelo fazer emissivo, que promove a *parada da parada* e o retorno do sujeito ao seu programa de base. Com o tempo, as expressões emissivo e remissivo foram gradualmente substituídas pelas expressões contínuo e descontínuo, de modo que, em seus últimos textos, o próprio Zilberberg já não fazia mais referência a esses termos. Acredita-se, de qualquer forma, que compreender o funcionamento da missividade é importante para entender o sentido da *parada* (ou intervalo), bem como da *parada da parada*, conceitos esses fundamentais no aprofundamento da teoria que se desenvolve em torno do acontecimento.

O fazer emissivo é da ordem da continuidade, portanto do esperado, do *pervir* e da implicação, aproximando-se assim do exercício, enquanto o fazer remissivo é da ordem da discontinuidade, ou seja, do inesperado, do *sobrevir* e da concessão, remetendo, dessa forma, ao fenômeno do acontecimento. Ocorre, porém, que embora instalado por uma ruptura, uma parada, uma discontinuidade, o acontecimento pode, com a ajuda do destinador — como será melhor explicado adiante — fazer com que o sujeito mergulhe no universo contínuo da conjunção plena,

---

<sup>58</sup> O termo zilberberguiano *parada* surge para designar aquilo que Greimas chamou primeiramente de “fratura”, porém, diferentemente da expressão greimasiana que abarca a dimensão espacial em sua nomenclatura, o termo *parada* é da dimensão temporal, que mais se enquadra no universo de sentido do acontecimento. Ainda no que concerne a essa questão, Zilberberg também lança mão da expressão *parada da parada* a fim de designar aquilo que Greimas coloca como a interrupção da fratura e o retorno do sujeito ao seu percurso inicial. Os termos utilizados por Claude Zilberberg serão bastante aproveitados no decorrer desta tese, em virtude de sua transparência semântica e, principalmente, do teor tensivo carregado pela expressão.

como no exemplo de Palomar. É, portanto, graças às descontinuidades e imperfeições — daí o título do livro de Greimas (2002) — que a continuidade plena pode ser alcançada.

A Semiótica em seu desenvolvimento tensivo entende que o universo está repleto de descontinuidades — e é desse mundo que o *fazer* se ocupa — pois há “[...] uma profusão de limites — que instruem no nível narrativo a função de antissujeito — que conturbam os intervalos durativos e a evolução contínua do sujeito em direção à conjunção definitiva [...]” (TATIT, 2010, p. 67). O acontecimento arrebatador surge, portanto, a partir das brechas do dia a dia, e suspende o sujeito em um intervalo no qual só transitam continuidades — preocupação da semiótica tensiva — sem barreiras a serem dribladas. Porém, em razão de encontrar-se enraizado no mundo das descontinuidades e de ser advindo delas, esse intervalo tem como destino um limite ou, em outras palavras, seu próprio fim, razão por que, embora muito intenso, seja reduzido em sua extensidade, tal qual assevera Luiz Tatit:

Participe de dois mundos e sobretudo engajado na dinâmica fragmentada do dia a dia, o ator vive, ao mesmo tempo, a duração estética proporcionada pelo acontecimento extraordinário e a urgência de sua finalização, afinal, tudo não passa de um intervalo. Nesse sentido, embora seja um caso de conjunção, esse gênero de encontro possui uma cifra inevitavelmente tensiva, na medida em que está sempre prestes a acabar. (TATIT, 2010, p. 67)

O conceito primeiro de conjunção, cuja acepção se encontra no *Dicionário de Semiótica* (2008, p.90), caracteriza a fusão do sujeito com o objeto baseada na espera ou, em outras palavras, trata-se de um encontro previsto por um sujeito que articulou sua própria narrativa a fim de tornar-se conjunto ao seu objeto-valor e constituir-se como sujeito semiótico, dentro de uma narrativa que privilegia o *fazer*. Essa narrativa é átona e pautada em uma isotopia do cotidiano, sem abarcar os *guizzos* que podem vir a interceptar o caminho do sujeito. O intervalo tônico do acontecimento não mais caracteriza a conjunção descrita anteriormente, pois se trata da materialização de um segundo tipo de conjunção, aquele que não se encontra no Dicionário, nem tampouco está calcado na espera.

Trata-se da conjunção tônica, que concentra alta densidade de presença, sobre a qual versa a primeira parte de *Da imperfeição* (2002), aquela que ocorre a partir do acidente, das fraturas e da descontinuidade do cotidiano, mas que, ao mesmo tempo, se erige a partir dele, pois esse acontecimento só é possível em virtude das frestas imperfeitas presentes na realidade aparente do dia a dia (TATIT, 2010, p. 52), ou, nas palavras de Greimas, através da tela do parecer, que “[...] consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, uma possibilidade de além do sentido” (2002, p. 74). O acontecimento coloca o sujeito em contato com o

*não-ser*. Em contraste com o primeiro tipo de conjunção de que trata a semiótica, que faz com que o sujeito se depare com sua própria identidade, o acidente o conduz ao encontro com a alteridade e com a diferença, fazendo, assim, com que ele se modifique e se ressignifique diante da plenitude da conjunção.

#### **2.3.4. Destinator e antissujeito: um regime de alternância**

A surpresa provocada pela precipitação do objeto no momento do acontecimento é um elemento da ordem da alteridade e do estranhamento, de modo que nem sempre provoca emoções positivas. Esse tipo de evento causa no sujeito um enorme desconforto, pois estabelece uma *parada*, retirando-o de seu percurso previsível para inseri-lo em uma outra axiologia que ele não foi preparado para compreender. Essa conturbação modal e tensiva, no entanto, pode, por vezes, atualizar uma foria positiva, mas, para tanto, é fundamental a presença de um actante de que não se falou ainda aqui: o destinator.

De acordo com Greimas e Courtés (2008, p. 132), o destinator é um actante que comunica ao destinatário não apenas os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo na narrativa, além de ser aquele que sanciona, positiva ou negativamente, o resultado da performance do destinatário-sujeito. A função do destinator, portanto, não é agir, mas *fazer agir*, ou, em outras palavras, *fazer* o destinatário *fazer*. Sendo assim, esse destinatário tem como vocação transformar-se rapidamente em sujeito, já que ele adquire do destinator as competências necessárias para *poder-fazer*, que passam a ser sua modalidade primeira, aquela que terá ascendência sobre todas as demais.

O destinator, assim, é o responsável por não permitir que a trajetória do sujeito seja interrompida, opondo-se, dessa forma, a outro actante, que tem função oposta à sua: o antissujeito, responsável pelas *paradas* que impedem o sujeito de entrar em conjunção com seus objetos-valor, atravancando a narrativa do sujeito, em contraste com o destinator, que por excelência, mantém com o destinatário-sujeito uma relação de continuidade. Se antissujeito representa, portanto, uma força de contenção da trajetória do sujeito, produzindo aquilo a que Luiz Tatit chama *segmentos narrativos*, o destinator é o actante comprometido a atuar incessantemente em sentido contrário, tornando o sujeito competente para, a cada passo, ultrapassar as barreiras que lhe são impostas (TATIT, 2010, p. 34).

O *Dicionário de Semiótica* (GREIMAS e COURTÉS, 2008, p. 132) chama ainda atenção para dois tipos de destinator presentes na narrativa: o destinator manipulador, que se situa no início

do percurso, e o destinador julgador, que aparece no final, para sancionar as ações do sujeito. Greimas pouco ou quase nada fala sobre o destinador transcendente<sup>59</sup> — justamente por nunca ter privilegiado narrativas contínuas, exceto em *Da imperfeição* (2002) — porém, trata-se de um actante de especial importância para refletir sobre as razões que levam o acontecimento a atualizar, muitas das vezes, uma foria positiva em lugar de negativa no campo de presença do sujeito-destinatário. Luiz Tatit, em *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (2010), retoma o conceito de destinador transcendente e dedica-se exaustivamente a compreender a importância desse actante dentro da construção do sentido da narrativa.

Para compreender como o destinador transcendente trabalha a favor da continuidade da trajetória do sujeito, é preciso compreender bem duas questões elementares. A primeira é a de que textos complexos, com significação profunda, têm uma economia enorme de atores<sup>60</sup>, diferentemente de textos mais superficiais como os infantis, por exemplo, em que o número de atores costuma ser proporcional ao de actantes. Em textos complexos, essas instâncias aparecem muito mais fundidas, portanto, é natural que um mesmo ator acumule mais de uma função actancial. Por exemplo, nas letras que compõem o corpus desse trabalho, a função destinador aparece, muitas vezes, incorporada ao mesmo ator que assume o papel de objeto-valor da narrativa, da mesma forma como os actantes antissujeito e objeto-valor, outras vezes, são figurativizados pelo mesmo ator.

A segunda questão é que vários textos, principalmente letras e poemas que, em geral, são mais condensados, muitas vezes não tratam do contrato estabelecido entre destinador e destinatário, que precede a ação do sujeito — a exemplo de letras que integram o corpus desta tese — mas, ao contrário, já iniciam o texto pelas ações do sujeito. Algumas vezes, pode-se resgatar a presença do destinador pelas marcas presentes no enunciado, mas nem sempre isso é possível, portanto, é preciso ter em mente que, mesmo que a presença do destinador esteja oculta — e, pelos princípios imanentistas da semiótica, a análise não pode fugir do texto — esse actante, ainda que implícito, participa da sintaxe da narrativa.

No momento do evento extraordinário, o sujeito encontra-se sozinho, sem a referência de um destinador transcendente, para interpretar a nova rede de valores que se descortina diante dele,

---

<sup>59</sup> Há uma remissão a ele no *Dicionário de Semiótica* (2008, p. 132) e também em *Du Sens II* (1983, p. 44), mas de forma muito breve e não desenvolvida.

<sup>60</sup> Atores e actantes são diferentes instâncias e aparecem em diferentes camadas do discurso. O ator corresponde ao conceito de personagem, ou seja, é uma unidade lexical que pode ser encoberta por revestimentos figurativos, portanto, situa-se no nível discursivo do texto. O actante, por sua vez, corresponde às funções sintáticas que existem dentro da narrativa, assim, sujeito, objeto, destinador, por exemplo, são actantes e situam-se no nível narrativo do texto (GREIMAS e COURTÈS, 2008, p. 20; p. 44).

daí o sentimento de estranhamento perante aquilo que vê, durante o curto espaço de tempo em que o acontecimento se desenrola. Conforme, porém, essa experiência estética vai sendo absorvida pelo sujeito, o destinador surge com o importante papel de restabelecer o equilíbrio do sujeito e ajudá-lo a inscrever esse evento estético e pessoal na rede de valores de que ele participa e não pode fugir.

Há uma condição necessária e indispensável para que o evento extraordinário tenha uma apreensão positiva no campo de presença do sujeito. Trata-se da confiança do destinatário-sujeito depositada nesse destinador durante o processo manipulativo-persuasivo, momento em que o doador sublinha, mesmo que por vias implícitas, as qualidades que serão posteriormente reconhecidas pelo sujeito no momento do acontecimento estético, afinal, os acordos realizados no decorrer do percurso narrativo contribuem para a euforia do evento inesperado: a continuidade que define o elo estabelecido entre destinador e destinatário irá reproduzir-se futuramente na relação de união entre sujeito e objeto, cuja solidez é capaz de afastar qualquer intervenção antagonista:

A confiança no destinador é suficiente para que o destinatário-sujeito se prepare para uma espécie de “casamento desejado”: ainda que não conheça o outro “cônjuge”, o sujeito pressente que encontrará sua “cara-metade”, ou seja, a parte que lhe falta na configuração da própria identidade. (TATIT, 2010, p. 49)

Quando os valores positivos fixados previamente pelo destinador são atualizados, os valores descontínuos da dimensão do antissujeito são virtualizados e ficam temporariamente inativos até que o evento estético se dilua nas vias da extensidade, e o sujeito retorne àquele percurso que é, de tempos em tempos, interrompido pelos obstáculos e transtornos que ele deverá transpor. E assim, com essa alternância de valores tensivos, prosseguem as narrativas. Quando os valores contínuos são atualizados pelo sujeito, os descontínuos encontram-se virtualizados, adormecidos, até o antissujeito despertá-los novamente:

[...] a semiótica deve reconhecer que os valores tensivos convivem em permanente oscilação. Quando a escolha emissiva é desbragadamente dominante [...], significa que os valores remissivos também foram escolhidos pelo mesmo enunciador — normalmente representado por um narrador —, só que sua presença é recessiva ou, por vezes, até mesmo “residual”. À medida que cresce a dominância dos primeiros valores selecionados, a presença dos valores latentes vai se tornando, paradoxalmente, mais sensível. A qualquer momento eles podem emergir como consequência de uma espécie de lei rítmica que subordina o progresso narrativo à alternância, não necessariamente simétrica, dos períodos de distensão e contenção ou, em outros termos, de prevalência, ora dos valores emissivos, ora dos remissivos. (TATIT, 2010, p. 48)

O texto ganha mais sentido quando se compreende essa alternância de valores emissivos e remissivos como uma condição para a existência da própria narrativa. No momento em que o



sujeito se encontra em plenitude com seus objetos, não há narrativa, pois as modalidades esgotam-se — o *fazer* não é mais necessário — e a existência do sujeito torna-se dessemantizada. Quando o antissujeito é atualizado novamente, e o sujeito vê seu objeto subtraído, ele se lança em direção ao objeto desejado, de modo que o sentido é retomado e a narrativa do *fazer* passa a existir. Greimas utiliza o termo “liquidação da falta” para referir-se à narrativa. Oculto por detrás dessa oscilação de valores tensivos que determina toda a narrativa do sujeito, encontra-se novamente o destinador, mas não mais o manipulador, presente no início da narrativa, ou o julgador, que surge, em geral, na última etapa. Trata-se do destinador transcendente, que, apesar de não participar propriamente da história, está encoberto nos meandros da narrativa, impulsionando o sujeito, por meio da modalidade do *fazer fazer*, a prosseguir sua trajetória, e atuando como uma espécie de guardião da continuidade narrativa. O destinador transcendente não está interessado na origem ou no fim último da trajetória do sujeito, mas no *intervalo*, pois o que o preocupa é, sobretudo, manter a narrativa em andamento.

Como tem conhecimento da alternância de valores existentes na narrativa, o destinador transcendente não será aquele preocupado apenas com os programas de aquisição do sujeito. Ele sabe que de nada adianta evitar a perda, já que ela é, também, uma das forças motrizes da narrativa. Esse destinador passa, então, a atuar sobre um projeto de busca dos valores juntivos<sup>61</sup>, ou seja, os da conjunção ou da disjunção. O que importa é continuar o percurso. Para tanto, esse destinador controla a distribuição de valores da narrativa de modo a que o sujeito se torne competente tanto para alcançar os estados conjuntivos quanto para lidar com disjunções que inevitavelmente irão se interpor em seu percurso. Tatit resume bem a função do destinador transcendente no excerto abaixo:

O destinador transcendente possui um estatuto especial. Representa uma função transitiva responsável pelo projeto maior do sujeito: sua constante busca de junção. Esse destinador articula disjunção e conjunção como estágios de um mesmo processo que mantém o sujeito em continuidade. Propõe logo a sutura no lugar da fratura. Difere portanto — já que pertence a um nível mais profundo — do manipulador e do julgador (embora possa eventualmente manifestar-se como tais), que constituem, respectivamente, etapas inicial e final do percurso narrativo. O destinador transcendente paira sobre todas as operações executadas e as paixões vividas pelo sujeito ao longo de sua trajetória. Ele acolhe as interrupções como elementos indispensáveis à continuidade. É por seu intermédio, pela força transitiva de sua atuação, que as narrativas não param. (2010, p. 20)

---

<sup>61</sup> É importante observar que o termo “junção” consiste na categoria superior que abarca as categorias inferiores, opostas entre si, “conjunção” e “disjunção”, e a oposição entre elas é assegurada justamente pelo elemento superior, que garante traços da identidade para que elas possam ser primeiramente comparadas para, posteriormente, serem opostas entre si. A prerrogativa saussuriana de que “na língua só existem diferenças” (2003, p. 139) foi revista por Hjelmlev que, por sua vez, afirmou que na língua só há interdependências, ou seja, não há somente diferenças, mas uma organização, afinal, o que assegura qualquer oposição linguística é sempre a identidade em relação a um termo complexo. Portanto, o destinador transcendente, segundo Tatit, transita de um sub-termo a outro, tendo sempre a consciência de que o importante são as categorias superiores que sustentam a narrativa e fazem com que a história continue (2010, p. 22).

Como já foi dito anteriormente, nem sempre a etapa do contrato entre destinador-destinatário aparece nas letras de canção buarquianas, além do que, muitas vezes, a função do destinador nem sequer aparece figurativizada em um ator discursivo bem definido, o que em nada prejudica a atuação dele na narrativa do sujeito. Portanto, se essa instância actancial não estiver exposta no texto, é importante que o semioticista tenha consciência da existência de um contrato anterior, a fim de que possa compreender melhor a significação de seu objeto de estudo. Assim, mesmo quando o destinador não for citado nas análises deste trabalho por não se poder inferir nada a respeito dele, há consciência da presença dessa instância actancial no desenvolvimento das análises.

### 2.3.5 Exemplificando a teoria

A Banda

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou  
O faroleiro que contava vantagem parou  
A namorada que contava as estrelas parou  
Para ver, ouvir e dar passagem  
A moça triste que vivia calada sorriu  
A rosa triste que vivia fechada se abriu  
E a meninada toda se assanhou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
A moça feia debruçou na janela  
Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
A lua cheia que vivia escondida surgiu  
Minha cidade toda se enfeitou  
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor  
Mas para meu desencanto  
O que era doce acabou  
Tudo tomou seu lugar  
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto  
Em cada canto uma dor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
(BUARQUE, 2007, p. 147)

A letra da canção “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), de Chico Buarque, não é um exemplo da lírica amorosa do autor, como as demais letras que fazem parte do *cópus* desta tese, porém, acredita-se que ela seja um texto fundamental para que se possa compreender bem como a obra buarquiana e o texto poético como um todo deflagram a presença do acontecimento e colocam em relevo as transformações subjetivas que sobressaltam o percurso dos sujeitos, já que a letra trata de uma configuração narrativa clássica do acontecimento.

“A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147) mostra o potencial que o evento extraordinário tem de transformar a organização subjetiva dos sujeitos do enunciado, que aparecem actorializados nos habitantes de uma cidade. O texto faz menção direta a alguns desses atores, que são figurativizados por personagens-tipo, como o “homem sério”, o “faroleiro”, a “namorada”, a “moça triste”, a “meninada”, o “velho fraco” e a “moça feia”. É interessante perceber que a construção de muitos desses atores é estabelecida com base em um diálogo intertextual com a obra *O Pequeno Príncipe* (SAINT-EXUPÉRY, 2005), de Saint-Exupéry. Durante a viagem que conduziu o Pequeno Príncipe à Terra, ele passa por diversos planetas, cujos habitantes são criaturas infelizes, que executam tarefas automatizadas, inúteis e tediosas, sem nem sequer ter a percepção disso. “O homem sério que contava dinheiro” tem como inspiração composicional a figura do “homem de negócios que contava as estrelas”, presente em *O Pequeno Príncipe*:

Há cinquenta e quatro anos habito este planeta e só fui incomodado três vezes. A primeira vez foi há vinte e dois anos, por um besouro que veio não sei de onde. Fazia um barulho terrível, e cometi quatro erros na soma. A segunda foi há onze anos, quando tive uma crise de reumatismo. Por falta de exercício. Não tenho tempo para passeio. Sou um **sujeito sério**. A terceira... é esta! Eu dizia, portanto, quinhentos e um milhões...  
- Milhões de quê?  
O empresário compreendeu que não havia chance de ter paz:  
- Milhões dessas coisinhas que se vêem às vezes no céu.  
- Moscas?

- Não, não. Essas coisinhas que brilham.
  - Vaga-lumes?
  - Também não. Essas coisinhas douradas que fazem sonhar os preguiçosos. Mas eu sou uma **pessoa séria**. Gosto de exatidão.
  - E que fazes com essas estrelas?
  - Que faço com elas?
  - Sim
  - Nada. Eu as possuo.
- [...]

(SAINT-EXUPÉRY, 2005, p. 46-47)

É curioso notar que, ao substituir “estrelas” por “dinheiro”, o enunciador modifica o objeto, porém conserva-lhe o mesmo *valor* — relacionado ao universo dos bens materiais. A qualidade que caracteriza tanto o “homem sério” de Chico Buarque quanto o “homem de negócios” de Saint-Exupéry é o apego excessivo aos objetos que pensam possuir: em “A banda” (2007, p. 147), esse objeto é figurativizado pelo dinheiro; já no caso de *O Pequeno Príncipe* (SAINT-EXUPÉRY, 2005), é figurativizado ironicamente pelas estrelas. Em “A banda” (2007, p. 147), Chico Buarque recupera essa mesma figura — “estrelas” — mas, dessa vez, para caracterizar a personagem da “namorada que contava as estrelas”. No caso desse novo elemento composicional, mantém-se o mesmo objeto (“as estrelas”), mas se altera o *valor*, que não está mais relacionado ao universo do apego e dos bens materiais, mas, ao contrário, a um universo muito mais onírico, que remete à moça romântica e sonhadora.

Já a figura do “faroleiro que contava vantagem” dialoga com as personagens do vaidoso — “O segundo planeta era habitado por um vaidoso. — Ah! Ah! Um admirador vem visitar-me! - exclamou à distância o vaidoso, mal avistara o príncipezinho.” (SAINT-EXUPÉRY, 2005, p.42) — e do acendedor de lampiões — “O quinto planeta era muito curioso. Era o menor de todos. Tinha espaço suficiente para um lampião e o acendedor de lampiões [...]” (SAINT-EXUPÉRY, 2005, p. 49). Enquanto o a figura do “velho fraco”, por sua vez, foi inspirada na personagem do geógrafo, que habitava o último planeta pelo qual passou o pequeno príncipe antes de chegar à Terra — “O sexto planeta era dez vezes maior. Era habitado por um velho que escrevia livros enormes” (SAINT-EXUPÉRY, 2005, p. 53). Ademais, há também a figura da rosa — “E a rosa triste que vivia fechada se abriu” (BUARQUE, 2007, p. 147) — que também mantém uma relação intertextual com a rosa do Pequeno Príncipe, que é retomada diversas vezes durante a narrativa de Saint-Exupéry.

Esse diálogo intertextual não acontece por acaso. Essas figuras são retomadas pelo enunciador de “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147) justamente na tentativa de intensificar a descrição da isotopia da vida ordinária que precede o acontecimento, já que todas as personagens com quem o Pequeno Príncipe se encontrara nos seis planetas que visita antes do Planeta Terra são

caracterizadas justamente por seu comportamento automatizado, que as impede de enxergar aquilo que é, de fato, essencial.

Os sujeitos de “A banda”, também presas de uma automatização que os cega, são suspensos de sua linearidade narrativa por uma *parada* que irrompe em virtude da chegada da banda, objeto que encanta e petrifica os moradores da cidade, como muito bem evidencia o próprio emprego reiterado do verbo “parar”:

O homem sério que contava dinheiro **parou**  
O faroleiro que contava vantagem **parou**  
A namorada que contava as estrelas **parou**  
(BUARQUE, 2007, p. 147)

A surpresa decorrente da *parada*, no entanto, nem sempre provoca emoções positivadas; ela pode ser tanto eufórica quanto disfórica. Se eufórica, o destinador neutraliza o antissujeito e fornece ao sujeito os elementos necessários para que ele possa desfrutar positivamente da experiência extraordinária. Se disfórica, a densidade de presença do antissujeito aumenta e sobrepõe-se à do destinador, e os valores remissivos são atualizados durante o evento inesperado, provocando sentimentos negativos no sujeito. No caso da letra da canção “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), o destinador do sujeito revela-se nos versos que constituem o refrão da letra:

Estava à toa na vida  
O **meu amor** me **chamou**  
Pra **ver** a banda passar  
Cantando coisas de amor  
(BUARQUE, 2007, p. 147)

É o ator figurativizado como “meu amor” que desempenha a função de destinador. Em virtude do amor, o destinador modaliza o *querer* do sujeito-destinatário — enunciador do texto — e, ao *fazer* o sujeito *ver* a banda passar, todos os sentimentos euforizantes que permeiam a relação fiduciária existente entre destinador e destinatário são transferidos para o objeto constituído pela banda, de modo que a experiência extraordinária decorrente desse evento torna-se extremamente positiva para o sujeito. Nem sempre o destinador se revela assim tão explicitamente no enunciado. No caso dos demais sujeitos de “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), actorializados nos habitantes da cidade — “homem sério”, “faroleiro”, “namorada”, “moça triste”, “meninada”, “gente sofrida”, “velho fraco” e “moça feia” — observa-se que os respectivos destinadores encontram-se ocultos, porém, sabe-se que, sem a existência dessa função actancial, a experiência do

acontecimento não poderia ter sido tão positiva quanto foi, razão pela qual é possível afirmar que, embora não revelados, esses destinadores estão por trás da foria positiva atualizada no instante do evento inesperado.

A letra da canção é fundamentalmente narrativa, pois descreve a transformação de um estado em outro, desencadeada pelo acontecimento, porém, ganha relevo a descrição dos estados de alma dos sujeitos no instante do evento extraordinário. O estado que precede o acontecimento é figurativizado pela isotopia da vida ordinária, em que prevalece a automatização, caracterizada pela repetição de comportamentos mecanizados que conduzem ao tédio, à alienação, ao sofrimento e à opacidade da vida. A chegada da banda desautomatiza a vida ordinária e instaura, a partir da fratura, a isotopia do extraordinário<sup>62</sup>:

<b>Isotopia do ordinário</b>	<b>Isotopia do extraordinário</b>
A minha gente sofrida	Despediu-se da dor
O homem sério que contava dinheiro	parou
O faroleiro que contava vantagem	parou
A namorada que contava as estrelas	parou
A moça triste que vivia calada	sorriu
A rosa triste que vivia fechada	se abriu
O velho fraco	se esqueceu do cansaço e pensou/ Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia	Debruçou na janela/ Pensando que a banda tocava pra ela
A lua cheia que vivia escondida	surgiu
Estava à toa na vida	E a menina toda se assanhou
	Minha cidade toda se enfeitou

Antes de serem surpreendidos pelo evento extraordinário, os habitantes da cidade estavam anestesiados para as belezas da vida. Prosseguiam seus percursos repetindo as mesmas ações mecânicas e desmotivantes, que deixavam a existência sem sentido. Para descrever a isotopia da vida ordinária, o enunciador mobiliza uma série de nomes de valor disfórico, que intensificam ainda

<sup>62</sup> Motta, no artigo “Surpresa e êxtase em “Valsinha” (2005), utiliza as expressões “isotopia do extraordinário” e “isotopia da cotidianidade”; optou-se aqui, no entanto, pelo par “isotopia do extraordinário” e “isotopia do ordinário”, por meras razões expressivas.

mais a ausência de sentido retratada no texto, como “gente **sofrida**”, “**dor**”, “moça **triste**”, “rosa **triste**” e “**cansaço**”. A chegada da banda retira a cidade desse estado de padecimento e apatia geral e instala um estado de estesia, sensibilizando os atores para a presença do belo e modificando-lhes os estados de alma. A cidade *pára* a fim de ver banda passar, e tudo que antes era insípido ganha sabor e viço.

As leis que definem sujeito e objeto na Semiótica tradicional são também alteradas no instante do acontecimento estético. O sujeito que, na Semiótica da ação, tem um fazer ativo passa a interagir com o objeto de forma passiva — como mostra a repetição da forma verbal “parou”, no início da terceira estrofe — deixando-se encantar por ele; enquanto o objeto, que era, por sua vez, caracterizado como passivo, assume postura ativa e dá-se a ver para o sujeito, arrebatando-lhe a atenção e os sentidos. A banda, objeto de encantamento, vai ao encontro do sujeito, que, ao deparar-se com ela, fica paralisado em estado de deslumbramento. O sujeito, em conjunção com o objeto, sente-se preenchido pelo estado de fusão, e a sensação de plenitude conduz ao êxtase:

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a **banda passar**  
**Cantando coisas de amor**  
(BUARQUE, 2007, p. 147)

Essa fratura introduzida pelo acontecimento é de natureza descontínua, pois rompe com a linearidade do cotidiano, de modo a instaurar um intervalo estésico, que é, por sua vez, contínuo e tem seus próprios arranjos tensivos, diferentes daquelas presentes no momento pré-acontecimento. A consciência do tempo e do espaço do cotidiano é suspendida juntamente com os estados de alma disfóricos dos sujeitos, configurando, embora breve, um instante eufórico de eternidade, em que os sujeitos, no ápice do encantamento, saltam para o universo do sentido e vivem, com máxima intensidade, esse intervalo contínuo, que, em virtude de sua alta densidade de presença, é rapidamente diluído.

Essa *parada* tem a duração breve da passagem da banda, mas apresenta um grau de tonicidade tão alto que é capaz de alterar a disposição afetiva de toda a cidade. A percepção do belo não ocorre somente por meio das sensações visuais, mas também das gustativas, auditivas, olfativas e táteis. Quanto mais intensa é a experiência estética, mais sentidos ela mobilizará. Na letra da canção, há uma fusão dos sentidos, pois a percepção da banda, objeto estético que embeleza a vida da cidade, não ocorre apenas pelo olhar, mas também pela audição (música) e pelo tato (dança, movimentações) — como se pode verificar no verso “Para ver, ouvir e dar passagem” (BUARQUE,

2007, p. 147) —, que, juntos, apreendem o instante de beleza e fazem com que a vida ganhe mais sentido.

É interessante observar também que a conjunção do sujeito com o objeto expande-se de alguns moradores da cidade, cuja afetividade é transformada com a chegada da banda, para a cidade como um todo — “Minha cidade toda se enfeitou” (BUARQUE, 2007, p. 147) — e para a natureza — “A lua cheia que vivia escondida surgiu” e “A rosa triste que vivia fechada se abriu” (BUARQUE, 2007, p. 147) —, recurso poético que potencializa ainda mais os efeitos de sentido decorridos da tônica do acontecimento estético.

Embora fosse desejo do sujeito estender a duração temporal desse intervalo contínuo, o acontecimento é, por natureza, breve demais, pois, em virtude de sua alta densidade de presença, marcada pela elevada carga tensiva, ele tende a diluir-se rapidamente — “Mas para meu desencanto” / “O que era doce acabou” (BUARQUE, 2007, p. 147) —, dando fim a esse intervalo contínuo propiciado pelo evento estético. Como a Veneza de Brodsky, que lhe cativa o olhar, mas depois o abandona, deixando como resultado da beleza subtraída apenas a lágrima, a banda passa pela cidade, que se rende completamente ao seu (en)canto, mas depois também é abandonada. A dissolução estética faz-se presente, e a vida da cidade regressa à mesma apatia e insipidez de antes:

[...]  
Tudo tomou seu lugar  
Depois que a banda passou  
(BUARQUE, 2007, p. 147)

No enunciado, a isotopia da cotidianidade retorna mais uma vez, e aquela dor arrastada, difusa, da ordem da extensidade, reinstala-se no percurso dos sujeitos, talvez, agora, de forma ainda mais morosa e perturbadora, já que se sabe da existência da beleza, mas também da impossibilidade de retê-la. O *canto* proferido pela banda era o amor, portanto, ela propagava afetos eufóricos, como a esperança de felicidade. Depois de sua passagem, restou à cidade o *canto* elegíaco de solidão e dor. Nesse sentido, é interessante observar como o enunciador de “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147) explora o deslizar de significados da expressão *canto*:

E cada qual no seu **canto**  
Em cada **canto** uma dor  
Depois da banda passar  
**Cantando**<sup>63</sup> coisas de amor

---

<sup>63</sup> O canto, desde a antiguidade, é considerado um objeto de beleza capaz de petrificar o sujeito durante o instante de êxtase, como muito bem é caracterizado na *Odisseia*, de Homero, no episódio em que as sereias — metade mulher, metade pássaro — encantavam os marujos tão completamente que os conduziam à morte.



(BUARQUE. 2007, p. 147)

A acepção mais óbvia do vocábulo “canto”, na letra da canção, remete à ideia de espacialidade: local afastado ou superfície de convergência entre dois ângulos (HOUAISS). No contexto da letra, uso de “canto” provoca, no entanto, um paralelismo semântico com a forma verbal “cantando”, que descortina outra possibilidade de leitura: “canto” no sentido de som musical emitido pela voz humana. A banda (en)canta a cidade com seu canto de amor, mas, quando parte, restam, apenas, cantos de tristeza e sofrimento.

É o canto que faz da banda um objeto estético. Ele envolve e seduz o sujeitos, transpondo-os a outra realidade, em que predominam outros valores. A letra da canção em apreço é intitulada “A banda” e, por apresentar a função poética como dominante, é um objeto estético que prima pela beleza, sendo, ela própria também, em um nível metalinguístico, potencial causadora de um possível acontecimento. Ademais, não se trata de um poema, mas da letra de uma canção, composta, dessa forma, para ser cantada, característica que intensifica ainda mais o caráter metalinguístico de “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147).

A própria métrica da letra, estruturada em versos de sete ou catorze sílabas poéticas<sup>64</sup>, sugere e ampara esse fato, ao eleger a redondilha maior como medida silábica edificante; medida que remete ao cancionário popular, às canções de roda, às marchinhas e às bandas populares urbanas, reforçando ainda mais a metalinguagem presente na canção em apreço.

A oscilação fônica provocada pela chegada do acontecimento, a entrada da banda na cidade, e seu fim, o término do desfile, que é marcada, no nível fundamental do plano de conteúdo, pela passagem da euforia à disforia, pode ser verificada também no plano de expressão do texto, que traz essa mesma oscilação fônica, homologando-se, assim, ao conteúdo daquilo que é dito. Ao dispor lado a lado duas estrofes que retratam esses dois momentos distintos da narrativa da letra, observa-se que há, nos dois primeiros versos da estrofe que descreve o surgimento da banda, a reiteração do fonema aberto /a/ e do fonema nasal aberto /ã/:

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
(BUARQUE. 2007, p. 147 — Grifos nossos)

---

<sup>64</sup> Portanto, dois versos de sete sílabas.

Ao passo que, no momento em que a banda se despede da cidade, aumenta a presença dos fonemas fechados e semifechados /u/ e /o/ também nos dois primeiros versos da estrofe:

E cada qual no seu canto  
Em cada canto uma dor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
(BUARQUE, 2007, p. 147 — Grifos nossos)

Essa passagem do aberto ao fechado marcada na substância da expressão homologa-se à contração de expectativas que se desenha no conteúdo do texto quando a euforia provocada pela banda é interrompida, cedendo lugar a um horizonte marcado pela tristeza e apatia que se desenha no percurso daqueles que tiveram a beleza da vida reduzida após a passagem da banda.

## CAPÍTULO TRÊS

### O discurso amoroso

O discurso amoroso, ordinariamente, é um manto liso que adere à Imagem, uma luva extremamente macia que envolve o ser amado. É um discurso devoto, bem comportado. Quando a imagem se altera, o manto de devoção se rasga; um abalo determina minha própria linguagem.

(BARTHES, 2003, p. 23)

#### 3.1. O mito

A definição de amor foi e continua a ser um desafio para diversas ciências, como a filosofia, a psicanálise, a fenomenologia, a sociologia, a análise do discurso (como muito bem evidenciam as preocupações desta tese), entre outros vários ramos do saber organizado. Com as limitações que lhes são próprias, cada qual cerca esse tema a partir de um diferente ponto de vista e contribui a sua maneira para a tentativa de defini-lo. A escolha aqui foi a de começar por apresentá-lo a partir do princípio: o mito. É importante ressaltar que o mito será concebido nesta tese sob a perspectiva de Cassirer (2003), ou seja, como linguagem. O filósofo alemão defende, na obra *Linguagem e mito* (2003, p. 106), que o mito e a linguagem estão submetidos às mesmas leis de desenvolvimento, de modo que se supõe que a raiz do surgimento de ambos seja também a mesma. A raiz comum e a lei a que se refere Cassirer podem ser definidas como o funcionamento metafórico que sustém tanto o mito quanto a linguagem:

(...) por mais que se diferenciem entre si os conteúdos do mito e da linguagem, atua neles uma mesma forma de concepção mental. Trata-se daquela forma que, para abreviar, podemos denominar o pensar metafórico. Portanto, parece que devemos partir da natureza e do significado da metáfora, se quisermos compreender, por um lado, a unidade dos mundos mítico e linguístico e, por outro, sua diferença. (2003, p. 102)

A metáfora a que se refere Cassirer, no entanto, não é a metáfora moderna, aquela utilizada pelo poeta, ao incorporar um novo plano de expressão a uma semiótica já existente. A metáfora antiga, sustentáculo da linguagem, surgiu por necessidade de transposição de certos conteúdos perceptivos para signos linguísticos: “Foi mais a transposição de uma palavra levada de um conceito a outro do que a criação ou determinação mais rigorosa de um novo conceito, por meio de

um velho nome.” (CASSIRER, 2003, p. 99). O mito também apresenta o mesmo tipo de funcionamento que a linguagem, ele não é uma simples manifestação narrativa ou uma forma de explicar algo já existente. O mito nasce do caos e cria sua própria realidade como forma de regressar às origens do mundo, e ele não pode surgir, senão, da transposição metafórica, pela qual uma impressão do universo é “levantada por sobre a esfera do comum, do cotidiano e do profano, e impelida para o círculo do ‘sagrado’, do significativo do ponto de vista mítico-religioso” (CASSIRER, 2003, p. 105).

Tomando por base esse princípio, acredita-se que servir-se do mito<sup>65</sup> para dar início às reflexões sobre o amor será importante por dois motivos: 1) Tanto o amor como o mito são de natureza fragmentária, manifestam-se por meio de recortes, figuras, pequenas metáforas que emergem por meio do discurso 2) e ambos, mito e amor, não existem senão por intermédio da linguagem, de tal modo que, do ponto de vista axiológico, essas duas expressões são, muitas vezes, substituídas por outras como “discurso mitológico” e “discurso amoroso”.

Eros é o deus do amor e, como é próprio do amor e do mito, sua personalidade foi-se modificando no curso do tempo, perpassando diversos estágios teogônicos, que lhe atribuíram diferentes origens e narrativas. A compreensão do mito que compreende a figura de Eros como a personificação do Amor, se observada por um viés psicanalítico, passa a compreender também o conceito de fusão, princípio fundamental do mito que não pode ser ignorado, como demonstram os estudos de Carl Jung, para quem essa relação, já muito cedo, chamava atenção: “Es una concepción necia la que tienen los varones. Creen que Eros es sexo, pero yerran: Eros es estar vinculado”<sup>66</sup> (JUNG, 2015, p. 25). Para compreender o mito, assim como o próprio significado do amor, é primordial não se afastar do valor de união/fusão, pois, de outra forma, perde-se o fundamental.

Nos mais antigos relatos, Eros era considerado um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do Caos primitivo. Uma segunda versão relata que Eros nasceu do Ovo primordial gerado pela Noite, que se dividiu em duas partes, que deram origem ao Céu e à Terra. Essas versões do mito apontam para a relação entre Eros e a força fundamental do mundo, já que ele assegura (por meio do amor) a continuidade das espécies, bem como a coesão interna do Cosmo. Mas a questão é que, como aponta Pierre Grimal (2005, p. 148-149), Eros nunca foi considerado como um grande deus, mas sempre como uma força eternamente insatisfeita, e uma das versões do

---

<sup>65</sup> As versões do mito de Eros relatadas nesta parte da tese foram extraídas do *Dicionário da mitologia grega e romana* (2005, p. 148-149) de Pierre Grimal. Para mais detalhes sobre as fontes do mito, queira-se consultar o verbete correspondente desse Dicionário.

<sup>66</sup> É uma concepção tola que têm os homens. Creem que Eros é sexo, mas erram: Eros é estar vinculado.

mito do Amor que evidencia bem essa faceta de Eros é aquela que aparece em *O banquete* (2011) de Platão. Nessa passagem do livro, Diotima, iniciadora de Sócrates na filosofia, teria relatado ao filósofo sobre a existência de um plano intermediário entre os deuses e os homens, entre o belo e o feio, o bom e o mau, no qual se situaria a figura mitológica de Eros: filho do pai Recurso e da mãe Pobreza:

Para começar, é sempre pobre e está longe de ser delicado e belo, conforme crê o vulgo. Ao revés disso: é áspero, esquelético e sem calçado nem domicílio certo; só dorme sem agasalho e ao ar livre, no chão duro, pelas portas das casas e nas estradas. Tendo herdado a natureza da mãe, é companheiro eterno da indigência. Por outro lado, como filho de tal pai, vive a excogitar ardis para apanhar tudo o que é belo e bom; é bravo, audaz, expedito, excelente caçador de homens, fértil em ardis, amigo da sabedoria, sagacíssimo, filósofo o tempo todo, feiticeiro temível, mágico e sofista. Por natureza, nem é mortal nem imortal, porém num só dia floresce e vive, ou morre para renascer logo depois, quando tudo lhe corre bem, de acordo, sempre, com a natureza paterna. O que adquire hoje, perde amanhã, de forma que Eros nunca é rico nem pobre e se encontra sempre a meio caminho da sabedoria e da ignorância. (PLATÃO, 2011, p. 153)

Nessa narrativa transmitida pela personagem de Sócrates em *O banquete* (2011), fica bem evidente o caráter ambíguo de Eros: ele é aquele que ora germina e vive, ora morre e ressuscita, como é próprio do amor dos humanos, de natureza tensiva, que oscila da ascendência à descendência, da euforia à disforia, num percurso composto por uma série de intervalos, que, ironicamente, reeditam sempre a mesma inconstância.

Ainda sobre as variadas versões que circundam o mito de Eros, há aquela que o apresenta como filho de Íris; outra, como filho de Hermes e Ártemis, e ainda uma terceira, talvez a mais difundida delas, que traz Eros como o filho de Hermes e Afrodite. É dessa última narrativa mítica que surgiu a célebre lenda de Eros e Psique, presente no *Asno de Ouro* de Apuleio (GRIMAL, 2005, p. 399), cuja repercussão atingiu, além das artes de modo geral, também outros campos, como o da psicanálise, já que, como demonstra Bruno Bettelheim em *Freud et l'âme humaine* (p. 71, 1984), esse era um dos mitos mais caros a Freud. O nome Psique, que, em grego antigo, designava “alma”, era também o nome da heroína dessa narrativa: Psique era a mais bela das três filhas de um rei, mas, apesar disso, ela continuava solteira, pois sua beleza era tamanha que os pretendentes tinham receio de desposá-la. Os pais, orientados por um oráculo, abandonaram Psique na beira de um rochedo para que um monstro viesse buscá-la, porém quem veio ao seu encontro não foi um monstro, mas Eros, que a conduziu a um belo castelo, onde ia encontrá-la no escuro da noite, sem que a bela Psique pudesse vê-lo. Incitada, porém, pelas irmãs invejosas, Psique, uma noite, iluminou a face do amante com uma lanterna a óleo, para tentar descobrir a verdadeira face de seu amante, mas logo

divisou o rosto de um belo jovem adormecido. Ela, no entanto, derrubou sobre Eros uma gota do azeite que mantinha a lâmpada iluminada, e o jovem, amedrontado, fugiu com a promessa de não mais retornar. Afrodite, mãe de Eros, que tanto invejava a beleza de Psique, começou a atormentá-la, impondo-lhe tarefas exaustivas, de modo a fazer a jovem percorrer o mundo em busca do amante. Eros, porém, não conseguiu manter-se afastado da amada e pediu autorização a Zeus para esposá-la. Seu pedido foi consentido e Psique foi finalmente transformada em deusa (GRIMAL, 2005, p. 399-400).

Nessa lenda, Eros torna-se uma vítima das próprias artimanhas<sup>67</sup> ao deixar-se apaixonar e dominar pelo amor. A figura de Psique, assim como a própria origem de seu nome, como demonstrou Freud, no artigo *Le thème des trois coffrets* (FREUD, 1971, p. 87-103), está impregnada de um simbolismo que carrega as noções de beleza, fragilidade e ausência de materialidade, características que podem ser associadas à alma humana. A própria origem do termo alemão “psychoanalyse” repousa sobre o vocábulo grego “psyché” que designa alma<sup>68</sup>. Nesse sentido, não deixa de ser curioso que Eros, a personificação do próprio amor, tenha se deixado enamorar logo por uma criatura que carrega em si toda a simbologia da alma humana. Essa leitura do mito acaba por demonstrar que o Amor está intimamente ligado às questões da alma, portanto, ao universo subjetivo da emoção e das paixões. O amor, assim como o mito, no entanto, só pode ser atingido e tornar-se minimamente palpável por meio da linguagem, que dá forma a ambos.

O amor não pode ser alcançado por outro meio que o discurso. A convulsão de sentimentos e emoções experimentada pelo sujeito apaixonado só pode ser manifestada pela palavra e pela linguagem, que é explorada em todo seu potencial metafórico, na tentativa de dar a ver, mesmo que por fragmentos incertos, vislumbres dos estados de alma mobilizados nos instantes de paixão. Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (BARTHES, 2003), obra que será fundamental no desenvolvimento desta tese, Barthes aponta justamente para o papel do discurso como única forma de discorrer sobre o amor e de partilhar a vivência amorosa. Em seminários sobre o mesmo tema, ele afirma:

---

<sup>67</sup> O deus é também representado sob a forma de uma criança, geralmente alada, que se compraz em perturbar os corações alheios, inflamando-os com sua tocha ou fazendo-os sangrar com as suas flechas (GRIMAL, 2005. p. 148).

<sup>68</sup> Uma digressão etimológica interessante é observar que a própria estrutura do termo “psychoanalyse” é contraditória, pois une duas palavras gregas “psyché” e “analyse”, que representam dois universos diferentes. Enquanto a “psyché” refere-se ao universo sensível, das almas e das emoções, a “analyse” representa a objetividade do universo inteligível, como muito bem descreve Bruno Bettelheim em *Freud et l’âme humaine* (1984, p. 71): “Mais bien peu prennent conscience du vif contraste qui existe entre les deux phénomènes auxquels chaque mot renvoie. ‘Psyché’, c’est l’âme, donc un terme riche d’émotion, foisonnant de significations, qui contient tout ce qui est humain, mais étranger au domaine scientifique. ‘L’analyse’, au contraire, implique la décomposition d’un ensemble en ses parties, en vue d’un examen scientifique.”.

L'amoureux ne peut se définir ni par son objet, ni par sa tendance, mais par son discours. L'amoureux est tout discours. C'est dans le champ bien circonscrit d'un soliloque — “monstrueux”, dit-il lui-même — que s'agitent, se combinent et se nuancent les forces qui font le type amoureux. (Comme le sujet amoureux est le sujet même, ainsi son discours est le discours même: c'est la chose-discours [...])<sup>69</sup>. (BARTHES, 2007, p. 675)

O sujeito que ama só pode revelar-se, na perspectiva de Barthes, por meio de seu discurso, um solilóquio, no qual fala um “eu” a respeito de seu imaginário, cuja voz acaba por tornar-se mais preciosa e importante do que todo o “real”. A partir dos fragmentos de linguagem proferidos pelo sujeito apaixonado é possível verificar a existência de uma recorrência de elementos que insistem e se repetem independentemente da singularidade de cada contexto. A esses elementos constantes, Barthes nomeou *figuras*.

Por acreditar que o amor só se deixa perceber enquanto discurso, em seus *Fragmentos* (2003), Barthes procura substituir a simples descrição do enunciado amoroso por sua simulação ou, em outras palavras, faz uma tentativa de substituir a metalinguagem do discurso amoroso por sua representação em ato. Ao invés de elaborar um discurso sobre o amor, ele coloca em cena uma enunciação apaixonada, na tentativa de provar a tese de que o discurso amoroso é definido por fragmentos, ondas de linguagem que vêm para o sujeito ao sabor de circunstâncias ínfimas e aleatórias que envolvem o objeto de amor. Essas *figuras*<sup>70</sup> devem ser compreendidas não no sentido retórico, mas antes no sentido nomeado por Barthes de “ginástico” ou “coreográfico”: “[...] é, de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso: o corpo dos atletas, dos oradores, das estátuas: o que é possível imobilizar do corpo tenso” (BARTHES, 2003, XVIII). A figura petrifica o corpo do enamorado em seu ápice intenso para que ele possa ser contemplado detidamente e assim produzir um sentimento de identificação no observador.

Barthes seleciona diversos fragmentos literários na tentativa de compor a imagem do sujeito apaixonado. Tais fragmentos provêm de suas leituras do *Werther* de Goethe, do *Banquete* de Platão, de Nietzsche e até da psicanálise, bem como de enunciados de sua própria autoria. Tais *figuras*, porém, encontram-se adormecidas até que sejam atualizadas pelo ato da leitura. É o leitor que

---

<sup>69</sup> O apaixonado não pode se definir nem por seu objeto, nem por sua tendência, mas por seu discurso. O apaixonado é todo discurso. É no campo bem circunscrito de um solilóquio — “monstruoso” ele mesmo diz — que se passam, se combinam e se dão a ver as forças que constituem o sujeito apaixonado. Como o sujeito apaixonado é aquilo que ele diz, dessa forma seu discurso é também o discurso em si mesmo: é a “coisa-discurso”.

<sup>70</sup> Barthes (2003) seleciona 80 figuras que ele acredita serem importantes para compor a imagem do sujeito amoroso. Alguns exemplos delas são: abraço, angústia, ausência, chorar, ciúme, dependência, encontro, espera, lembrança, sedução etc.

preencherá, conforme o grau de bagagem emocional advinda de suas próprias vivências ou expectativas amorosas, os vazios propositais existentes em cada uma dessas *figuras*:

Tal código, cada um pode preenchê-lo ao sabor de sua própria história; franzina ou não, cada figura deve portanto estar ali, seu lugar (sua casa) deve estar-lhe reservado. É como se houvesse uma Tópica amorosa, e a figura fosse um lugar (topos). Ora, é da própria natureza de uma Tópica ser um pouco vazia: uma Tópica é por essência meio codificada, meio projetiva (ou projetiva, porque codificada). O que aqui podemos dizer da espera, da angústia, da lembrança nunca passará de um modesto suplemento, oferecido ao leitor, para que este dele se aproprie, adicione, subtraia e passe-o a outros [...]. (BARTHES, 2003, XX)

O discurso amoroso é apresentado por Barthes como “um discurso sem conclusão” (2007, p. 542), não se trata de um todo retórico, coerente e repleto de regras. Trata-se, em oposição, de um discurso difícil de concluir, marcado pela linguagem descontínua e entrecortada, que não prima pela coerência, tampouco pelas relações causais.

Esse discurso amoroso caótico, que surge em rompantes, só faz algum sentido a partir do momento em que, juntados os cacos de linguagem, as figuras, a princípio dispersas, começam a mostrar-se recorrentes e apontar para a possibilidade de uma gramática, que, embora tenha como matéria apenas estilhaços de linguagem, é capaz de encontrar identificações e descrever o discurso amoroso. O caráter fragmentário, que tão bem serve de título à obra de Barthes, permeia todos os discursos amorosos, desde a antiguidade até a contemporaneidade. As mais célebres obras que tratam do amor possuem, por não ser possível constituírem-se de outro modo, estrutura fragmentada, a exemplo das próprias narrativas míticas sobre o mito de Eros, de *O Banquete* de Platão (2011), de *De l'amour* de Stendhal (1822) e dos *Fragments do discurso amoroso* (2003) de Barthes, apenas para citar algumas das mais importantes obras que discursam sobre o tema do amor.

### **3.2. Platão**

O tema do amor perpassa por toda a obra de Platão, embora se sobressaia mais em *Fedro* (1980) e em *O banquete* (2011). A reflexão sobre esse tema na obra platônica poderia render uma tese inteira, tamanha a riqueza com a qual Platão discorre sobre o amor. Por ser *O Banquete* a obra prima de Platão a respeito do amor, preferiu-se discorrer aqui apenas sobre esse texto, de modo a tecer alguns comentários sobre a maneira como o amor era concebido na perspectiva do filósofo grego.



A narrativa desenrola-se em um banquete na casa do poeta ateniense Agatão. Além de Sócrates, o mais importante dentre os convidados, encontravam-se ali também Aristodemo, Fedro, Pausânias, o médico Eriximaco, o comediógrafo Aristófanes e o político Alcibíades. Estavam todos acometidos pelo exagero etílico do dia anterior, então Pausânias propôs que, ao invés de embriagarem-se novamente, se discutisse naquela noite sobre o amor; proposta aceita por todos, com o adendo de Sócrates, de que, antes de louvar as belezas do amor, o correto seria tentar defini-lo. Cada um dos convidados, então, começa a discursar sobre o tema colocado em debate, de modo a propor diferentes perspectivas para a definição do amor. Dá-se início, assim, a uma longa cadeia de memórias e esquecimentos, que se desenrola em meio a discursos heterogêneos, provenientes de origens e épocas diferentes, bem como de diferentes pontos de vista:

[...] para Platão, como se vê no Banquete, o tema do amor vem de muito longe, sua origem se perde em insondáveis tempos remotíssimos, jamais presenciamos seu começo. O que dele temos, na verdade, é a série descontínua de falar ou variações na qual entramos sempre tardiamente: sequência fragmentada de múltiplos e heterogêneos discursos, esfacelada por falhas, hiatos, silêncios. Nunca um discurso inteiro e contínuo — mas retalhos dispersos, discursos díspares e descosidos. Nunca um mesmo e único discurso: falta-lhe começo como lhe falta continuidade. Se o tema provém de eras recuadas, o que obtemos ao tentar resgatar seu passado e recontar sua história são sempre lembranças partidas e incompletas: a memória surge entremeada de esquecimentos. (PESSANHA, 1997, p. 78)

Os três discursos mais marcantes do banquete de Agatão são aqueles proferidos por Fedro, Aristófanes e Sócrates. O primeiro a discursar é Fedro. O jovem regressa ao contexto teogônico sobre o qual já se discorreu aqui anteriormente, no qual Eros, o Amor, é apresentado como o mais antigo dos deuses, que nasce do caos ao mesmo tempo que a Terra. Fedro conclui, então, que bem antes de todos os outros deuses, o amor surgiu, influenciando, assim, o universo. Aristófanes, por sua vez, inicia sua fala dizendo que fará um discurso diferente: ele explica a origem do amor a partir do mito da unidade primitiva dos seres humanos e sua posterior mutilação. Segundo o comediógrafo, eram, no início, três os gêneros da humanidade. Além do masculino e feminino, havia também o gênero neutro, que unia homem e mulher em um único ser. Todos os gêneros tinham uma configuração singular e única:

No todo os homens eram redondos, com o dorso e os flancos como uma bola. Possuíam quatro mãos, igual número de pernas, dois rostos perfeitamente iguais num só pescoço bem torneado, e uma única cabeça com os rostos dispostos em sentido contrário, quatro orelhas, dois órgãos genitais e tudo o mais pelo mesmo modo, como será fácil imaginar. (PLATÃO, 2011, p. 115)

O gênero masculino era descendente do Sol, o feminino da Terra, e o neutro, da Lua. Eram tão poderosos e audazes que tentaram investir contra os deuses. Como castigo, foram mutilados e cortados pela metade, e, desde que esse ser primeiro mutilou-se em dois, cada um ansiava por sua própria metade e a ela unir-se. Cada ser humano, portanto, é o complemento de um outro. Todos os homens que correspondem à metade do inteiriço do gênero neutro gostam de mulheres, assim como todas as mulheres que gostam de homens provêm desse mesmo gênero. Todas as mulheres que são o corte de uma mulher, por sua vez, têm sua atração dirigida ao sexo feminino, enquanto homens que são o corte de outros homens têm sua atenção dirigida ao sexo masculino. Aristófanes, assim, justifica o desejo e o amor em nome da antiga natureza do homem, que foi bipartido pelos deuses.

Esse mito está intimamente ligado à teoria do sentido que desenvolve a Fenomenologia e a Semiótica francesa, o que demonstra, mais uma vez, que, de fato, amor, mito e linguagem são, como conceito e experiência, inseparáveis. Na concepção greimasiana, o sincretismo actancial existente entre sujeito e objeto é interrompido pela dinâmica descontínua do universo. O corpo uno mutila-se e, dessa interrupção do *continuum* ideal, nasce o estado de falta, que, ao mesmo tempo que evidencia um desequilíbrio, é o ponto de partida para o início de uma nova narrativa, que se configura na busca do sujeito por sua identidade, que só será possível por meio da reconquista da unidade perdida. Ocorre, porém, que essa unidade jamais poderá ser, de fato, encontrada no outro, apenas por meio das ilusões e hipnoses provocada pelo encontro do sujeito com seus objetos. Na sintaxe mais elementar da semiótica, esse processo traduz-se na busca do sujeito por seu objeto-valor. Merleau-Ponty (1999, p. 576), como já foi dito anteriormente, entendia por sentido a noção de direcionalidade, de um ser orientado na direção daquilo que ele não é e também daquilo que ele não tem; por isso, pode-se afirmar que o sentido emerge sempre da falta. Essa reflexão advinda da fenomenologia pode ser observada também no diálogo proferido por Sócrates em *O banquete* (2011).

A personagem de Sócrates não deixa de recorrer ao mito para explicar o amor, no entanto, ele o faz de maneira diferente de Fedro e Aristófanes. O filósofo grego defende a tese de que só se ama aquilo que não se tem, ou seja, a de que o objeto de amor está sempre ausente, embora seja sempre solicitado. Ele está sempre mais além: quando que se pensa tê-lo conquistado, ele escapa feito água por entre os dedos. O conceito de amor, da forma como é apresentado por Sócrates, está, portanto, intimamente relacionado às concepções fenomenológicas e também semióticas sobre o sentido.

Por acreditar que o amor está relacionado à falta — conceito também retomado pela psicanálise lacaniana — e, conseqüentemente ao desejo de possuir algo, Sócrates afirma que ele não

pode ser bom e belo em si mesmo, pois se o que deseja o amor é a bondade e a beleza, e só se pode amar aquilo que está em falta, não pode o amor ser belo e bom. Nesse sentido, as palavras que Platão atribui a Sócrates em *O banquete* (2011) não estão tão distantes assim daquilo que Lacan, séculos depois, vai propor em sua obra. Lacan (p. 47, 1992) concebe o amor como o desejo que emerge diante daquilo de que se é carente, de forma que o amante projeta suas faltas no objeto amado. O outro, porém, não é capaz de suprir a falta do sujeito, que só a ele pertence, mesmo que, por vezes, o sujeito apaixonado seja tomado por uma alucinação em que acredita estar, de fato, em fusão total com o outro. Ocorre, porém, que aquilo que o amante crê que o amado seja ou possua não corresponde necessariamente à realidade, e essa alucinação, em maior ou menor grau, provoca frustrações.

No mesmo diálogo (2011), a fim de comprovar sua tese, Sócrates recorre a uma narrativa que lhe foi contada por Diotima e discorre sobre outra versão do mito de Eros a fim de explicar seu ponto de vista sobre o amor. Diotima revelou a Sócrates a existência de um plano intermediário entre os extremos — bom e mau, belo e feio — e é nesse plano, entre os deuses e os homens, que se situa Eros, o Amor. Segundo essa versão do mito, Amor é o filho concebido entre a mãe Pobreza e o pai Recurso. Da mãe, herdou a vocação para a pobreza e a feiura, mas do pai, herdou a beleza e a bondade. Ele, ademais, não é de natureza mortal nem imortal: “[...] num só dia floresce e vive, ou morre para renascer logo depois, quando tudo lhe corre bem, de acordo, sempre, com a natureza paterna. O que adquire hoje, perde amanhã, de forma que Eros nunca é rico nem pobre e se encontra sempre a meio caminho da sabedoria e da ignorância.” (2011, p. 153). Esse mito relatado por Diotima não tem outra finalidade que não seja a de evidenciar o caráter intervalar, intermediário e, sobretudo, tenso do amor.

A questão fundamental que permeia *O banquete* (2011) é a mesma que estará presente muito tempo depois em Stendhal (1958), na psicanálise e em Barthes: o que é o amor e qual a sua essência? A cadeia de discursos heterogêneos e fragmentários que compõe a obra de Platão demonstra a impossibilidade de definir o amor de maneira coerente e contínua. O amor é marcado por tantas oscilações, que fazem dele, ao mesmo tempo, um objeto de interesse e curiosidade, bem como um fracasso, em decorrência impossibilidade de apreendê-lo em sua totalidade, pois o discurso amoroso será sempre uma tentativa — frustrada? — de o sujeito desacelerar o andamento do acontecimento amoroso na busca por recobrar os sentidos perdidos no momento do clímax e por compreender o que se passou. Quando chega ao enunciatório, esse discurso já é por si mesmo tão imperfeito e descontínuo que não oferece muito mais do que fragmentos de uma experiência que já

foi inteira e completa, porém como o discurso amoroso é o único modo pelo qual se pode apreender o amor, não resta outra saída senão debruçar-se sobre ele.

*O banquete* (2011), de Platão, também nesse sentido, apreende bem a natureza discursiva do amor. Ele utiliza uma grande variedade de recursos discursivos: diálogos, mitos, citações poéticas, provérbios populares, pastiches etc., de modo a retratar as múltiplas facetas — e falas — do amor:

Percebe-se, assim, que a doutrina socrático-platônica sobre o amor emerge do texto do *Banquete* como aquilo que pôde ser resgatado de uma longa cadeia de memórias e esquecimentos, no meio de uma série de discursos heterogêneos, provenientes de várias épocas e entremeados de lacunas. Mais: o que se tem são sempre discursos que se referem a discursos e são mediadores de outros discursos. Ou seja: o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. Um discurso remete a outro, que remete a outro, que remete a outro... numa sequência fragmentária de inúmeras mediatizações, a partir de um inalcançável ponto inicial que, como a *physis* do irracional matemático, recua indefinidamente. (PESSANHA, 1997, p. 89-90)

### 3.3. Stendhal

O escritor realista Stendhal, conhecido principalmente por seus romances *Le rouge et le noir* (s.d.) e *La chartreuse de Parme* (1971), também dedicou-se ao tema do amor na obra filosófica intitulada *De l'amour* (1822), que muito influenciou Barthes na composição de *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), mais de um século depois. Em *De l'amour* (1822B, p. 192) já se pode ver uma sessão dedicada ao que Stendhal nomeia “fragmentos diversos”, que talvez — ou muito provavelmente — tenha sido a fonte de inspiração de Barthes para escrever sua obra prima sobre o amor.

Stendhal inicia seu texto afirmando que não existe apenas um único tipo de amor, mas ele volta sua atenção especificamente para o “amor-paixão”<sup>71</sup>, expressão de que Barthes vai se servir muitas vezes durante as aulas ministradas nos dois seminários oferecidos por ele na *École Pratique des Hautes Études* (1974-1975). O amor-paixão, na perspectiva tensiva, poderia ser definido como aquele tipo de amor que se encontra atrelado ao *acontecimento*, pois nasce sempre do excesso do arroubo, e que se distingue das outras formas de amor sobretudo pela presença do desejo sexual, que não se manifesta, por exemplo, no amor da amizade, da maternidade, entre outros.

Stendhal estabelece também um percurso interessante para explicar a instalação do sentimento amoroso no universo do sujeito; Esse percurso não será tão diferente do trajeto que será

---

<sup>71</sup> Que, segundo Stendhal, é aquele presente nas *Cartas da religiosa portuguesa* (2013), bem como na troca de epistolar ocorrida entre Heloísa e Abelardo (1869), duas das mais marcantes obras de amor de toda a literatura universal.

traçado mais tarde por Barthes. Para Stendhal (1958, p.57), o nascimento do amor cumpre sete diferentes etapas, as quais ele nomeia: 1) L'admiration; 2) On se dit: « Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir! etc. »; 3) L'espérance; 4) L'amour est né; 5) Première cristallisation; 6) Le doute paraît; 7) Seconde cristallisation<sup>72</sup>.

A admiração, segundo Stendhal (1958, p. 57) , é a condição primeira para que o amor possa surgir. Se não há admiração, não pode haver amor. Logo após o momento de “captura”, começam os prazeres dos primeiros contatos, que tendem a se intensificar com o decorrer do tempo. Na fase da esperança, há a entrega completa aos prazeres carnis do amor. Stendhal afirma que, nesse momento, o amor verdadeiramente nasceu, porém, para que ele se solidifique, é necessária ainda a etapa da *cristalização*, à qual Stendhal dedica uma série de reflexões. A *cristalização* consiste em uma estratégia — nunca consciente — adotada pelo sujeito apaixonado para fixar definitivamente seu amor pelo objeto. Para tanto, o apaixonado aprofunda a descoberta do objeto amado, descobrindo nele novas qualidades, perfeições e identificações. Uma vez que a etapa da *cristalização* começa a desenrolar-se, o sujeito passa a deleitar-se com cada nova beleza descoberta no ser amado. Os menores detalhes, como o modo de olhar, a maneira de falar ou de vestir-se do amado, provocam no sujeito apaixonado prazeres imensuráveis, já que ele acredita que esse objeto de perfeição lhe pertence:

O que chamo cristalização é a operação do espírito que, a cada circunstância, descobre no objeto amado novas perfeições. [...]. Esse fenômeno, a que chamo cristalização, provém da natureza, que nos ordena o prazer e nos impele o sangue ao cérebro; do sentimento de que os prazeres aumentam com as perfeições do objeto amado, e da ideia — “ela me pertence”.<sup>73</sup> (STENDHAL, 1958, p. 58)

Após a *cristalização*, nasce a dúvida (STENDHAL, 1958, p. 59). O amante começa a duvidar dos rompantes de felicidade pelos quais era atingido e torna-se grave e desconfiado. Introduce repetidamente ao amado a pergunta: “ — você me ama?”. O ciúme também surge, e o medo de um terrível infortúnio começa, a partir desse momento, a atormentar o sujeito. Se o amor é capaz de sobreviver a essa etapa, o período de dúvidas constantes é substituído por uma segunda *cristalização*, durante a qual o amante recomeça a descobrir as qualidades do amado e a

---

<sup>72</sup> 1) admiração; 2) dizemos: que prazer dar-lhe beijos ou recebê-los, etc.!: 3) a esperança 4) Nasce o amor 5) Começa a primeira *cristalização* 6) Nasce a dúvida 7) Segunda *cristalização* (STENDHAL, 1958, p. 57).

<sup>73</sup> Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. [...] Ce phénomène, que je me permets d'appeler la *cristallisation*, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau, du sentiment que les plaisirs augmentent avec les perfections de l'objet aimé, et de l'idée: elle est à moi. (STENDHAL, 1822, p. 8-9).

reciprocidade do amor de ambos, de modo a eliminar a sombra da dúvida que ameaçava o relacionamento:

Aí começa a segunda cristalização, que tem por diamantes as confissões desta ideia: Ela me ama. A cada quarto de hora da noite que se seguiu ao nascimento das dúvidas, e depois de um momento de terrível desventura, o amante diz consigo mesmo: “Sim, ela me ama” e a cristalização se engenha em descobrir novos encantos; depois a dúvida de olho desvairado dele se apodera e o mantém em sobressalto.<sup>74</sup> (STENDHAL, 1958, p. 60-61)

A imagem do objeto de paixão criada pelo sujeito amoroso no momento da *cristalização*, entretanto, não corresponde necessariamente à imagem real do objeto; por isso, todas as vezes que o amante reencontra seu amado, ele se regozija não com as qualidades reais com as quais se depara, mas com aquelas criadas por ele mesmo, que correspondem, nas vias do pensamento platônico e, mais tarde, psicanalítico, às qualidades de que ele sente falta em sua própria existência. O que segue em grande parte das vezes, segundo Stendhal (1822, p. 31), é a decepção do sujeito apaixonado quando percebe que todas as qualidades que pensava existir no ser amado não passam, na verdade, de suas próprias projeções. A extrema familiaridade, por exemplo, pode destruir a *cristalização*, já que a proximidade excessiva e a repetição dos mesmos atos diários vão, aos poucos, dissolvendo a idealização e abrindo espaço para que o sujeito descubra que o objeto de seu amor é um outro ser, muito diferente daquele cristalizado em sua memória. O choque entre a imagem do amado perpetuada no momento da *cristalização* e esse novo indivíduo que surge da rotina diária e do hábito provoca no sujeito sentimentos de melancolia e descrença, o que, ainda de acordo com Stendhal (1958, p. 71), diminui o poder de outras cristalizações que possam vir a acontecer, já que o sujeito encontra-se, a partir desse evento, desiludido com o amor. É por essa razão que Stendhal acredita ser a imagem do primeiro amor a mais tocante e mais passional: “E como em amor não se goza senão da ilusão que se cria, nunca mais a imagem que ela poderá criar aos vinte e oito anos terá o brilho e o sublime daquela sobre a qual estava baseado o primeiro amor aos dezesseis, e o segundo amor parecerá sempre uma espécie degenerada”<sup>75</sup> (STENDHAL, 1958, p 71-72).

---

<sup>74</sup> Alors commence la seconde cristallisation produisant pour diamants des confirmations à cette idée: Elle m'aime. A chaque quart d'heure de la nuit qui suit la naissance des doutes, après un moment de malheur affreux, l'amant se dit: Oui, elle m'aime; et la cristallisation se tourne à découvrir de nouveaux charmes; puis le doute à l'œil hagard s'empare de lui, et l'arrête en sursaut. (STENDHAL, 2011, p. 12).

<sup>75</sup> “Et, comme en amour on ne jouit que de l'illusion qu'on se fait, jamais l'image qu'elle pourra se créer à vingt-huit ans n'aura le brillant et le sublime de celle sur laquelle était fondé le premier amour à seize, et le second amour semblera toujours d'une espèce dégénérée” (STENDHAL, 1822, p. 32).

O escritor francês aponta, porém, que mesmo após sucessivos fracassos, a luta entre o amor e a desconfiança pode, algumas vezes, até fortalecer a *crystalização*. Quando as dificuldades são muitas e, mesmo assim, a *crystalização* sai vitoriosa, ela é muito mais intensa e sólida do que a *crystalização* do primeiro amor: “mas aquela que sai vitoriosa dessa prova terrível, onde a alma executa todos os movimentos à vista contínua do perigo mais terrível é mil vezes mais virilhante e mais sólida do que a *crystalização* de dezesseis anos, onde, pelo privilégio da idade, tudo era alegria e felicidade”<sup>76</sup>(STENDHAL, 1958, p. 72).

Na mesma obra (1958), Stendhal questiona ainda a relação existente entre beleza e amor e suas conclusões são muito semelhantes àquelas presentes no discurso proferido por Sócrates, em *O banquete*, de Platão (2011, p. 145). O escritor francês afirma que os homens que são suscetíveis a experimentar o amor-paixão são aqueles que sentem mais vivamente o efeito da falta quando não encontram beleza na vida, e a razão para isso está intimamente associada ao argumento proferido pela personagem de Sócrates, de que o amor não pode ser belo em si mesmo, pois, como só se ama aquilo que não se tem e como o que se deseja é justamente a beleza, o amor em si é justamente a ausência de beleza. Essa máxima platônica coaduna-se a afirmação de Stendhal de que os homens que não são dados ao amor são justamente aqueles que já tem o belo presente em suas vidas. São, em oposição, os sujeitos carentes de beleza aqueles que se deixam dominar mais intensamente pelo sentimento amoroso.

Os acontecimentos que se desenrolam entre o momento da admiração e da segunda *crystalização* são, para Stendhal, as sete fases que acometem a alma do sujeito apaixonado. É a partir delas que o escritor francês procura explicar como os sentimentos se sucedem, uns aos outros, apesar de já sublinhar, em *Do amor* (1958), a enorme dificuldade de escrever um livro filosófico sobre o amor, já que ele só pode ser apreendido em ato. Essa talvez fosse a explicação por que existem muito mais romances sobre o tema amoroso do que obras filosóficas propriamente ditas. Tendo em mente a dificuldade de apreender o amor de outra maneira que não “em ato”, Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), não escreve simplesmente uma obra sobre o amor, mas uma obra que dá a ver o amor em todas as suas facetas, por meio das diversas figuras que o constituem.

### 3.4. Barthes

---

<sup>76</sup> “mais celle qui sort victorieuse de cette épreuve terrible, où l'âme exécute tous ses mouvements à la vue continue du plus affreux danger, est mille fois plus brillante et plus solide que la cristallisation de seize ans, où, par le privilège de l'âge, tout était gaieté et bonheur” (STENDHAL, 1822, p. 33).

Barthes, leitor de Platão e Stendhal, como se pode deduzir pelas frequentes menções a ambos os autores em seu texto, também escreveu sobre o amor, e é essa obra, *Fragments de um discurso amoroso* (2003), que, dentre todas as outras que abordam o mesmo tema, orientará o desenvolvimento desta tese. Os fragmentos de Barthes contêm muito da filosofia de Platão, bem como dos princípios de Stendhal sobre o amor — embora não herde deste o caráter social tão presente em *Do amor* (1958). Barthes adotou em sua obra uma perspectiva contemporânea, ao voltar-se para a psicanálise. Essa forte influência é notada em seus Seminários (2007), especialmente no segundo, oferecido no ano de 1975, quando os nomes de Freud, Lacan e Klein são citados recorrentemente, bem como quando expressões tais quais “lalangue”, “petit autre”, “Autre”, “demande”, “désir” e várias outras são empregadas regularmente, demonstrando a presença contínua do pensamento psicanalítico na obra de Barthes.

O semiólogo francês rende homenagem à psicanálise, pois ela é uma das raras disciplinas, na contemporaneidade, que dedica lugar especial aos sentimentos, emoções e, também, ao discurso amoroso, mesmo que o amor seja ali abordado de uma maneira diferente. Embora o amor esteja no centro das preocupações psicanalíticas de Freud e Lacan, ambos não sabem falar do amor senão por meio de uma metalinguagem crítica que, por mais enriquecedora que seja em termos teóricos, exclui um importante fator discursivo, que é a coincidência com a fala direta do solilóquio amoroso (COSTE, p. 39-40, 2007), elemento que Barthes tenta recuperar a todo custo em *Fragments de um discurso amoroso* (2003).

Dentre a vasta obra produzida por Barthes, essa talvez seja a mais célebre de todas. Ela é fruto de uma publicação realizada com base no resultado de dois seminários, oferecidos consecutivamente pelo autor nos anos de 1974 e 1975 na *École Pratique des Hautes Études* de Paris. Esses seminários foram publicados só muito depois sob a forma de livro (BARTHES, 2007), juntamente com partes inéditas de *Fragments de um discurso amoroso* (2003), que consiste basicamente nas vinte figuras, das cem iniciais propostas por Barthes, que foram cortadas no momento de composição do livro, em 1977, talvez por ele as julgar redundantes ou mesmo inferiores às outras 80 que compõem a primeira versão da obra. Após o término dos dois seminários, Barthes organizou os conteúdos explorados em aula na edição dos *Fragments de um discurso amoroso* (2003) que se conhece hoje. Esse livro servirá aqui como uma espécie de fio condutor para a elaboração da gramática amorosa a que se propõe esta tese, no entanto, em muitos momentos, serão também evocadas reflexões presentes na publicação escrita dos seminários (2007), pois ali, além de as figuras do discurso amoroso darem-se a ver de forma muito bem detalhada,



também é possível acompanhar, passo a passo, o desenvolvimento das reflexões de Barthes no momento que antecedeu à publicação do livro.

Como já foi dito, *Fragmentos de um discurso amoroso* é uma tentativa de substituir a metalinguagem do discurso amoroso por sua simulação em ato. Para tanto, Barthes serve-se de um cópús que apresenta vários fragmentos de discursos apaixonados, mas, em especial, de fragmentos da obra *Sofrimentos do jovem Werther* (2007), de Goethe, que oferece ao escritor francês um vasto material para o estudo do discurso amoroso. A partir de figuras, sobre as quais já se falou aqui, Barthes pretende mostrar o discurso amoroso em ato, desenrolando-se sob os olhos do leitor. O princípio organizador mobilizado por Barthes para chegar às 80 figuras que compõem *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003) foi a recorrência. A reiteração dos mesmos elementos discursivos foi o critério que fez com que Barthes chegasse a um número reduzido de figuras que compõe uma espécie de gramática figurativa do amor. Não se pode esquecer, no entanto, de que, por mais que existisse uma “gramática amorosa”, ela só pôde ser concebida por meio de fragmentos, de modo que não se constitui como um todo uno, mas, ao contrário, existe como permanente construção:

O amor é tema que não se encerra nem se exaure: apesar de permanentemente retomado, permanece inconcluso, aberto sempre à possibilidade de novas variações. Eis por que — sem a apreensão de seu início, sem a visualização de seu final — do tema do amor temos somente o meio, seu dilacerado meio onde estamos e somos: os inúmeros e às vezes antagônicos discursos amorosos, onde fatalmente tentamos inserir nossa fala particular e provisória. (PESSANHA, 1997, p. 78)

É essencial para esta tese, portanto, levar a perceber que o discurso amoroso apresenta certas particularidades que tornaram possível a existência de uma gramática em torno desse tipo particular de enunciado, pensada, a princípio, por Roland Barthes em seus *Fragmentos* (2003), obra que coloca em cena a enunciação apaixonada, sistematizada a partir da encenação das diversas figuras que compõem a isotopia do discurso amoroso. Essa obra torna os comportamentos e sentimentos do sujeito apaixonado identificáveis dentro do imaginário cultural, ao colocá-los em *mise-en-scène* diante do leitor.

O sujeito apaixonado, suspenso da realidade por forças de ordem sensível, encontra-se imerso em um mar de subjetividade, no qual apenas interessam questões que concernem ao objeto amado, a si próprio e aos sentimentos que permeiam a relação amorosa. O real do sujeito será o objeto de amor, pelo qual ele vive e morre; o que está além não mais importa. O apaixonado é indiferente àquilo que não diz respeito à sua história de amor e sente-se uma vítima incompreendida da sociedade e de seus códigos, que, por estar totalmente aquém da relação amorosa, concebe o

sujeito apaixonado como treloucado: “O seu real é sua relação com o objeto amado e os mil incidentes que a atravessam — justamente o que as pessoas consideram ser sua ‘loucura’. [...] Por causa desta inversão, ele sente-se prisioneiro de uma inadaptação profunda” (BARTHES, 2003, p. 292), e, conseqüentemente, seu discurso é concebido pela comunidade da qual faz parte como lunático, excessivo, absurdo, entre muitos outros adjetivos pertencentes ao campo da irrealidade e da loucura.

Durante o primeiro seminário (2007, p.51), Barthes faz um preâmbulo, antes mesmo de começar o trabalho propriamente dito, no qual responde a quatro questões que julga serem fundamentais para a compreensão do discurso amoroso: *quel amour?* 2) *quel corpus?* 3) *quel discours amoureux* 4) *quel intertexte?*. Essas quatro perguntas foram aqui tomadas em empréstimo para nortear os fundamentos desta tese:

1) Que amor? Dentre as diversas formas de amor que pode se estabelecer entre dois sujeitos, Barthes discorre em seus fragmentos sobre o “amor-paixão”, que também corresponde à forma de amor que o presente trabalho propõe-se a abordar. Sobre esse tipo específico de amor, existem algumas particularidades. Trata-se, a princípio, do amor dirigido pela sexualidade e pelo desejo. Ao buscar o significado do vocábulo amor, o Dicionário Houaiss dispõe de diversas acepções diferentes, dentre as quais se pode destacar: “forma de interação psicológica ou psicobiológica entre pessoas, seja por afinidade imanente, seja por formalidade social”; “atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro”; “afeição baseada em admiração, benevolência ou interesses comuns; calorosa amizade; forte afinidade.” e “atração baseada no desejo sexual; afeição e ternura sentida por amantes”. Essa última acepção de amor corresponde àquela adotada por Barthes, que é a mesma adotada neste trabalho. Ademais, o amor-paixão é aquele que nasce no excesso, momento no qual o sujeito é tomado pela ilusão de completude, que, pouco a pouco, vai se desfazendo.

2) Que cópús? Barthes serviu-se de diversas obras da literatura universal no processo de elaboração de *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), no entanto, há uma obra em especial, a que Barthes recorre diversas vezes, considerada pelo autor como o cópús tanto dos seminários como do livro que os sucedeu. Trata-se, como já foi dito, de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (2007), de Goethe. O cópús desta tese, por sua vez, é constituído pelas letras das canções lírico amorosas de Chico Buarque.

Na Grécia antiga, a poesia, quando articulada com a música, foi nomeada *mélica*, expressão advinda de *melos*, palavra que, originalmente, significa “música” e “articulação precisa”, razão por que era usada para caracterizar o poema feito para ser cantado, em oposição, por exemplo, à epopéia, feita para ser declamada (ACHCAR, 1994, p. 33). A poesia lírica, por sua vez, também nasce para caracterizar o poema atrelado à música, e como a lira era o instrumento mais utilizado para o acompanhamento musical, ela emprestou seu nome a esse gênero musical (STAIGER, 1972, p.22). Com o tempo, porém, a melodia originada do instrumento foi dissociada do poema, mas pode-se considerar que a musicalidade permanece até hoje, fruto do trabalho expressivo realizado sobre a palavra.

A lírica é, muitas vezes, classificada como a poesia centrada no *eu* daquele que escreve, de modo que não é incomum que haja certa confusão entre as instâncias do enunciador do texto e do sujeito ontológico, autor da obra<sup>77</sup>. Roman Jakobson (1971, p. 128), em sua definição de lírica, também aborda essa questão, ao afirmar que lírica é a poesia na qual a função poética da linguagem, centrada na organização da própria mensagem, associa-se à função emotiva, centrada no emissor, o que explica, portanto, a predominância exacerbada do *eu* no poema.

O amor, tema da poesia lírica que se repete desde a antiguidade, parece ser inesgotável. É proferido por enunciadores apaixonados, que transformam em discurso a paixão por meio da palavra poética, a exemplo dos textos de Safo, Petrarca, Goethe, Keats, vários outros. De acordo com Staiger (1972, p.65), “o amor da juventude inebriada, o amor que se esquece do mundo, que se derrama e pode derramar tudo que tem de seu, prende-se à esfera da existência lírica” e, nesse tipo particular de enunciado, o enunciador coloca-se no centro do poema, como se nada mais importasse além do prazer e da dor decorrentes de suas paixões, perfazendo, na esteira de Jakobson, a função emotiva da linguagem. A lírica de Chico Buarque oferece uma produção vasta de letras em que estão presentes figuras que remetem ao amor paixão. Entre elas, selecionaram-se dez para compor o *córpus* específico deste trabalho.

3) Que discurso amoroso? Para Barthes, o discurso amoroso é sempre um discurso individual, mas como já foi dito, também um discurso todo fragmentado, ao qual só se pode ter acesso a partir de figuras que, juntas, tentam remontar o imaginário do discurso amoroso. A canção tem um caráter de

---

<sup>77</sup> A exemplo do que ocorre na obra *A estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX (1991), de Hugo Friedrich, que, por vezes, mistura as ideias de autor e enunciador. Tal equívoco foi apontado por Michael Hamburger, em ensaio intitulado *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire* (2007), no qual faz uma releitura da obra de Friedrich, de modo a demonstrar possíveis equívocos teóricos e sugerir soluções que avançam muito a teoria da lírica.

fragmento, pois, em virtude da condensação poética, costuma desenvolver apenas um aspecto do discurso amoroso, diferente das narrativas que, em geral, buscam desenvolver a relação de causa e consequência das “cenas amorosas” apresentadas. Assim, por ser o discurso amoroso sempre fragmento de uma totalidade perdida, ele se oferece muito bem para a canção, que se apropriou dele, de modo a criar quase um gênero de canção, que, assim como os poemas lírico amorosos, se encontra presente nas mais diversas culturas: as canções lírico amorosas, canções de amor ou canções apaixonadas. Cada canção lírico amorosa de Chico Buarque traz um fragmento de discurso, uma parte da gramática amorosa, que pode ser percebida por meio das *figuras* que ali aparecem, como “angústia”, “ausência”, “carta”, “cena”, “chorar”, “ciúme”, “contatos”, “corpo”, “declaração”, “dependência”, “drama”, “encontro”, “espera”, “faltas”, “lembrança”, “ternura” etc. Essas figuras, além de fragmentos de narrativas que constituem o imaginário amoroso, apresentam, também de maneira fragmentária, as oscilações tensivas da gramática amorosa, dando a ver como se manifestam as variações de andamento, tonicidade, espacialidade e temporalidade nos percursos de ascendência e descendência do discurso amoroso buarquiano.

4) Que intertexto? Enquanto o principal intertexto de Barthes é a psicanálise, o intertexto que norteia esta tese será dividido entre 1) os seminários, bem como o livro *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), de Barthes cujas *figuras* podem ser utilizadas como as categorias iniciais de uma gramática que pretende expandi-las para os níveis mais profundos, quais sejam os níveis narrativo, fundamental e tensivo; 2) e a Semiótica, em sua perspectiva sensível e tensiva, que oferece mecanismos muito pertinentes para a construção de uma gramática amorosa, bem como para o estudo do discurso amoroso de Chico Buarque.

### **3.5. O amor como acontecimento e forma de vida**

O conjunto de figuras presente em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), bem como as reflexões realizadas por Barthes no decorrer dos dois seminários oferecidos sobre esse tema, se analisados sob uma perspectiva tensiva, deixam entrever como a gramática amorosa pode ser pensada na chave do acontecimento, pois o amor, ou melhor, o discurso que se tem sobre o amor, é o que se pode chamar de “discurso reparador”. Sendo o resultado de um acontecimento — que começa, portanto, no excesso —, o discurso amoroso apresenta-se como uma tentativa de o sujeito apaixonado retomar, através da palavra, seu próprio percurso, bem como compreender o que se passou durante o momento em que se encontrava inebriado pelo sentimento amoroso.

A alta densidade e a tonicidade do sentimento amoroso quebram a ponte que vai do sujeito ao mundo e transformam-no de sujeito do *agir* em sujeito do *sofrer*. Configura-se um estado de “imobilidade agitada”, de “anacronia” ou ainda de “policronia” (BARTHES, 2007, p. 64). A consciência do tempo e do espaço cotidianos é-lhe subtraída, e os elementos inteligíveis — tudo que transcende o limite dos estados de alma — tornam-se dessemantizados, quando não desaparecem por completo. O discurso apaixonado, dessa forma, é autocentrado no sujeito e em sua história particular, o que explica o fato de que os sentimentos e as emoções sufoquem quaisquer forças inteligíveis que ousem interpor seu percurso.

A figura do *arroubo* (BARTHES, 2007, p. 67) — *ravissement* / arrebatamento — consagra o instante da enamoramento ou, em outras palavras, a captura do sujeito amoroso pelo objeto amado. É mais propriamente o momento deflagrador da ilusão de completude pela qual o sujeito é tomado no momento do encontro. O amor, segundo o semiólogo francês, se origina sempre de um trauma, de natureza enigmática e variada, que determina um estado de hipnose brutal, cuja duração consiste no estado amoroso, a partir do qual o sujeito passa a distinguir a existência de dois sistemas dissociados um do outro: o mundano e o amoroso. Barthes reconhece, portanto, no nascimento do amor, “un caractère brusque, irruptif, violent, événementiel.”<sup>78</sup> (BARTHES, 2007, p. 68), afinal, ainda nas palavras do autor, “L’amour n’aurait qu’une origine. Seul frottement avec l’événement: le départ.”<sup>79</sup> (BARTHES, 2007, p. 65).

O momento do trauma, a que o próprio Barthes nomeia “acontecimento”, é convertido em um discurso amoroso, que continua a carregar em si o valor do arrebatamento, porém, tal valor, que, a princípio, seria da ordem do trauma, é transformado em beleza, de modo que, nas palavras de Barthes, a beleza se torna a máscara retórica do trauma: “Sur tout ce montage du ‘Ravissement’ s’étend le Grande Code de la rhétorique littéraire, classique. Le trauma est déplacé par le discours vers une valeur sublime de Ravissement: la Beauté, le chant de la Beauté. La Beauté est le Masque (rhétorique) du trauma.”<sup>80</sup> (BARTHES, 2007, p. 74).

Ainda que as figuras que emergem do discurso amoroso se constituam como uma nuvem que se agita segundo uma ordem imprevisível, é possível atribuir ao amor, ao menos hipoteticamente, uma progressão regrada, que tende a se repetir recorrentemente nos enunciados

---

<sup>78</sup> Um caráter brusco, eruptivo, violento, instantâneo.

<sup>79</sup> O amor teria apenas uma origem. Somente o choque do acontecimento: o início.

<sup>80</sup> Sobre toda essa configuração do *arroubo* estende-se o grande código da retórica literária, clássica. O trauma é deslocado pelo discurso em direção a um valor sublime do *arroubo*: a beleza, o canto da beleza. A beleza é a Máscara (retórica) do trauma.

apaixonados, como demonstra Barthes, ao discorrer sobre a figura do “encontro”, que sintetiza a possível gramática do discurso apaixonado:

A trajetória amorosa parece então seguir três etapas (ou três atos): inicialmente, instantânea, a captura (sou seduzido por uma imagem); segue-se então uma série de contatos (encontros, telefonemas, cartas, pequenas viagens), durante os quais “exploro” com embriaguez a perfeição do ser amado, quer dizer, a adequação inesperada de um objeto a meu desejo: é a doçura do começo, tempo próprio do idílio. Esse tempo feliz forma sua identidade (sua circunscrição) por oposição (pelo menos na lembrança) à “sequência”: “a sequência” é o longo rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos, armadilhas de que me torno presa, vivendo então incessantemente sob a ameaça de uma desgraça que atingirá simultaneamente o outro, eu mesmo, e o encontro prestigioso que nos revelou inicialmente um ao outro. (BARTHES, 2003, p. 135-136)

O primeiro ato corresponde ao *arroubo* que interrompe o percurso do sujeito apaixonado, colocando-o em um estado de hipnose, do qual ele não é capaz de sair enquanto se encontrar em estado apaixonado. Trata-se de um acontecimento, com todos os pormenores que foram explicitados anteriormente. O instante da captura é aquilo que Greimas descreveu como o *trampolim do universo da insignificância para o do sentido* (GREIMAS, 2002, p. 91): o encontro com o objeto amado que capta para si toda atenção, como se o sujeito estivesse deparado com alguém que concretiza o quadro de suas fantasias. Esse acontecimento, de acordo com Barthes, é também da ordem do acaso, de modo que o sujeito se espanta ao mesmo tempo em que se sente afortunado por ter encontrado aquele que o completa: “O encontro faz com que o sujeito amoroso (já seduzido) experimente o atordoamento de um acaso sobrenatural: o amor pertence à ordem (dionisíaca) do Lance de dados.” (BARTHES, 2003, p. 138).

Segue-se a esse ato, a descoberta progressiva das afinidades, cumplicidades e intimidades com esse desconhecido que afetou intensamente o campo de presença do sujeito, ou seja, ao *arroubo*, sucede um episódio de solidificação do amor, que Barthes, inspirado em Stendhal, também nomeou *crystalização*. Trata-se da fase em que o sujeito apaixonado descobre muitas outras qualidades no ser amado, de modo a identificar-se cada vez mais com ele: “Découverte, par une série de petits hasards, de nouvelles raisons d’accord, de complicité, de goûts partagés: émerveillement se confirmant lui-même d’une consistance duelle”<sup>81</sup> (BARTHES, 2007, p. 76).

Ainda que a longa sequência de eventos dolorosos apontada por Barthes — “[...] rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos,

---

<sup>81</sup> Descoberta, por uma série de pequenos acasos, novos motivos de consenso, de cumplicidade, de gostos partilhados: o maravilhamento confirmando-se ele próprio de uma consistência dual. (Tradução nossa)

armadilhas [...]” (BARTHES, 2003, p. 135-136). — faça parte de sua “gramática figurativa”, o fim do amor só faz parte do discurso amoroso fantasmagoricamente, já que o que está ali não é mais amor, mas uma sombra, disfarçada de compaixão, ressentimento, raiva, entre outras paixões disfóricas, como conclui Barthes: “[...] la fin de l’amour (rupture, suicide, dialectisation, réussite) ne fait pas partie du discours amoureux (sinon à titre de fantasme).”<sup>82</sup> (BARTHES, 2007, p. 466).

O esgotamento da fase de *crystalização* decorre da instalação atroz do cotidiano, da rotina e da repetição deprimente de tarefas diárias, que tendem a absorver o encantamento, a intensidade e, não sem mais, a beleza do encontro (BARTHES, 2007, 259). Se a gramática amorosa está condicionada às leis do acontecimento, é natural que ela obedeça às mesmas variações tensivas que ele: a tonicidade tônica e o andamento rápido que marcam o instante do *arroubo* — que é também da ordem do *sobrevir* — projetam-se sobre a temporalidade, provocando o abreviamento do acontecimento amoroso, e sobre a espacialidade, causando um efeito de estreitamento. Esse processo desapropria o sujeito apaixonado de suas competências modais e, portanto, retira dele o poder de ação. Com o tempo, ele vai, aos poucos, recuperando suas competências, e, nesse processo, o discurso amoroso é um dos mecanismos capazes de auxiliá-lo no ato de recuperar o controle sobre a situação e compreender o que se passou durante esse instante de “parada” no tempo e no espaço.

A leitura, em cotejo, dos *Fragments* de Barthes (2003), de *Da imperfeição*, de Greimas (2002) e do conjunto da obra de Zilberberg, evidencia que o germe para a teoria desenvolvida em torno do acontecimento e das quantificações subjetivas (os *mais* e *menos* do discurso amoroso) já estava presente no pensamento de Barthes, embora ainda não tivesse ultrapassado, naquele momento, as fronteiras do discurso amoroso. Em *Da imperfeição*, Greimas amplia aquilo que era, em Barthes, ainda “fragmento” para uma categorização dentro da semiótica do sensível — o acontecimento — que se coaduna ao projeto da semiótica no estudo geral da significação. Zilberberg, por sua vez, traz o acontecimento para o centro das preocupações da tensividade e amplia ainda mais seu alcance. Isso aponta, assim, para o caráter precursor das reflexões e desenvolvimentos bathesianos no campo do que viriam a ser mais tarde os desdobramentos da Semiótica em sua vertente fenomenológica, que aportaria nas dimensões do sensível e da tensividade, como se procurou demonstrar.

A partir das reflexões sobre o discurso amoroso formuladas sob a perspectiva do acontecimento, julga-se pertinente indagar a seguinte questão: o discurso amoroso pode ser, ele

---

<sup>82</sup> [...] o fim do amor (ruptura, suicídio, dialética, êxito) não faz parte do discurso amoroso (senão a título de fantasma).

próprio, concebido como forma de vida, dotado de uma gramática particular? Pensá-lo dentro dessa perspectiva pode ser a pedra de toque para que se compreenda a natureza da relação que se estabelece entre discurso amoroso e acontecimento para além de suas estruturas próprias, confrontando-os com outras formas de vida, que, por oposição ou complementariedade, contribuem também para seu processo de significação.

Jacques Fontanille conclui seu livro sobre as formas de vida afirmando que: “Avec les formes de vie, la sémiotique peut renouer avec le sens critique dont se prévalait le Roland Barthes des *Mythologies*, et s’engager dans la critique du sens de nos vies d’aujourd’hui”<sup>83</sup> (2015, p. 248). Acredita-se que a teoria sobre as formas de vida reconecta a Semiótica — também a Semiótica tensiva, a do acontecimento — não apenas à nova perspectiva crítica colocada por Barthes em *Mitologias*, mas à linha de pensamento barthesiana que é perseguida no conjunto de sua obra, inclusive em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), cuja categorização do discurso amoroso traz em sua estrutura componentes tanto da Semiótica, como das formas de vida.

Embora Barthes não faça menção direta às formas de vida em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003) — que, no momento da escritura do livro, não haviam nem sequer se estruturado como uma teoria de cunho semiótico — ele tenta evidenciar ali, a partir de figuras fragmentárias, de mosaicos recortados da grande semiose que formaliza as experiências do sujeito apaixonado, como o discurso amoroso possui uma estrutura coerente e congruente — embora descontínua — repetindo-se e reverberando-se como uma forma de vida. Acredita-se, assim, ainda na esteira do pensamento barthesiano, que o discurso amoroso não se constitui apenas como um estilo de vida, pois ele advém de uma semiose que formaliza, por meio da união de um plano de expressão e de um plano de conteúdo, uma experiência comum a toda a comunidade cultural, suscetível de influenciar a forma de agir e sentir dos sujeitos, opondo, assim, a forma de vida que rege a existência do apaixonado das demais formas de vida:

L’amour s’origine dans un trauma: tout se passe comme si un trauma (de nature très énigmatique ou en tout cas très variée) déterminait un état hypnoïde (qui, dans sa durée, sera l’état amoureux). À partir de là, le sujet se trouve engagé dans le clivage, la dissociation de deux systèmes: un mondain (frappé de facilité) et un amoureux (marqué de vérité)<sup>84</sup>. (BARTHES, 2007, p. 68)

---

<sup>83</sup> Com as formas de vida, a semiótica pode se reconectar a um sentido crítico, que é o que prevalece em Roland Barthes de *Mitologias*, e se engajar na críticas do sentido de nossas vidas de hoje em dia.

<sup>84</sup> O amor se origina no trauma: é como se um trauma (de natureza muito enigmática ou, em todo caso, muito variada) determinasse um estado hipnótico (que, em sua duração, será o estado apaixonado). A partir desse momento, o sujeito se encontra envolvido na cisão, na dissociação de dois sistemas: um mundano (impressionado pela facilidade) e um amoroso (marcado pela verdade).



O discurso amoroso transita, portanto, entre a repetição das mesmas figuras e estruturas e o reconhecimento delas pelos sujeitos sensíveis, que, conseqüentemente, acabam por reproduzi-las novamente, no seio da comunidade cultural, reforçando, assim, a existência de uma forma de vida, como já deixa a ver Barthes, nos seminários oferecidos acerca da estrutura do discurso amoroso: “La figure est un morceaux déjà vu, déjà lu [...]. La figure est une routine [...]. Il s’agit donc d’un discours fondé en reconnaissance [...]”<sup>85</sup> (BARTHES, 2007, p. 289).

As formas de vida são regidas pelos operadores tensivos, que são combinados de maneira singular no momento da semiose. A vida ganha forma em diferentes instâncias, no nível profundo, narrativo, discursivo e tensivo. No nível profundo, é possível observar as oscilações fônicas, no narrativo, os programas de conjunção e de disjunção também são alterados conforme a estrutura da forma de vida, bem como as figuras discursivas e natureza dos estados de alma. A partir desses componentes semióticos, acredita-se na possibilidade de elaboração de uma hipótese mais bem acabada sobre a estruturação formal das formas de vida que emergem do discurso amoroso, que se dará sob a forma da tentativa de composição de uma gramática particular.

### 3.6. A construção de uma gramática do discurso amoroso

“El amor es una de las grandes potencias del destino que se extienden desde el cielo hasta el inferno”<sup>86</sup>  
(JUNG, 2015, p. 15)

O que é chamado aqui de “gramática amorosa” é, na verdade, muito mais a sugestão de um direcionamento analítico que se oferece aos estudiosos do discurso amoroso, não com o objetivo de padronizar o percurso de análise desses textos, mas, ao contrário, com o intuito de chamar atenção para recorrências estruturais presentes nesses discursos, de modo que se possa melhor compreender as singularidades de cada semiose particular no seio de uma mesma estrutura comum. A leitura tanto de textos que já refletiram sobre o discurso amoroso (que compreendem os estudos de Platão, Stendhal, Barthes etc), quanto a de textos-chave que simulam o discurso amoroso, a exemplo dos grandes clássicos da literatura como *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1980), *Os sofrimentos do jovem Werther* (GOETHE, 2007), *O vermelho e o negro* (STENDHAL, 2013), “Sarapalha” (ROSA, 1984) *Madame Bovary* (2011), dentre outros, e também as letras de canção lírico amorosas de Chico

<sup>85</sup> A figura é um fragmento já visto e já lido anteriormente [...]. A figura é uma rotina [...]. É, portanto, um discurso baseado no reconhecimento [...].

<sup>86</sup> O amor é uma das grande potências do destino que se estendem do céu até o o inferno. (Tradução nossa).

Buarque (2007) que compõem o *cópus* desta tese, culminou na hipótese que fundamenta toda a construção da gramática que será desenvolvida adiante: o acontecimento como elemento central do discurso amoroso. A partir dessa hipótese, buscou-se, então, amparo no aparato teórico da Semiótica tensiva para configurar os movimentos da narrativa amorosa e constatou-se que, para esse fim, seria fundamental a descrição 1) dos modos de presença; 2) da timia; 2) do estilo; e 4) da direção tensiva do discurso. Pelas razões que já foram explicitadas anteriormente<sup>87</sup>, não se julgou necessário incorporar a teoria das modalidades à construção dessa gramática, porém, nada impede que, no momento das análises, um ou outro elemento que concerne ao modelo teórico das modalidades seja retomado. Ademais, o estudo dos elementos mais superficiais do discurso, como a configuração das instâncias enunciativas, as construções figurativas e os papéis passionais, também será mobilizado, mas no momento das análises, quando serão também explorados os elementos do plano de expressão, pois se acredita na possibilidade de que seja justamente no nível discursivo que emirjam as singularidades de cada enunciado da lírica amorosa.

Se se parte do pressuposto de que o elemento deflagrador da gramática do amor-paixão é erupção do acontecimento, pode-se afirmar, como consequência, que sua narrativa começa pelo *excesso*, diferenciando-se assim do modelo narrativo ao qual a semiótica greimasiana, inspirada na teoria de Vladimir Propp (1984), dedicou-se em suas investigações, seja ele o modelo narrativo que começa na *falta* e encontra nesse sentimento seu elemento propulsor. Luiz Tatit desenvolve essa ideia no artigo “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas” (2011a), cuja tese é a de que a Semiótica, até o momento de deflagração das preocupações tensivas, colocou no cerne de suas formulações teóricas o sentimento de *falta* como principal dinamizador da narrativa, aquele que provoca o efeito de “evolução”, fazendo da *falta* o princípio sintático básico da teoria semiótica. Sem dúvida, a *falta* provoca no sujeito uma insuportável sensação de incompletude — que, segundo Merleau- Ponty, “[...] não se trata apenas do desaparecimento de um objeto externo, mas de um desfalque no próprio ser do sujeito [...]” (TATIT, 2011a, p. 36) — impulsionando-o em direção à busca do sentido, de modo que esse sentimento tem, de fato, uma importância fundamental na formulação da sintaxe narrativa. A semiótica standard, porém, satisfeita com esse modelo, acabou deixando à margem de suas preocupações o termo complementar à *falta*, ou seja, o *excesso*, que, como bem demonstra Tatit (*ibid.*, p. 37), também afeta diretamente o nível narrativo do modelo semiótico.

---

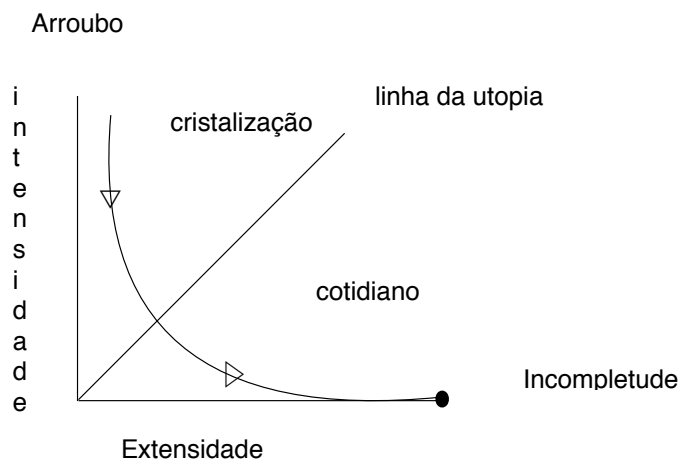
<sup>87</sup> Retornar às discussões sobre as modalidades desenvolvidas no item “Dos estados juntivos aos modos de presença”, presentes no segundo capítulo desta tese.

A gramática do discurso amoroso tem início nesse sentimento de *excesso*, provocado pela erupção do acontecimento no momento do encontro. Ela se mostra, dessa forma, como o revés da narrativa proppiana tradicional, por isso, clama por um modelo que priorize essencialmente os componentes sensíveis e tensivos. O *excesso*, ao invés de impulsionar o sujeito em direção à reparação da *falta* — *parada da parada* — desperta nele a necessidade de conter o que extrapola e retomar o controle de seu percurso — *parada* da continuidade que extrapola (TATIT, 2011a, p. 37).

O estilo tensivo que rege a gramática amorosa é, portanto, o de descendência: após o impacto do *arroubo*, que marca o momento apical dessa gramática, não há mais meios pelos quais se possa ascender, pois a tonicidade já foi elevada à incandescência, de modo que o único programa que se oferece ao sujeito é o de descendência. O programa de descendência encarrega-se de retirar, gradualmente, os excessos de “mais” que marcaram o momento de apicalidade da gramática amorosa, bem como de somar a ela outros “menos”, de forma a restaurar o equilíbrio tensivo do sujeito, despertando-o para a realidade, que vai muito além da hipnose que ocorre durante sua paixão pelo objeto amado.

Ao contrário do programa de ascendência, caracterizado pelo aumento do andamento e pela intensificação, o programa de descendência caminha em direção à lentidão e à atonia, que, projetadas sobre o tempo e o espaço do relacionamento amoroso, tendem a provocar um efeito de elasticidade, marcado pela duração e pela profundidade. É nesse percurso que se situa a etapa a que Barthes se refere como *cristalização*. Se outros menos são adicionados, tem-se o *cotidiano*. O perigo, no entanto, ocorre quando os “mais” regridem à nulidade e os “menos” aumentam em demasia. Se isso acontece, instala-se no campo de presença um desequilíbrio tensivo às avessas, e, no plano da gramática amorosa, a atonia e a lentidão em excesso não são suficientes para reger o relacionamento amoroso, que necessita de menos atonia e lentidão (menos *menos*) e mais intensidade (mais *mais*).

Na curva que caracteriza o estilo tensivo de descendência, identificam-se as três primeiras etapas que compõem a gramática amorosa em construção nesta tese, que segue a estruturação do modelo das quantificações subjetivas delineado por Claude Zilberberg (2011, p. 58-59): assomo, atenuação e minimização, que correspondem, na gramática amorosa, às fases que serão nomeadas — inspirados na própria “fortuna crítica” do discurso amoroso — de *arroubo*, *cristalização* e *cotidiano*, que, se inseridas na curva tensiva de descendência, aparecem dispostas na seguinte configuração:



A narrativa do discurso amoroso inicia-se com *arroubo*, momento de máxima tensão, quando o objeto de amor sobrevém no campo de presença do sujeito, obliterando sua visão e suspendendo seu ponto de contato com a realidade. Nesse intervalo contínuo, o sujeito apaixonado só tem olhos para seu objeto de amor, e tudo o que vai além desse encontro não lhe interessa. A novela *Morte em Veneza* (2010), de Thomas Mann, é uma das obras que retrata com maior profundidade e riqueza de detalhes e sensações no momento do *arroubo*:

Aschenbach ‘notou com espanto’ que o rapaz era de uma ‘beleza perfeita’. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a ‘expressão’ de seriedade afável, ‘digna de um deus’, lembravam uma escultura grega do período áureo, sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se um ‘encanto pessoal tão exclusivo’ que o observador acreditava ‘jamais ter encontrado, quer na natureza, quer nas artes plásticas’, algo que se aproximasse de um acabamento tão feliz. (MANN, 2010, p.40)

O compositor alemão Aschenbach, em viagem a uma Veneza decadente, infectada pelo cólera, depara-se com a beleza do jovem Tadzio, que o faz permanecer na cidade das águas. A estrutura da novela coloca em evidência o caráter do acontecimento dado ao encontro entre Aschenbach e Tadzio. Ao avistar Tadzio casualmente, Aschenbach encanta-se e, ao mesmo tempo, espanta-se completamente com a beleza do menino, assumindo a posição de observador estupefato, tamanho o grau do maravilhamento diante da imagem de Tadzio. O jovem possui uma beleza mítica, que não pertence à ordem do tempo e do espaço humanos, de modo que, em vários trechos da novela, é comparado aos deuses do Olimpo. Embora Aschenbach procure resistir ao fascínio do *arroubo* e tente concebê-lo como mera experiência estética, o acontecimento instaurado a partir do encontro com Tadzio altera todo o itinerário de vida do escritor, que se depara com uma experiência de natureza profunda, que o conduz, para além da estética, ao auto-conhecimento, pois, após esse

encontro, ele passa a ver a si mesmo como um outro sujeito, diferente do anterior. A beleza do jovem estende-se para a beleza de Veneza, em cujas águas, encontra-se refletida a essência do tempo finito e, por consequência, do amor, como também antevia Brodsky:

Esta cidade deixa a gente sem fôlego sob qualquer tempo, cuja variedade, de qualquer modo, é um tanto limitada. E se somos de fato em parte sinônimos de água, que é plenamente sinônimo de tempo, então nosso sentimento em relação a esse lugar melhora o futuro, contribui para esse Adriático ou Atlântico de tempo que armazena nossos reflexos para quando tivermos partido há muito. A partir deles, como a partir de retratos sépia desgastados, o tempo talvez será capaz de fazer, de modo semelhante a uma colagem, uma versão do futuro melhor do que seria sem eles. É desse modo que alguém é veneziano por definição, porque lá fora, em seu equivalente do Adriático ou Atlântico ou Báltico, o tempo-aliás-água tece ou fia nossos reflexos — aliás nosso amor por este lugar — em desenhos irrepetíveis [...]. (BRODSKY, 2006, p. 81-82)

A impossibilidade de reter a beleza do jovem Tazio, e também da Veneza, conduz Aschenbach novamente à queda. A última cena do filme ítalo-francês *Morte em Veneza*, de 1971, dirigido por Luchino Visconti, baseado no livro de Thomas Mann, ilustra com maestria o embate que sofre Aschenbach em razão de sua incapacidade de reter a beleza deslizante de Tazio, que conseqüentemente o condizirá à morte.

O *arroubo* caracteriza-se por ser o momento de *realização*, quando a conjunção entre o sujeito apaixonado e seu objeto de amor é forte a ponto de (con)fundi-los no mesmo ser semiótico. A gramática amorosa inicia-se, portanto, no excesso do acontecimento e obedece às suas modulações tensivas. Não há, porém, sujeito que consiga manter-se eternamente no pico da intensidade. Ele precisa conter o excesso que transborda, voltar a si (reencontrar-se como sujeito) e dominar os próprios sentimentos; e, para desacelerar e atonizar o acontecimento, na tentativa inclusive de compreendê-lo, faz-se necessário subtrair alguns dos *mais* que extravasam a partir do campo de presença.

Durante a fase da *crystalização*, sobre a qual já discorreram tanto Stendhal (1958, p. 59) quanto Barthes (2003, p. 135-136), o sujeito inicia um programa de *atenuação*, retirando alguns *mais* do campo de presença, de modo a restabelecer o controle sobre suas ações, a fixar seu amor pelo objeto e a aprofundar o relacionamento amoroso para além do momento do êxtase. Embora a hipnose ainda tome conta do sujeito, a densidade de presença que era máxima começa, a perder a força gradativamente, e o acontecimento, que marca a conjunção plena do sujeito com o objeto, começa lentamente a direcionar-se para as vias da *potencialização*. Ao retirar a intensidade que transborda, o andamento rápido começa a ser contido e a tonicidade controlada, provocando, na dimensão da extensidade, o aprofundamento do relacionamento amoroso, bem como possibilitando o aumento de sua duração. A abertura do campo de presença faz com que o sujeito consiga enxergar

com mais clareza, permitindo a ele reforçar seu amor, por meio da descoberta de novas qualidades no ser amado e do estabelecimento de novas identificações com ele, ainda que sob o manto da idealização. Como se pôde observar no gráfico anterior, a fase da *crystalização*, embora pertença a um programa de descendência, ainda se encontra no reino da intensidade. É o momento em que o sujeito quer, a todo custo, explorar a perfeição de seu objeto de amor, por meio de “encontros, telefonemas, cartas, pequenas viagens” etc. A etapa da *crystalização* configura os “tempos da delicadeza”, quando a tonicidade e a rapidez ainda predominam na narrativa amorosa, reafirma a conjunção e, conseqüentemente, atualiza a euforia positiva do discurso. O próprio Stendhal, primeiro a introduzir o termo *crystalização* ao escopo do discurso amoroso, traz, em sua obra *O vermelho e o negro* (2013), uma descrição literária bastante nítida da etapa da *crystalização*, a qual ele próprio viera a discursar teoricamente em *De l’amour* (1822). Trata-se da história vivida entre o humilde estudante Julian e esposa do prefeiro de Verrières, a Sra. Rênal, que por ele se apaixona. O início do romance gira em torno da *crystalização* amorosa, momento em que tanto Julien como a Sra. Rênal entregam-se aos prazeres propiciados por cada nova confirmação da beleza do ser amado: “Uma vez começada a *crystalização*, goza-se deliciosamente cada nova beleza que se descobre na pessoa amada. Mas, que é a beleza? É uma nova aptidão para o prazer.” (STENDHAL, 1958, p. 79) . No início do romance, ambos deleitam-se nessa busca contínua pela perfeição do outro: “Julien admirava com enlevo até os chapéus e os vestidos da Sra. Rênal. Não se cansava do prazer de sentir seu perfume. Abria o armário de espelho e ficava horas inteiras admirando a beleza e o arranjo de tudo que ali encontrava” (STENDHAL, 2013, P. 105). Dá-se, então, entre os amantes, início à frenesi dos encontros secretos, das correspondências, dos olhares e dos pequenos prazeres, que caracterizam bem a *crystalização* do amor.

Ocorre, porém, que, conforme os *mais* vão sendo subtraídos, a direção descendente que caracteriza o início dessa gramática amorosa tende a prosseguir e a ultrapassar a “linha da utopia”, como é possível verificar no gráfico acima, encaminhado-se para um processo de *minimização*, no qual a dimensão da extensidade é elastizada: alguns *menos* são acrescentados — figurativizados pela diminuição da idealização, do entusiasmo, da contemplação — e a tonicidade e a celeridade tendem a ser substituídas pela atonia e pela lentidão, que, numa via positiva, aumentam ainda mais a profundidade e a duração do relacionamento, fazendo crescer ainda mais a profundidade e a duração do relacionamento. As lembranças do momento de conjunção plena entram, através da memória, definitivamente nas vias da *potencialização*. Essa fase da gramática amorosa será chamada de *cotidiano*: a extrema familiaridade, a proximidade excessiva e as repetições incessantes são responsáveis por romper a idealização que o sujeito projetava na figura de seu amado e,

consequentemente, a hipnose, conferindo ao relacionamento amoroso a introdução de elementos próprios à “realidade”. O *cotidiano* é da ordem da extensidade, mas embora a conjunção entre sujeito objeto tenha perdido praticamente sua força, a euforia do discurso continua atualizada, ainda que em menor intensidade.

O célebre romance inglês *Mrs. Dalloway* (1980), de Virginia Woolf, propõe-se a narrar um dia especial na vida de Clarissa, dona de casa de meia idade, que prepara uma festa a ser oferecida na noite do mesmo dia. A partir da vivência de situações cotidianas na cidade de Londres, como o simples ato comprar flores ou escolher luvas, Clarissa encontra pessoas importantes de seu passado e recorda-se de momentos decisivos em sua narrativa. Mrs. Dalloway não é uma mulher deprimida; ao contrário, casada com um homem importante e cercada de amigos, ela gosta de celebrar a vida. Os fantasmas do passado que reaparecem nesse dia festivo, no entanto, fazem com que Clarissa relembre de sua juventude e questione o marido que ela própria escolheu: ao optar pela segurança oferecida pelo confiável Richard Dalloway, ela foi levada a terminar o relacionamento com intrigante Peter Walsh. No fluxo de consciência da personagem, emerge também a figura de Sally Seton, amiga por quem ela sempre sentiu enorme atração, mas com quem nunca teve a oportunidade de desenvolver um relacionamento amoroso, que não se estendeu para além de um beijo, que representou, para Clarissa, o dia mais feliz de sua vida. O cotidiano tranquilo de Mrs. Dalloway é colocado à prova quando todos esses conflitos são reavivados, deixando claro o contraste existente entre a rotina átona do casamento pacífico de Clarissa e seu passado intenso, repleto de relacionamentos amorosos excitantes. A natureza da oposição entre esses dois momentos tão distintos na vida de Mrs. Dalloway coloca em relevo as configurações do *cotidiano* e faz com que o leitor perceba que, embora aparentemente simples, um dia rotineiro e tranquilo pode ser tão profundo e complexo como os mais arrebatadores acontecimentos.

Na sintaxe narrativa, o destinador é responsável por assegurar a conjunção entre o sujeito e seus objetos e consequentemente a continuidade da narrativa, enquanto o antissujeito é responsável por introduzir *paradas* que impeçam a realização do sujeito, consequentemente, a conjunção com os objetos-valor<sup>88</sup>, e a presença desses actantes alterna-se no decorrer da narrativa do sujeito: ora o destinador está atualizado e o antissujeito virtualizado, ora o contrário. O grau de presença desses actantes influencia também na timia da narrativa: a foria depende também da alternância que se estabelece entre o destinador e o antissujeito. O acontecimento nem sempre traz uma foria positiva; para que isso ocorra, é preciso que exista um destinador forte, que consiga conter a presença do

---

<sup>88</sup> No ítem “destinador e antissujeito”, os papéis actanciais de destinador e antissujeito foram desenvolvidos mais detalhadamente.

antissujeito. No caso do discurso amoroso, o destinador<sup>89</sup> é atualizado com tamanho vigor no momento do *arroubo*, que consegue assegurar a fusão entre sujeito-objeto e conseqüentemente a instalação da euforia no campo de presença. Ocorre, porém, que, conforme a relação amorosa vai perdendo força na intensidade e crescendo nas vias da extensidade, esse destinador, que estava tão fortemente atualizado, assegurando a conjunção plena entre o sujeito e o objeto de amor, vai perdendo a densidade e deixando algumas brechas para que o antissujeito possa vir a ali se instalar. A oscilação da timia também acompanha a perda de densidade do destinador: se a euforia era máxima no momento do *arroubo*, ela decresce nas etapas da *crystalização* e do *cotidiano*, embora ainda continue presente. A disforia só irá ganhar espaço no campo de presença se o antissujeito for atualizado e o destinador virtualizado, o que pode ocorrer na etapa seguinte, denominada *incompletude*.

Se as sílabas de *menos* são acrescentadas até a extinção, a narrativa amorosa adoece e instala-se no percurso do sujeito um sentimento de *vacuidade*, caracterizando a etapa da gramática amorosa da *incompletude*. Um dos exemplos clássicos do cânone literário é o romance *Madame Bovary* (FLAUBERT, 2011), obra-prima de Gustav Flaubert, que narra a trágica história da personagem feminina Emma Bovary, esposa do médico Charles Bovary, que se descobre tomada pelo tédio da vida ordinária, que transcorria lentamente na pequena aldeia em que o casal habitava. As ambições e sonhos que possuía antes do casamento mostraram-se ilusórios, e a união com Charles, embora estável e certa, não mais preenchia seu vazio. Trata-se de um romance sobre a incompletude:

No fundo da alma, entretanto, ela esperava um acontecimento. Como os marujos em perigo, ela passeava sobre a solidão de sua vida os olhos desesperados, procurado ao longe alguma vela branca nas brumas do horizonte. Não sabia qual seria esse acaso, o vento que empurraria até ela, para que plaga a levaria, se era chalupa ou navio, com três conveses, carregado de angústias ou pleno de felicidades até as aberturas dos canhões. Mas, a cada manhã, ao despertar, esperava-o para aquele dia, e escutava todos os ruídos, levantava-se em sobressalto, ficava atônita por ele não vir; depois, ao pôr do sol, sempre mais triste, desejava estar no dia seguinte. (FLAUBERT, 2011, p.146)

Quando o sujeito encontra-se tomado pelo sentimento de incompletude, podem ocorrer dois diferentes movimentos: 1) aquele que põe fim à narrativa, previsto por Paul Valéry e retomado por Luiz Tatit (2011, p. 54), que ocorre quando a lentidão em demasia faz com que o objeto amoroso “escape” da percepção do sujeito, que se dispersa e coloca um fim à narrativa. Trata-se, assim, de

---

<sup>89</sup> Geralmente figurativizado pelo mesmo ator que assume também a função do objeto de amor. É esse ator que, narrativamente actorializado em destinador, é responsável por suscitar o desejo, o encantamento, o amor e a afeição do sujeito-destinatário.



uma dissolução átona, que, apesar de possível, não é tão recorrente nas narrativas do discurso amoroso, cujos programas de disjunção são geralmente tônicos; 2) ou aquele que se define como um contraprograma ascendente, que consegue retomar o sentido da narrativa, retirando do discurso alguns *menos* e acrescentando outros *mais*. No caso desse segundo movimento, o contraprograma narrativo-tensivo ascendente pode ser articulado sob duas perspectivas diferentes: a primeira, eufórica, na chave das “escapatória” previstas por Greimas, é regida por um programa narrativo em que o destinador recupera a força perdida para o antissujeito, e a conjunção entre o sujeito e seu objeto de amor volta a ser assegurada quando os valores positivos que concernem ao objeto voltam a se atualizar, ganhando densidade no campo de presença do sujeito; a segunda, disfórica, refere-se a um programa de disjunção tônico, caracterizado pelo aumento da densidade de presença do objeto e também do antissujeito, actantes que tendem a ser figurativizados pelo mesmo ator.

No dicionário II de Semiótica (1986, p. 13-14), Greimas e Courtés afirmam que os componentes cognitivos, pragmáticos e tímicos pressupõem, *a priori*, duas oposições gramaticais bastante evidentes: a primeira trata da cisão entre sujeito e objeto, relacionada aos atos de conhecimento, percepção e transformação pragmática do mundo, que só tende a ser anulada, segundo os autores, em experiências de natureza mística ou estética, como ocorre durante o acontecimento. A segunda, por sua vez, trata da oposição de ordem intersubjetiva, que pode desenhar-se tanto na relação contínua que se estabelece entre destinador e destinatário, quanto descontínua, que ocorre entre sujeito e antissujeito:

Les composantes cognitive et pragmatique et, dans une moindre mesure, la composante thymique présupposent a priori deux oppositions grammaticales dont les fonctions sont bien distinctes:

- a) D'une part, l'opposition sujet/objet qui est l'élément irréductible des actes de connaissance, de perception ou de transformation pragmatique du monde. Elle peut être considéré comme une reformulation plus englobante de ce que le rationalisme classique appelait la scission sujet/objet, scission irréductible dans la science et que seule la supposition d'une expérience mystique ou esthétique peut prétendre résorber.
  - b) D'autre part, l'opposition sujet/anti-sujet qui est constitutive d'un univers sémiotique narrable auquel se rattache le monde de l'intersubjectivité<sup>90,91</sup>
- (GREIMAS e COURTÉS, 1986, p. 13-14)

---

<sup>90</sup>Os componentes cognitivos e pragmáticos e, em menor grau, o componente tímico pressupõem a priori duas oposições gramaticais cujas funções são bastante distintas: a) Por um lado, a oposição sujeito / objeto que é o elemento irreduzível de atos de contato, percepção ou transformação pragmática do mundo. Ela pode ser considerada uma reformulação mais abrangente daquilo que o racionalismo clássico chamava de cisão sujeito / objeto, cisão irreduzível dentro da ciência, que apenas a existência de uma experiência mística ou estética pode tentar para reverter. b) Por outro lado, a oposição sujeito / antissujeito que é constitutiva do universo semiótico da narrativa ao qual se relaciona o mundo da intersubjetividade.

<sup>91</sup> Não se fala, nesse trecho, sobre a relação destinador/destinatário, pois esse excerto foi retirado do verbete específico “antissujeito”.

No momento do acontecimento amoroso, a intensidade da união mística e estética conduz o sujeito a conceber o amante como o objeto que o completa e o suspende de seu estado de falta, ou seja, como uma parte si mesmo, sem conseguir reconhecê-lo, de fato, como um outro sujeito, dotado de suas próprias faltas, desejos, paixões etc. Ocorre, porém, que, conforme a relação perde o impacto provocado pelo acontecimento, o sujeito vai, pouco a pouco, reconhecendo no objeto de sua paixão a existência de um outro sujeito. A partir desse momento, instala-se entre eles uma relação intersubjetiva, que, no início do relacionamento amoroso aparece em sua forma contínua: os sujeitos são respectivamente destinadores e destinatários do amor do outro. A relação intersubjetiva, à medida que aprofunda o espaço do auto-conhecimento entre os sujeitos, abre espaço para o reconhecimento dos valores negativos do outro, que escapavam à percepção no momento do arroubo, de modo a desencadear uma relação descontínua, podendo polarizar os actantes do discurso amoroso em sujeito e antissujeito, configuração narrativa que marca as etapas da ascendência disfórica do relacionamento amoroso. Durante o acontecimento, o sujeito liquidou o próprio sentimento de falta através da união com seu então objeto de amor, de forma que lançar sobre ele um olhar intersubjetivo é reconhecê-lo como um outro, que não é mais parte de si, o que acaba por ser um processo frustrante e doloroso, pois, além de a cisão instalar-se mais uma vez em seu percurso, o sujeito passa a identificar na imagem do outro, que antes acreditava ser parte de si, seu próprio sentimento de falta. Esse outro não idealizado torna-se, assim, um espelho que reflete, por e através de suas imperfeições, a incompletude do sujeito, metamorfoseando-se na sombra do fracasso diante dos princípios da integridade e da unidade.

Conforme o então objeto de amor volta a ganhar densidade no discurso, o antissujeito trabalha na direção de que se atualizem não os valores positivos que concernem a esse objeto, mas os negativos, que são acentuados e tendem a crescer nas vias da intensidade, até explodirem naquilo que virá a caracterizar uma espécie de “acontecimento às avessas”. A atualização do antissujeito explica uma questão que poderia a princípio parecer incoerente dentro da gramática amorosa cujo desenvolvimento e descrição se propõe esta tese. A estranheza que provoca o fato de uma narrativa de disjunção apresentar um estilo ascendente, definido pelo aumento da densidade de presença, explica-se pela ação do antissujeito, que faz com que todos os valores negativos associados ao objeto de ganhem densidade de presença, o que acaba por precipitar uma foria negativa, provocando no sujeito sentimentos de ordem disfórica. Essa confusão que se estabelece entre o objeto e o antissujeito figurativizados no mesmo ator explica também a sensação dupla de amor e ódio que o sujeito apaixonado, por vezes, sente em relação ao parceiro, bem como faz com que se possa

compreender melhor as dificuldades em separar-se do objeto de amor, mesmo quando todos os caminhos confluem para a dissolução. O famoso dístico de Catulo que se encontra adiante ilustra muito bem essa dubiedade do sentimento amoroso, que oscila do amor ao ódio e vice-versa, conforme o momento da narrativa em que o sujeito se encontra e conforme as forças que operam sobre ele:

Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris?  
nescio, sed fieri sentio et excrucior.<sup>92</sup>  
(Cat. 85)

O programa eufórico de ascendência, em oposição ao descrito anteriormente, nasce do desejo de todo apaixonado em lutar contra a instalação do percurso de descendência e tentar eternizar as paixões tais quais elas eram no momento apical da gramática amorosa. Para tanto, o sujeito inicia um programa de *restabelecimento*, denominado aqui *espera do inesperado*, no qual ele retira do campo de presença alguns dos *menos* que esmoreciam a relação e ameaçavam levá-la ao fim, buscando conforto na profundidade e na duração do relacionamento, que passam a ser, para ele, os elementos mais valorizados. Se o sujeito acrescenta outros *mais*, a curva de ascendência da relação amorosa pode ultrapassar a “linha da utopia” em direção ao espaço tensivo em que reina a intensidade, mas ele ali não fica por muito tempo, apenas o suficiente para reviver ou resgatar o encantamento de outrora, de modo a regredir rapidamente para o reino da extensidade — espaço dos relacionamos profundos e duradouros. Esses momentos de *recrudescimento* em que a intensidade aumenta consideravelmente podem ser identificados nos *Fragmentos* (2003) de Barthes como a figura nomeada de “Reste encore, moment si beau”:

S’il survient, le comblement détruit le temps: reste encore, moment si beau. C’est-à-dire: je veux que dure ce qui annule la durée, je nie le paradigme (fort/da), je rêve d’un temps qui aurait périmé le sens, je rêve d’un plaisir inscrit — et non plus circonscrit —, d’une heure qui serait hors du cercle des heures: “et c’est toujours la seule — ou c’est le seul moment (BARTHES, 2007, p. 659<sup>93</sup>).<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup>Amo e odeio. Por quê, queres saber?

Não sei, mas sinto, eu sei.

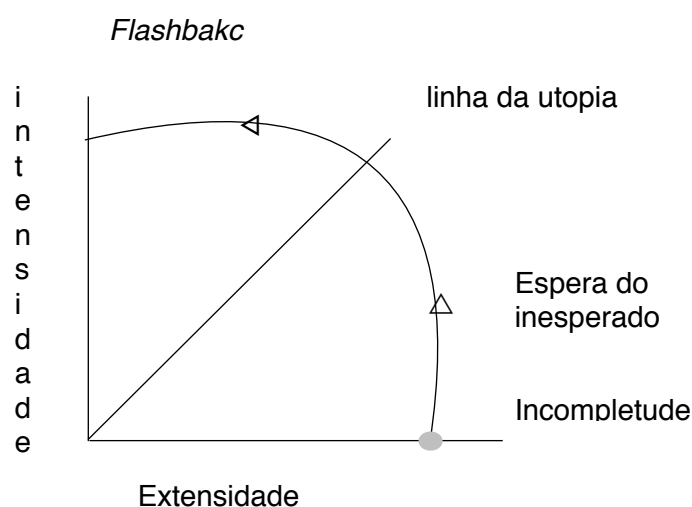
Sinto e me martirizo.

(Trad. inédita de João Batista Toledo Prado)

<sup>93</sup> Nesse trecho, Barthes mobiliza uma citação inexata da obra *Fausto*, de Goethe, bem como uma passagem das *Chimères*, de Nerval.

<sup>94</sup> Se ele sobrevive [o estado amoroso inicial], a satisfação destrói o tempo: fique, belo momento. Ou seja: eu quero que dure aquilo que anula a duração, eu nego o paradigma (*Fort / Da*), eu sonho com um tempo que teria ultrapassado o sentido, eu sonho com um prazer inscrito — e não mais circunscrito —, com uma hora que estaria fora do círculo das horas: “e é sempre única — ou é o único momento.”.

O sujeito deseja reeditar em *flashback* (expressão que aqui emprestamos para nomear essa etapa) os pequenos prazeres, a poesia, as risadas, o encantamento do primeiro instante, em um movimento de perpétuo prazer, mas, ao mesmo tempo, sofre com o medo de que o amor acabe repentinamente. É no sentido de tentar manter o equilíbrio tensivo da gramática amorosa que Barthes — na mesma esteira de Greimas, em *Da imperfeição* (2002) — deixa também entrever a possibilidade de *escapatórias*. Um gráfico que demonstra o comportamento dessa narrativa segue abaixo:



Quais são as saídas possíveis quando a beleza da paixão se esvaece em função do ciclo de repetições do dia a dia? Barthes aponta dois tipos de *escapatória*, a que, quase inevitavelmente, recorrem os amantes quando sua narrativa alcança a beira do precipício:

Existem amantes que não se suicidam: desse “túnel”, que é a sequência do encontro amoroso, é possível que eu saia: vejo novamente a luz, seja por conseguir dar ao amor infeliz uma saída dialética (conservando o amor, mas me livrando da hipnose), seja por, ao abandonar esse amor, pôr-me novamente em busca, procurando reiterar, com outros, o encontro do qual conservo o deslumbramento: pois este é da ordem do “primeiro prazer” e não descanso até que ele volte: afirmo a afirmação, recomeço, sem repetir. (BARTHES. 2003, p. 136)

O único mecanismo que ajuda a conservar a presença do acontecimento amoroso ocorre, nos termos dos modos de presença elaborados por Zilberberg (2011, p. 58), quando se tem a *potencialização*, que, em se tratando da gramática amorosa, armazena na memória afetiva aqueles momentos a que Barthes nomeia primeiro e segundo atos de amor — a estupefação, depois os

beijos, as palavras, os cheiros, as luzes, as cartas. Quando em estado de *potencialização*, a alta densidade de presença dilui-se, e os momentos de paixão são convertidos em um estado distensivo, que poderia durar indefinidamente, se não fosse pela falta que o sujeito passa a sentir das sensações vividas durante aquele primeiro e segundo atos da relação amorosa. É justamente a falta que converte rapidamente o estado de *potencialização* em *atualização*, impulsionando o sujeito a buscar novamente aquilo que foi perdido: uma nova *realização* seja na continuação de sua própria narrativa, seja em outra história de amor, como no exemplo de Emma Bovary, que, após desencantar-se de Charles, busca retomar a intensidade da paixão perdida em sucessivos relacionamentos amorosos, todos eles fadados ao fracasso, de modo que, tomada pelo desespero, Emma é conduzida ao suicídio.

A primeira possibilidade de escapatória a que se refere Barthes consiste na tentativa de restabelecer a relação amorosa, por vezes diminuindo alguns *menos*, por vezes, acrescentando outros *mais*, de modo a reeditar alguns dos valores do acontecimento dentro da vida cotidiana e a reequilibrar a narrativa tensiva. Trata-se do processo de livrar-se da alucinação criada em torno da figura do outro, conformar-se, portanto, com a ausência da idealização — fruto da vista turvada pelo deslumbramento — e aceitar a relação com o outro na crueza da vida diária, extraíndo daí uma sequência de compensações, que, embora sejam, na maior parte do tempo, átonas, como o companheirismo, o cuidado e o compartilhamento de sutilezas, podem oferecer ao sujeito profundidade e durabilidade.

A segunda escapatória — bem menos otimista do que a primeira — decorre, de um lado, da falta de conformismo do sujeito com o esmorecimento da relação amorosa e, de outro, da ânsia por sentir novamente os primeiros prazeres proporcionados pelo encontro com o objeto amado; ele então renuncia a esse amor (“o sujeito escapa do objeto”) cuja magia foi subtraída e segue em busca do deslumbramento daquele primeiro encontro arrebatador em outros amores. Trata-se da busca do mesmo valor em outros objetos, portanto, em outras narrativas. Ocorre, porém, que esse novo encontro pode não corresponder as expectativas do sujeito, suscitando, assim, sentimentos de tristeza e nostalgia. Nesse sentido, o olhar psicanalítico de Jacques Lacan em muito se aproxima do viés semiótico, quando ele afirma que:

Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através da qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto. Não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado. É através da busca de uma satisfação passada e

ultrapassada que o novo objeto é procurado, e que é encontrado e apreendido noutra parte que não noutra ponto a que se procura. (LACAN, 1995, p. 13)

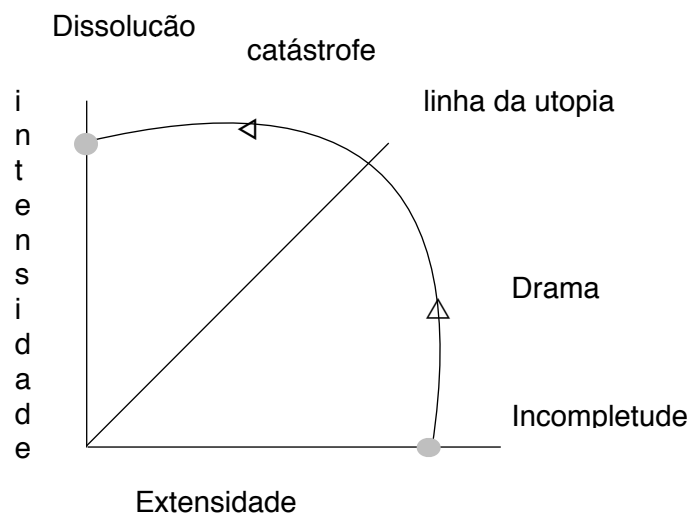
Esse movimento aproxima-se da situação que se sucedeu no relacionamento de Emma e Charles Bovary, a partir do momento em que, movida pelo sentimento de *falta*, ela passa a buscar em novos amantes para preencherem seu desejo de supressão de falta.

Se o sujeito, porém, não consegue encontrar uma escapatória para libertar-se do *sem sentido*, inicia-se um programa moroso de perda, que cresce na curva da intensidade, mas, agora, atualizado por uma foria negativa, já que se trata da ascendência dos valores disfóricos do objeto no campo de presença do sujeito, provocando o aumento dos sofrimento, das mágoas, da angústia, dos estados depressivos, do ressentimento, do desespero, dos constrangimentos e das armadilhas (BARTHES, 2003, p. 135-136), que encaminham o sujeito em direção à *dissolução*, que passa antes pelas etapas do *drama* e da *catástrofe*. A crise, no entanto, não culmina necessariamente no término do relacionamento amoroso. No mais das vezes, ela é parte do processo de restabelecimento do amor, como bem evidenciam as palavras de Jung: “Rara vez o, por así decir, nunca un matrimonio evoluciona a la perfección y sin crisis hacia una relación individual. No existe el volverse consciente sin padecimento”<sup>95</sup> (2015, p. 36). Carl Jung, ao discorrer sobre as dificuldades do casamento, pontua como uma das maiores complicações a perda da individualidade dos cônjuges, que, na busca pelo compartilhamento total, diluem tudo o que lhes é singular e assimilam, por consequência, os comportamentos do outro. Eis a grande armadilha do matrimônio: “Cuando se es idéntico, no existe relación posible; la relación solamente es possible cuando existe la separación”<sup>96</sup> (2015, p. 39). A crise, dessa forma, mostra-se, muitas vezes, não apenas necessária, mas fundamental, para a retomada da individualidade e, conseqüentemente, para o restabelecimento da relação amorosa.

---

<sup>95</sup> Raramente ou, por assim dizer, nunca um casamento evolui com perfeição e sem crise em direção a uma relação individual. Não há como tornar-se consciente sem padecimento.

<sup>96</sup> Quando se é idéntico, não existe uma relação possível; a relação só é possível quando existe a separação (tradução nossa).



A *dissolução*, quando não ocorre de forma átona — caso em que o sujeito escapa do objeto — é regida por um programa ascendente, que acaba por eclodir em um acontecimento às avessas. Quando o sujeito é incapaz de encontrar uma escapatória para salvar sua história de amor, o contraprograma instalado por ele para conter o programa de descendência não conta mais com o auxílio do destinador. Há apenas a presença de um antissujeito que trabalha para atualizar, no campo de presença do sujeito, os valores negativos do objeto de amor, bem como a foria negativa, conduzindo a relação amorosa a um processo de deterioração que culmina naquilo que sempre assombrou o sujeito apaixonado: o fim do relacionamento. Essa narrativa de dissolução amorosa dificilmente será átona. Com o nascimento da falta, renasce no sujeito amoroso o desejo de reviver e de reavivar os momentos de intensidade do início. Na ausência do destinador, o sujeito não é capaz de resgatar as alegrias do início, e a memória do *arroubo*, dos encontros e da delicadeza do começo acaba por provocar frustração quando colocada diante da atualização das características negativas do objeto.

É o antissujeito que está por trás do *restabelecimento* tensivo da narrativa de dissolução. Inicia-se um processo de subtração dos *menos* responsáveis por atonizar o campo de presença do sujeito, caracterizando a fase do *drama*. Presa de suas próprias frustrações, o sujeito amoroso tende a imputar ao outro a culpa pelo encanto perdido e pelo fracasso do relacionamento. Inicia-se, então, a “sequência” de disforias prevista por Barthes em seus *Fragmentos* (2003, p. 135-136): “[...] o longo rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos, armadilhas de que me torno presa [...]”. A angústia toma conta do relacionamento amoroso, mas, como se pode observar no gráfico disponibilizado acima, o início da *dissolução* amorosa ainda se encontra no reino da extensidade, de modo que as paixões disfóricas ainda são átonas. Nessa fase, começam as pequenas implicâncias do cotidiano, as reclamações e a insatisfação perene. A novela *A Felicidade conjugal* (s.d.), de Leon Tolstói, é um exemplo literário

quase didático da gramática amorosa, que vai do acontecimento amoroso ao drama, demarcando detalhadamente as fases do relacionamento conjugal a partir do envolvimento entre Mária Aleksândrovna e Sierguiéi. Seguem alguns trechos recortados da novela, que muito bem sintetizam as etapas da vida conjugal:

Quando eu olhava para a frente, sobre a alameda pela qual caminhávamos, tinha continuamente a impressão de que não se podia ir mais longe, de que ali terminara o mundo do possível, que tudo isso devia ficar para sempre acorrentado em sua beleza. Mas nós avançávamos, e a muralha encantada da beleza abria-se, deixava-nos entrar [...]. (TOLSTÓI, s.d., p. 38)

De repente, aconteceu-me algo estranho; em primeiro lugar, deixei de ver o que me cercava, depois o seu rosto desapareceu diante de mim, apenas os seus olhos, parecia, brilhavam bem em frente aos meus, em seguida tive a impressão de que esses olhos estavam diante de mim, tudo se turvou, não vi mais nada, precisei entrecerrar os olhos para me desprender do sentimento de prazer e medo que aquele olhar suscitava em mim... (TOLSTÓI, s.d., p. 52)

[Kátia] Estava firmemente convicta de que nós dois, ao falarmos do nosso futuro, apenas fazíamos dengos e insignificâncias, como é peculiar às pessoas nessa condição;mas que a nossa felicidade efetiva dependeria exclusivamente do corte e da costura corretos das camisas e do ponto com que se bordariam as orlas de toalhas de mesa e guardanapos. (TOLSTÓI, s.d., p. 48)

Assim decorreram dois meses, chegou o inverno com os seus frios e tempestades de neve, e, embora ele estivesse comigo, comecei a sentir-me solitária, comecei a sentir que a vida se repetia, e não havia quer em mim quer nele nada de novo, e que, pelo contrário, nós como que voltávamos ao antigo. [...] o meu amor deteve-se e não crescia mais, e, além, do amor, não sei que novo sentimento inquieto começava a penetrar-me furtivamente na alma. Amar era pouco para mim, depois que eu experimentara a felicidade de apaixonar-me por ele. Eu queria movimento, e não uma fluência tranquila da vida. (TOLSTÓI, s.d., p. 62)

Após o encantamento inicial, o relacionamento entre Mária e Sierguiéi vai-se transformando e, pouco a pouco, o antissujeito ganha densidade na narrativa, de modo que passa a surgir entre eles pequenas implicâncias, cenas de ciúmes e ressentimento, que caracterizam o *drama*. Trata-se de uma fase de duração extensa e de cadência baixa, com potencial para perdurar indefinidamente. Na novela *A felicidade conjugal* (TOLSTÓI, s.d.), o relacionamento amoroso não chega ao fim, mas para conseguirem dar continuidade à vida em casal, Mária e Sierguiéi tiveram de internalizar, mesmo que de forma inconsciente, as oscilações da gramática amorosa ou, em outras palavras, da vida conjugal, e compreender a efemeridade do acontecimento amoroso: “Compreendi de repente, com clareza e serenidade, que os antigos sentimentos tinham passado definitivamente, da mesma forma que o tempo, e que fazê-los voltar agora não só era impossível, como isso seria penoso e constrangedor” (TOLSTÓI, s.d. p. 91).



A fase da *catástrofe* é o *drama* em seu estado agudo. O medo assombra o relacionamento e o sujeito passa a viver sob a ameaça de uma desgraça que atingirá o outro, ele mesmo e o relacionamento como um todo (BARTHES, 2003, p. 135-136). A intensidade passa a predominar no campo de presença do sujeito e mais *mais* são acrescentados. As implicâncias, as reclamações, as dúvidas, os questionamentos e as agressões aumentam, de modo a fazer com que o convívio entre o casal beire o insuportável. A ausência completa do destinador conduz o sujeito ao desespero. Ele se sente sozinho e não sabe com quem pode contar para resgatar o relacionamento. Trata-se de um momento de crise com enorme potencial para culminar em tragédia. Barthes (2007, p. 466) questiona se ainda existe, de fato, amor no momento da dissolução. Ele conclui que sim, porém, somente a título de fantasma, pois o objeto de amor se transforma, em virtude dos novos valores disfóricos que ele foi aglutinando ao longo da narrativa, em uma sombra daquilo que era no princípio.

A novela de Doistoievsky, intitulada *Uma criatura dócil* (DOSTOIEVSKI, 2009), é uma das tantas obras literárias em que o momento da *catástrofe* amorosa é colocado em evidência. O narrador, após algum tempo de casado, começa a não mais reconhecer o comportamento antes dócil e estável da esposa, que, segundo seu ponto de vista, transforma-se num animal histérico que se compraz em rebaixá-lo e humilhá-lo:

Ela voltou pouco antes do anoitecer, sentou-se na cama, olhou para mim com um ar de troça, batendo o pezinho no tapete. De repente, ao olhar para ela, veio-me então à cabeça a idéia de que durante todo aquele último mês ou, melhor dizendo, durante as duas últimas semanas, o seu caráter já não parecia mais absolutamente o mesmo, pode-se dizer até que andava virado do avesso: dera lugar a uma criatura impetuosa, agressiva, não vou dizer descarada, mas desvairada, que estava atrás de confusão. Que dava tudo por uma confusão. Sua docilidade, entretanto, constituía um empecilho. Quando uma criatura dessas dá de se rebelar, então, por mais que ultrapasse os limites, é sempre evidente que ela está forçando a si mesma a fazer isso, deixando-se levar, e que para ela, mais do que para qualquer um, é impossível vencer a própria virtude e o pudor. (DOSTOIEVSKI, 2009, p. 41-42)

A convivência entre os dois começa, então, a tornar-se agressiva, pois eles passam a não mais reconhecer o outro como amante, mas como inimigo. O relacionamento entre eles cresce na curva da dissolução até tornar-se intolerável, repleto de discussões e ofensas. O desfecho desastroso vai, pouco a pouco, se desenhando para o enunciário, até que se compreende a razão que levou o narrador, que no presente da enunciação encontra-se sozinho, a contar sua história: os desacertos do relacionamento amoroso conduziram a esposa ao suicídio. A narrativa de *Uma criatura dócil* (DOSTOIEVSKI, 2009), assim, é um processo discurso de desaceleração realizado pelo enunciador, que volta no passado na tentativa de compreender a *catástrofe* que acometeu seu relacionamento.

A *dissolução*, por mais esperada que seja, é da ordem do assomo e tem valor de acontecimento. Ela paralisa o sujeito — como será demonstrado a partir da análise da letra “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) — obturando as vias de contato com a realidade. O excesso de *mais*, nesse caso, eleva a intensidade até a incandescência, de forma a inviabilizar o relacionamento, que, inevitavelmente, chega ao fim, provocando no sujeito a sensação de incompletude, já que ele se encontra virtualizado do objeto fusional que o completava. O conto roseano “Sarapalha”, presente em *Sagarana* (ROSA, 1984), retrata a narrativa de uma mulher que abandonou dois homens diferentes, o marido Argemiro, e o primo dele, Ribeiro, ambos acometidos pela febre terçã e também ambos apaixonados por ela:

- Pra que, Primo Argemiro? Que é que adiantava?... Eu não podia ficar com ela mais ... Na hora, quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dele e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doído... Mas não quis ir atrás, não... Tive vergonha dos outros... Todo-o-mundo já sabia... E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem pra isso havia de faltar ... Também, nesse tempo, a gente já estava amaleitados, pois não estava? ... Foi bom a sezão ter vindo, Primo Argemiro, pra isto aqui virar um ermo e a gente poder ficar mais sozinhos... (ROSA, 1984, p. 143)

A dor do abandono e da *dissolução* amorosa confunde-se, na narrativa, com os sofrimentos provocados pela sezão. As lembranças febris que eles têm da mulher amada toma conta dos dois homens e, ao mesmo tempo que acalentam, também reforçam o sentimento de solidão e incompletude que predomina no conto:

- A moça que eu estou vendo agora é uma só, Primo...Olha! ... É bonita, muito bonita. É a sezão. Mas não quero... Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse...você lembra?... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente. (ROSA, 1984, p. 148)

O imaginário amoroso aparece, em “Sarapalha” (ROSA, 1984), emaranhado às alucinações da febre, configurando uma imagem poética que intensifica ainda mais a dor da *dissolução* amorosa, consumindo toda a energia dos primos abandonados, que não conseguem dele se desprender, como já previa Barthes em seus *Fragmentos*: “Tento me livrar do Imaginário amoroso: mas o Imaginário arde por baixo, como a turfa mal extinta; põe-se novamente em brasa; o que fora renegado ressurgiu; da tumba mal fechada, rebenta repentinamente um longo grito.” (Barthes, 2003,

p. 188). São essas lembranças, no entanto, a força motriz para novas atualizações. Do sofrimento e da dor, renasce a plenitude do sujeito.

Neste momento, cabe aqui ainda um último questionamento pertinente a respeito do lugar da gramática amorosa em que se situam as narrativas amorosas de falta ao modo proppiano, a exemplo da letra da canção “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), que será analisada adiante. Apaixonar-se não é uma escolha consciente do sujeito, embora ele tenha, obrigatoriamente, de se haver com as consequências de estar enamorado. O amor *acontece* e surpreende pelo excesso daquilo que do outro — a voz, o perfume, o calor da mão, a forma de sorrir — sobrevém para suprir a falta constitutiva do sujeito e tocar-lhe profundamente o desejo. O que se seguirá após o arroubo amoroso, quer seja da ordem do amor correspondido ou do amor platônico ou não correspondido, não altera o fato de que o elemento deflagrador do amor-paixão é o acontecimento, sendo, portanto, a gramática amorosa caracterizada por um estilo tensivo de descendência.

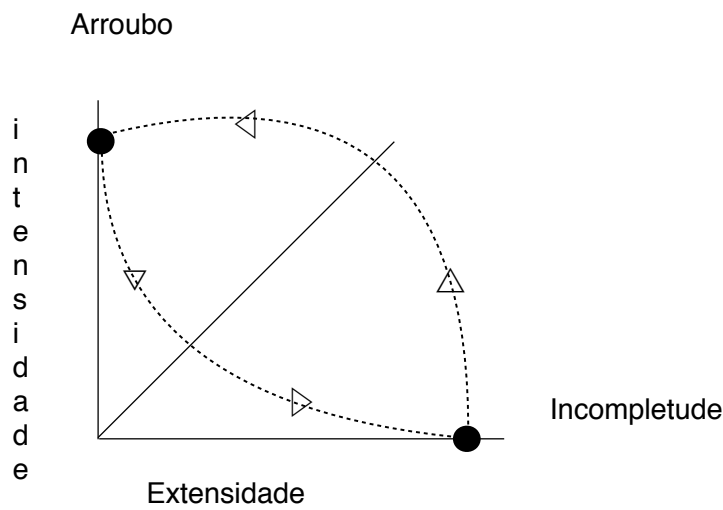
Nesse ponto, é importante não confundir o arroubo do sujeito por seu objeto de amor, e esse sim é da ordem do excesso, com a concretização da relação amorosa. No caso em que o sujeito encontra-se em estado de amor platônico ou não correspondido, muito embora o amor-paixão tenha nascido do arroubo e o imaginário do sujeito tenha cuidado de construir uma rede de elocubrações em torno encontro, a privação do objeto amado ao sujeito inevitavelmente desencadeará uma narrativa de falta, que poderá oscilar entre a espera intranquila e a busca — inútil? — pelo amor do outro. O amor não correspondido paira, portanto, no imaginário do sujeito que fica às voltas com seu sofrimento em torno da ausência do outro: “l’Absence est une figure vectorisée qui va de celui ou celle qui ne part pas, à celui ou celle qui part. Ou plutôt, car il s’agit d’Imaginaire, du sujet qui se croit immobile, fixe, sédentaire, à disposition, en attente, en souffrance, à l’objet qui est imaginé en état perpétuel de voyage, de départ, de lointain.<sup>97</sup>” (BARTHES, 2007, p.419).

Nesse modelo de narrativa, o sujeito é projetado do excesso do arroubo para a consciência profunda da incompletude, desencadeada pela percepção da ausência do objeto amado. Esse impasse pode perdurar indefinidamente ou ser interrompido 1) quando o sujeito é acometido pelo cansaço e desiste da busca pelo objeto de amor, partindo para outras narrativas ou 2) quando ele sai

---

<sup>97</sup> A ausência é uma figura vetorializada, que vai daquele ou daquela que não parte àquele ou àquela que parte. Ou melhor, porque se trata do Imaginário, ela vai do sujeito que acredita ser imóvel, fixo, sedentário, e estar sempre disponível, à espera, em sofrimento, até o objeto que se imagina estar sempre em um perpétuo estado de viagem, de partida, de distância.

do plano imaginário e ideal e consegue, de fato, *realizar-se* na conjunção com o objeto de amor, sendo, novamente, tomado pela intensidade e celeridade do acontecimento:



Por fim, segue, abaixo, uma tabela que contempla as transformações ocorridas em casa uma das fases da narrativa amorosa em relação ao comportamento dos modos de presença, da foria, do estilo tensivo e da direção tensiva, que acabaram de ser aqui desenvolvidos:

Fases	Modos de presença	Foria	Estilo tensivo	Direção tensiva
Arroubo	Realização	Euforia	Descendência	Assomo excesso de “mais”
Cristalização	Realização/ Potencialização	Euforia	Descendência	Atenuação menos “mais”
Cotidiano	Potencialização	Euforia / Disforia	Descendência	Minimização mais “menos”
Incompletude	Vitualização	Disforia	Ascendência	Dissolução excesso de “menos”
Espera do inesperado	Atualização	Euforia	Ascendência	restabelecimento menos “menos”
<i>Flashback</i>	Atualização	Euforia	Ascendência	Recrudescimento mais “mais”
Drama	Atualização (Antissujeito)	Disforia	Ascendência	Restabelecimento menos “menos”
Catástrofe	Atualização (Antissujeito)	Disforia	Ascendência	Recrudescimento mais “mais”
Dissolução	Vitualização	Disforia	Descendência	Assomo excesso de mais

Tendo como pressuposto que a narrativa amorosa inicia-se no excesso, ou seja, no acontecimento, buscou-se compreender os seus movimentos semióticos, a partir da perspectiva da tensividade. Percebeu-se então que, por mais fragmentadas e descontínuas que se mostrassem as narrativas amorosas, há uma regularidade estrutural que as sustenta, o que possibilita, inclusive, pensar na existência de uma *forma de vida*. Essa constatação leva, portanto, a acreditar na importância de considerar regularidades quando se toma como objeto de estudo um discurso lírico amoroso, pois, ao contrário de generalizar o olhar para esse tipo de texto, tais recorrências permitem, na verdade, acentuar aquilo que cada objeto tem de individual, auxiliando, dessa forma, o reconhecimento e a descrição da poeticidade dos textos literários, como se pretende demonstrar nas análises adiante.

### **3.7. *Catálise* e descontinuidade: a chave para compreender as sutilezas do discurso amoroso**

Podría intentar, como lo hicieron muchos antes de mí, desafiar a este demonio cuyos efectos se extienden desde los espacios infinitos, pero flaquea mi valor para encontrar aquel lenguaje que fuese capaz de expresar adecuadamente las imprevisibles paradojas del amor.<sup>98</sup> (JUNG, 2015, p. 28)

A gramática do discurso amoroso proposta nesta tese tem como objetivo prever as possibilidades que tal discurso abarca no nível fundamental, narrativo e discursivo, a partir da perspectiva da tensividade. É importante, no entanto, perceber que se trata de uma gramática em potencial, ou seja, de uma estrutura discursiva que prevê um certo número de possibilidades virtualizadas que podem ou não ser atualizadas pelo sujeito amoroso. As etapas não precisam seguir necessariamente a ordem:

*Arroubo* (1), *cristalização* (2), *cotidiano* (3), *incompletude* (4), *dissolução átona* (5)

ou

---

<sup>98</sup> Poderia tentar, assim como muitos antes de mim, desafiar este demônio cujos efeitos se estendem desde os espaços infinitos, mas vacila minha coragem para encontrar uma linguagem que seria capaz de expressar adequadamente os paradoxos imprevisíveis do amor.

*Arroubo* (1), *crystalização* (2), *cotidiano* (3), *Incompletude* (4), *espera do inesperado* (5), *flashback* (6) *reedição do arroubo*

ou

*Arroubo* (1), *crystalização* (2), *cotidiano* (3), *Incompletude* (4), *drama* (5a), *catástrofe* (6a), *dissolução* (7).

ou

*Arroubo* (1), *incompletude* (2) — no caso das narrativas de falta.

O sujeito pode saltar de uma etapa do discurso amoroso a outra. Isso acontece, por exemplo, quando ele é rapidamente impulsionado da etapa da *crystalização* para o *catástrofe* e a *dissolução*, sem ter de passar pelos momentos do *cotidiano*, da *incompletude* ou do *drama* diário, deixando o campo em que predomina a intensidade eufórica para adentrar aquele da intensidade disfórica, sem mergulhar nas vias da extensidade, de modo a aumentar ainda mais o valor de acontecimento da *dissolução* amorosa. Ele pode também ser lançado diretamente da percepção da falta para o *catástrofe*, sem sequer passar pela fase do *drama*, ou pode ir diretamente do *drama* à *dissolução*, se, por exemplo, ele for repentinamente abandonado assim que se iniciam as primeiras sequências dramáticas do relacionamento. É possível também que o sujeito amoroso, na tentativa de restabelecer o amor, descubra-se incapaz, encaminhando o relacionamento para as fases do *drama* e da *catástrofe*. Dentro da estrutura prevista pela gramática amorosa ideal aqui em proposição, existem formas diversas de articular os componentes fóricos, narrativos, discursivos e tensivos, sem contar o papel singularizante do plano de expressão envolvido no processo de semiose, que contribui por tornar cada discurso amoroso particular.

Não se pode deixar de abordar também a relação que se estabelece entre a existência de uma gramática amorosa e a fragmentação do discurso amoroso. Há aqueles discursos que se iniciam com a separação do casal, aqueles que retratam apenas a sequência do *arroubo*, os que não revelam além do *cotidiano*. O discurso amoroso, qual seja uma letra de canção, um romance, uma carta ou um poema, não precisa apresentar de modo desenvolvido todas as fases que a gramática amorosa prevê, até porque o discurso amoroso, no mais das vezes, dá-se a ver em fragmentos, cuja carga passional tende a ser muito mais intensa do que a de um texto que atualiza todas as etapas previstas

pela gramática amorosa. Esse mecanismo pode ser explicado pelo conceito hjelmsleviano de *catálise*, que justifica também a escolha das letras de canção de Chico Buarque como cópula desta tese.

A expressão *catálise* foi primeiramente empregada por Hjelmslev em seus *Prolegômenos* (1975, p. 99-101) e definida como “[...] o registro de coesão através do câmbio de uma grandeza por outra com a qual ela contrai uma substituição” (1975, p. 100), ou seja, a *catálise* é a interpolação, a subtração, a eliminação de um dado elemento, que poderá ser pressuposto por meio do contato com outras partes de discurso, com as quais esse elemento elíptico estará em relação sincrética: “Na maioria dos casos, o que é introduzido por *catálise* não é, portanto, uma grandeza particular mas um sincretismo irresolúvel de todas as grandezas que se poderia conceber para a ‘posição’ considerada cadeia” (HJELMSLEV, 1975, p. 100). Anos mais tarde, Greimas e Courtés retomariam essa mesma premissa ao definirem o conceito de *catálise* como “[...] a explicitação de elementos elípticos com a ajuda dos elementos contextuais manifestados e graças à pressuposição que estes têm com os elementos implícitos” (2008, p.54-55). A *catálise* configura-se, assim, como uma estratégia textual que convida o enunciatário a engajar-se mais ativamente na construção do sentido do texto que, ao omitir um ou outro aspecto, na verdade, abre a possibilidade de sentido, pois, na medida em que a narrativa é apresentada de maneira condensada, deixando a cargo do leitor reconstituir as lacunas ali instaladas, o conteúdo do texto é acelerado e os efeitos passionais são, por essa razão, potencializados (MANCINI e ALT, 2014, p. 101).

A tendência de o discurso amoroso mostrar-se por fragmentos não é, portanto, aleatória. A *catálise* explica a razão por que Barthes optou por compor sua obra sobre o discurso amoroso a partir de diversos *morceaux*, retirados da obra de Safo, Petrarca, Goethe, Keats, e outros, que retratam diferentes estados do sujeito apaixonado ou, de acordo com as proposições desta tese, diferentes períodos da gramática amorosa. A *catálise* incentiva o enunciatário a reconstituir, com base nos elementos elípticos do fragmento dado, um encadeamento de sentido. O leitor é capaz de fazê-lo, como afirmam Greimas e Courtés (2008, p. 54-55), a partir de elementos contextuais e de pressuposições. Nesse processo interpretativo, o enunciatário também se depara inevitavelmente com suas próprias experiências, que são conclamadas durante a atividade de preencher as lacunas dos recortes de discurso amoroso que lhe são apresentados. Essa é outra razão pela qual a *catálise* contribui para o aumento do efeito passional do discurso. Os fragmentos amorosos, extremamente concisos e compactos acabam por acelerar o conteúdo do texto, que ganha em densidade e em efeitos passionais.

O *cópus* desta tese justifica-se também porque os processos de *catálise* contribuem exponencialmente para o efeito passional do texto, dessa forma, para colocar diante do leitor as possibilidades que o texto literário suscita em sua atualização da gramática do discurso amoroso, nada pareceu mais adequado do que a escolha de um *cópus* que fosse por excelência fragmentário. As letras de canção, assim como os poemas, tendem a abordar os temas amorosos por meio de fragmentos, tratando de aspectos do relacionamento recortados da gramática amorosa, o que faz deles textos muitíssimos poderosos no quesito passional, de modo, inclusive, a serem mobilizados frequentemente por sujeitos apaixonados para dar voz aos seus sentimentos e emoções.

Chico Buarque figura entre os compositores mais aclamados pela composição de canções lírico amorosas, que deixam a ver, por meio de fragmentos, todas as etapas da gramática do discurso amoroso previstas nesta tese. Suas letras, de modo geral, não desenvolvem mais do que um ou dois momentos dessa gramática, o que torna o plano de conteúdo extremamente concentrado e acelerado. As letras de disjunção, por exemplo, são tônicas e apresentam andamento rápido, pois, de modo geral, retratam apenas as fases da *catástrofe* e da *dissolução*, deixando a cargo do leitor preencher as diversas omissões intencionais que funcionam como *catálises*, que permitem pressupor muitos elementos que estiveram presentes nas outras fases do relacionamento amoroso retratado. As letras de conjunção, por sua vez, tendem, da mesma maneira, a focar-se em não mais que uma ou duas fases dessa gramática amorosa, deixando também a cargo do leitor preencher as elipses. A participação ativa do enunciatário na construção do sentido contribui, portanto, para a potencialização da carga passional das letras lírico amorosas de Chico Buarque, razão pela qual se julga oportuno mobilizá-las na constituição de um *cópus* demonstrativo dessa gramática, a fim de retratar como a gramática do discurso amoroso aparece em sua manifestação literária.

O preenchimento das seções narrativas em *catálise*, exigido do leitor, deve, porém, ser realizado com muita sutileza, especialmente quando se propõe realizar a análise, pois há sempre o perigo de resvalar para além do texto, o que colocaria a perder o princípio de imanência, tão caro à teoria semiótica. Nesse sentido, Hjelmslev já chamava atenção para o cuidado que deve ser tomado em relação ao processo interpretativo que se estabelece a partir das *catálises*: “Por outro lado, deve-se cuidar para que, efetuando uma *catálise*, não se introduza no texto outra coisa que não aquilo cuja justificativa possa ser feita em termos estritos” (1975, p. 100).

Além da *catálise*, o caráter fragmentário intrínseco à gramática amorosa, percebido desde a antiguidade, está fundamentado também sobre outro elemento que caracteriza o discurso amoroso: o descontínuo. O discurso amoroso é sempre marcado pela descontinuidade, fator que, pela recorrência com que se mostra presente na gramática amorosa, passa a fazer parte da estrutura



própria desse tipo tão particular de discurso: “Le sujet constate en lui une alternance d’humeurs: succession de chagrins et de joies (dans le champ amoureux)”<sup>99</sup> (BARTHES, 2007, p. 252). Intermitências rítmicas e acentuais interferem na gramática amorosa, fazendo com que ora o sujeito se deleite com os prazeres proporcionados pelo encontro com o objeto amado, ora sofra com medos, angústias, ciúmes e inseguranças que a própria descontinuidade tensiva é capaz de provocar nele. Pode-se dizer então que o descontínuo é o fio estruturante da gramática amorosa, ou seja, a descontinuidade é o único elemento que se mantém em praticamente todos os discursos amorosos, por isso, arrisca-se afirmar que ela seja, de fato — e ironicamente — o único elemento realmente contínuo desse tipo de discurso:

Je fais du discontinu amoureux à la fois un fait de structure, et un fait d’écriture. Peut-être le discontinu est-il au-delà (ou en deçà) de ces deux instances, dans le type humain lui-même? “Supprimer le monde vrai, c’est aussi supprimer le monde des apparences — et, avec celles-ci derechef, supprimer les notions de conscience et d’inconscience — le *dehors* et le *dedans*. Nous ne sommes qu’une succession d’états discontinus par rapport au *code des signes quotidiens* et sur laquelle la *fixité du langage* nous trompe: tant que nous dépendons de ce code, nous concevons notre continuité, quoique nous ne vivons que de discontinu: mais ces états discontinus ne concernent que notre façon d’user ou de ne pas user la fixité du langage: être *conscient*, c’est en user. Mais de quelle façon le pouvons-nous pour jamais savoir ce que nous sommes dès que nous nous taisons?” (Klossowski, 69). Le *fragmentaire* du discours et du texte serait une concession, la plus petite concession qu’il soit possible de faire à la fixité du langage.<sup>100</sup> (BARTHES, 2007, p. 676)

Não há possibilidade de negar a presença do descontínuo e do fragmentário na existência humana, porém, a linguagem coloca-se para o sujeito como uma ferramenta capaz de fixar a cadeia fragmentária de descontinuidades pela qual se organiza seu percurso. O discurso amoroso, assim, pode criar, muitas vezes, uma ilusão de coerência para os recortes das vivências e experiências amorosas, mas, na verdade, trata-se apenas da fixação do descontínuo em um discurso com linguagem própria, que, como a língua natural, tem suas rubricas particulares, que podem ser observadas através das figuras no plano de conteúdo, e também pela fragmentação no plano

---

<sup>99</sup> O sujeito constata em si uma alternância de humores: uma sucessão de tristezas e alegrias (no campo amoroso)

<sup>100</sup> Eu faço do descontínuo amoroso ao mesmo tempo um fato de estrutura e um fato de escritura. Será que o descontínuo está para lá (ou para cá) dessas duas instâncias, no humano em si? “Suprimir o mundo verdadeiro é também suprimir o mundo das aparências — e, ainda com elas, suprimir as noções de consciência e de inconsciência — o *exterior* e o *interior*. Somos apenas uma sucessão de estados descontínuos em relação ao *código dos signos* cotidianos, e sobre tal sucessão, a fixidez da linguagem nos engana: tanto é que nós dependemos desse código, concebemos nossa continuidade, embora vivamos apenas do descontínuo: mas esses estados descontínuos concernem apenas à nossa maneira de utilizar ou de não utilizar a fixidez da linguagem: ser consciente é o ato de utilizá-la. Mas, por nunca saber o que somos uma vez que nos calamos, de que maneira podemos sê-lo?” (Klossowski, 69). O fragmentário do discurso e do texto seria uma concessão, a menor concessão possível de fazer à fixidez da linguagem.

expressão, que, juntos no momento da semióse, deixam entrever a possibilidade de existência de uma gramática descontínua do discurso amoroso.

Repleto de singularidades, o discurso amoroso é o objeto de estudos desta tese. A lírica amorosa de Chico Buarque é rica em *figuras*, na acepção barthesiana, que trazem à cena a tensividade dos sentimentos e emoções que arrebatam o sujeito apaixonado nos diversos atos de sua relação com o objeto amado. Tendo em vista a necessidade de compreender os desdobramentos do acontecimento atrelados à lírica amorosa, a Semiótica das paixões e a Semiótica tensiva oferecem-se, como será demonstrado nas análises que se encontram a seguir, como teorias bastante profícuas para a obtenção de resultados de análise que correspondam às expectativas deste estudo.

## CAPÍTULO QUATRO

### “Valsa Brasileira”: a narrativa clássica da falta

*Na valsa  
Tão falsa,  
Corrias,  
Fugias,  
Ardente,  
Contente,  
Tranqüila,  
Serena,  
Sem pena  
De mim!*  
(ABREU, 2009, p. 65)

Valsa Brasileira

*1987-1988*

Vivia a te buscar  
Porque pensando em ti  
Corria contra o tempo  
Eu descartava os dias  
Em que não te vi  
Como de um filme  
A ação que não valeu  
Rodava as horas pra trás  
Roubava um pouquinho  
E ajeitava o meu caminho  
Pra encostar no teu

Subia na montanha  
Não como anda um corpo  
Mas um sentimento  
Eu surpreendia o sol  
Antes do sol raiar  
Saltava as noites  
Sem me refazer  
E pela porta de trás  
Da casa vazia  
Eu ingressaria  
E te veria  
Confusa por me ver  
Chegando assim  
Mil dias antes de te conhecer  
(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392)

A gramática do discurso amoroso desenvolvida no capítulo anterior nasce a partir do excesso, provocando no sujeito a necessidade de conter a intensidade, interromper a *parada* e retomar o equilíbrio do próprio percurso narrativo, do qual foi suspenso pela continuidade do acontecimento. “Valsa Brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) representa, ao contrário, a

clássica narrativa propiana da falta, caracterizada pela descontinuidade, que cobra do sujeito um projeto narrativo que deverá se pautar em manobras de busca que visem à liquidação da falta. “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) não retrata o acontecimento amoroso, tampouco traz uma narrativa que seja consequência dele, como as demais letras a serem analisadas posteriormente. Ao contrário, ela pode ser definida como a clássica narrativa que tem em seu modelo central a disjunção, que provoca no sujeito a necessidade de recuperação de valores dos quais ele se sente privado. Trata-se de um sujeito que, em razão de encontrar-se em estado de disjunção com a mulher amada, concretiza um percurso narrativo de busca pela conjunção com o objeto-valor. A esse modelo narrativo dedicou-se A. J. Greimas até a publicação de *Da Imperfeição* (2002), no final da década de 80, que traz reflexões a respeito do sensível para a gramática narrativa estabelecida até então. Para compreender o excesso que dá origem ao discurso amoroso, é preciso também reconhecer o fenômeno da falta. A análise de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), portanto, proporciona o contato com essa categoria de enunciado que, por oposição e complementariedade, possibilitará uma compreensão mais profunda do fenômeno do acontecimento que permeia os textos que se seguirão.

“Valsa Brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), como tantas outras letras de canção de Chico Buarque, provoca comoção em virtude de seu alto grau de investimento figurativo, que produz uma sequência de imagens poéticas com potencial de despertar a identificação e, por conseguinte, as emoções do leitor. Tais imagens figurativizam um conjunto de sentimentos e sensações como a ansiedade, a obstinação, os delírios e esperanças do sujeito apaixonado, difíceis de traduzir em linguagem verbal, senão pela sutileza das imagens poéticas, que permitem que o enunciatário visualize esses afetos e também partilhe deles, por meio de um processo passional que provoca a identificação.

Não é possível obter, por meio do enunciado, muitas informações sobre as questões que inviabilizam a *realização* do amor-paixão. Por outro lado, é possível resgatar, através das isotopias figurativas e das imagens poéticas por elas engendradas, impressões dos estados de alma do sujeito diante do desencontro amoroso instaurado em seu percurso. O sujeito não se conforma com o estado de disjunção em que se encontra e, impulsionado pela *falta*, lança-se em uma narrativa de busca, cujo objetivo é forjar, a qualquer custo, o encontro e a conjunção. Embora não se possa saber exatamente a razão de tal desencontro amoroso, sabe-se que se trata de um obstáculo de ordem temporal — como demonstram os versos “[...] Corria contra o tempo / Eu descartava os dias / Em que não te vi” [...]; “[...] Rodava as horas pra trás / Roubava um pouquinho / E ajeitava o meu

caminho / Pra encostar no teu [...]” — por isso a busca desenfreada do sujeito por emparelhar sua narrativa com a do *tu*. A única forma de o sujeito entrar em conjunção com seu objeto de amor é por meio da alteração do próprio percurso narrativo, na tentativa de chegar até a mulher amada antes que o percurso dela já tivesse sido traçado em outra direção, como sugerem os versos “Chegando assim / Mil dias antes de te conhecer” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392).

A disjunção pode ser tanto de ordem espacial, quanto de ordem temporal. No discurso amoroso, a disjunção espacial pode se manifestar, por exemplo, quando os dois amantes são separados em decorrência de questões que não afetam a conjunção temporal entre eles, ou seja, o vínculo que se mantém em continuidade, independentemente da distância ou da proximidade em que eles se encontram.

O gênero epistolar comprova que a disjunção espacial não interfere necessariamente na ruptura da conjunção temporal. O amor que une Abelardo e Heloisa, por exemplo, mantém-se contínuo e fluido, mesmo quando os amantes passam a estar separados espacialmente. A disjunção temporal, por sua vez, existe toda vez que a continuidade que mantém unidos sujeito e objeto, independentemente da posição espacial em que eles se encontrem, é quebrada. O tempo é familiar, por ser o suporte contínuo sobre o qual se desenrola o percurso existencial do sujeito, e é também inexplicável, em virtude de seu potencial individual, que constitui a consciência subjetiva dos seres vivos e a percepção que cada um tem a respeito da vida. É possível, portanto, que haja disjunção temporal mesmo quando há conjunção espacial — no caso, por exemplo, de um casamento fracassado, quando os cônjuges ainda vivem debaixo do mesmo teto, mesmo quando estão completamente desconectados — assim como é possível também que a disjunção espacial apareça para reforçar a conjunção temporal, como no caso de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), cujo enunciado entremeia elementos de fundo espacial — “E ajeitava o meu caminho / para encostar no seu”; “Subia na montanha”; “E pela porta de trás / Da casa vazia” — com os elementos de fundo temporal — “Corria contra o tempo”; “Descartava os dias”; “Rodava as horas pra trás”; “surpreendia o sol / antes do sol raiar”; “Saltava as noites”; “Mil dias antes de te conhecer” — na tentativa de reforçar o sentimento de falta que acomete o sujeito. Os procedimentos discursivos, como se pode constatar no caso de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), permitem, seja por meio da figuratividade, dos procedimentos enunciativos ou do trato com o plano da expressão, que as questões temporais, tão difíceis de serem externadas, tornem-se mais palpáveis com a materialização da imagem pela palavra poética. A semelhante hipótese, chega também o semioticista Marcello Castellana ao analisar a *Divina comédia* de Dante:

Le récit est ici en train de devenir ce qui permet de rendre visible le temps invisible du déroulement de la vie, ce temps qui nous est familier mais que l'on ne peut pas échanger ni à plus forte raison communiquer, ce temps qui est apparemment irréductible au collectif et qui fonde la conscience de soi [...] <sup>101</sup>. (1998, p.12)

Como ocorre, de modo geral, no projeto estético de Chico Buarque, “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) também apresenta grande sincretismo actancial. Inicialmente, identifica-se o par sujeito e objeto, actorializados respectivamente no “eu” e “tu” do discurso. Em uma instância narrativa subjacente, no entanto, emerge outro par de funções actanciais responsável pela profundidade narrativa da letra da canção “Valsa brasileira”. Trata-se da função de destinador transcendente e seu destinatário — respectivamente, o “eu” e o “tu” inscritos no texto — que faz com que a letra aqui em apreço assemelhe-se narrativamente à letra da canção “Todo o sentimento” (BUARQUE & BASTOS, 2007, p. 385), que será analisada adiante.

O destinador transcendente está por trás da narrativa do destinatário, aparando as arestas necessárias para que a continuidade seja assegurada. Em “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), o destinador manobra todo o seu percurso e, conseqüentemente, interfere no percurso de seu destinatário, na tentativa de auxiliá-lo no processo de liquidação da falta, quando, então, ele poderá alcançar a *realização*. O sujeito não vive uma *espera* pacífica pela conjunção. Ele modela, com a ajuda do destinador transcendente, a própria narrativa em função dessa *espera* por um acontecimento que lhe traga plenitude. É curioso que a letra não dê pistas para que o enunciatário saiba, ao final, se o “eu” obteve a conjunção tão desejada ou não, mas, no término da segunda estrofe, os versos “Eu ingressaria / E te veria / Confusa por me ver” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) sugerem que o “tu” tenha sido surpreendido por um acontecimento — a chegada do “eu” — que, embora provoque surpresa em um dos actantes, contém em si muito da espera, já que tudo foi planejado e premeditado pelo sujeito.

Nesse tempo pretérito da enunciação, as narrativas do *eu* e do *tu* de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), portanto, não estavam emparelhadas, de modo que a *realização* do amor do eu lírico parecia depender principalmente de um suposto controle sobre o tempo — Corria contra o tempo [...] / Rodava as horas pra trás/ Roubava um pouquinho [...] (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — sem o qual o percurso dos dois sujeitos jamais se

---

<sup>101</sup> A história está aqui se tornando aquilo que permite tornar visível o tempo invisível do desenvolvimento da vida, esse tempo que nos é familiar, mas que não podemos trocar ou muito menos comunicar, esse tempo que é aparentemente irreduzível ao coletivo e que fundou a auto-consciência [...]

acoplaria. Há uma tentativa por parte do destinador em conter a natureza aquosa e escorregadia do tempo, de modo a desacelerá-lo, pois, para que as narrativas do “eu” e do “tu” fossem emparelhadas e eles pudessem ficar juntos, essa volta no tempo em busca de um recomeço era necessária. O destinador, então, desloca-se no espaço — “E ajeitava o meu caminho/ Pra encostar no teu” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — e regressa no tempo — “Corria contra o tempo”, “descartava os dias”, “Rodava as horas para trás”, “surpreendia o sol / Antes do sol raiar”, “Saltava as noites” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — na esperança de forjar um desfecho cinematográfico, ao modo de um *happy end*.

A letra é construída com base em isotopias que orientam diferentes percursos de leitura. Na primeira estrofe, o enunciador elenca uma série de figuras — “Eu descartava os dias / Em que não te vi / Como de um filme / A ação que não valeu / Rodava as horas pra trás / Roubava um pouquinho / E ajeitava o meu caminho / Pra encostar no teu” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — que se reforçam umas às outras, criando uma rede figurativa que remete ao universo do cinema, que só aparece mais explicitamente na analogia “Eu descartava os dias / Em que não te vi / Como de um filme a ação que não valeu” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392). Como na montagem de uma película antiga, em que os rolos de filme eram elaborados manualmente, o destinador tramava estratégias e manipulava o próprio percurso para compor a narrativa em função do encontro com a mulher amada. Como os rolos do cinema, os dias em que não encontrava a amada eram descartados, pois eles não tinham sentido nesse novo modelo de narrativa que estava sendo criado. O tempo, como no cinema, também era manipulado, e as horas rodadas para trás, apenas para que o sujeito-destinador conseguisse se aproximar do seu objeto de desejo.

É interessante ainda observar que, em outra chave de leitura, os três primeiros primeiros versos da letra de canção — “Vivia a te buscar / Porque pensando em ti / Corria contra o tempo” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — deixam entrever uma sugestão metapoética, pois o “tempo” a que se refere o enunciador, em outra isotopia, pode ser compreendido como o tempo da música. A música necessita da ordenação temporal para existir, já que, sem esse fator, o som não passa de uma reverberação acústica que não pode ser considerada um evento musical. Assim, ritmo, andamento e duração são recursos essenciais para qualquer tipo de composição. Em se tratando especialmente da valsa, é possível identificar compassos ternários, cujo ritmo não pode escapar do controle (CANDÉ, s.d., p. 252). Portanto, é conferida ao músico, e também ao poeta, a tarefa de domar o tempo, de modo a transformar a massa acústica em um conjunto ordenado de sons, de modo que, agrupados em consonância, eles produzam um efeito estético.

O ritmo ternário da valsa deu origem à dança em pares, que consiste em um conjunto organizado dos deslocamentos ritmados do corpo, no qual homem e mulher deslizam em movimentos circulares e perfeitamente sincronizados. Não é sem fundamento que a figura da valsa seja mobilizada já no título da letra de canção, de modo a sugerir o tom que orienta, desde o início, o percurso de leitura do texto. A incessante busca do enunciador pela mulher amada é, também, análoga à imagem poética a que a valsa remete: da mulher fugidia, que gira em círculos, sem cessar, acompanhando o ritmo da dança, enquanto é acompanhada pelo parceiro, que, como o enunciador da letra de canção, tenta controlar o tempo, acertar o passo e entrar no ritmo, já que essa é a única forma de sincronizar-se à parceira no momento da valsa.

Na segunda parte da letra, o sujeito febrilmente apaixonado continua sua busca pela mulher amada. Ele relata, então, as peripécias dessa busca incansável — “Subia na montanha [...] / Eu surpreendia o sol / Antes do sol raiar/ Saltava as noites / Sem me refazer” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — repleta de esforços e privações, como nas grandes narrativas de amor, em molde proppiano, nas quais o herói sofre uma série de desventuras até que seu amor, por merecimento, possa realizar-se. A questão do tempo faz-se ainda mais presente na segunda estrofe. Uma outra isotopia, agora relacionada à natureza é mobilizada para figurativizar, mais uma vez, a batalha do sujeito-destinador contra o tempo: a necessidade de manter-se sempre em vigília, acordado, já que a ansiedade do encontro não lhe permite repouso e tranquilidade, como demonstra a imagem poética articulada nos verso “Eu surpreendia o sol / Antes do sol raiar/ Saltava as noites / Sem me refazer” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392). É interessante observar que o mesmo tipo de preocupação aparece também nos versos “Preciso não dormir /Até se consumir / O tempo / Da gente” (BUARQUE & BASTOS, 2007, p. 385) da letra da canção “Todo o sentimento”, em que a necessidade de o sujeito controlar o tempo e manter-se em vigília constante para alcançar a plenitude amorosa também é colocada em evidência.

Em “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), os aspectos inteligíveis aparecem sempre sobrepujados pelos sensíveis. O sujeito apaixonado vive a girar em torno de elucubrações do encontro com a mulher amada, recusando quaisquer aspectos que não dissessem respeito a ela. Essas questões ficam latentes também pelo plano da expressão: os três primeiros versos da segunda estrofe sugerem uma ambiguidade que decorre de um fenômeno verificado na cadeia fônica, que envolve a dupla possibilidade de interpretação, por parte do enunciatário, dos segmentos sonoros contidos no sintagma “como anda”. Se lidas em uma única toada de ritmo acelerado, como se não fossem dois signos consecutivos, mas um único, tais vocábulos são



reordenados fonologicamente, e, em decorrência dessa nova projeção sonora, há uma reconfiguração de sentido, que projeta um novo signo — “comanda” — que, no contexto da letra da canção “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), mostra, também no plano da expressão, a ascendência do sensível sobre o inteligível, pois surge um novo sintagma — “Não *comanda* um corpo / mas um sentimento” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — que modifica a significação dos versos em questão. Em vista dessa nova perspectiva instaurada na expressão a partir de uma sugestão sonora, a sobrepujança dos aspectos sensíveis em relação aos inteligíveis fica bastante evidente. Quem *comanda* o fazer do sujeito são, portanto, os sentimentos, enquanto o corpo caracteriza-se como o veículo do sensível que responde às emoções e afetos do enunciador. São, portanto, os sentimentos que fazem saltar no enunciado os *perfumes passionais* (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 22) que sopram vida ao discurso da letra em questão.

Quanto mais a espera, de compasso lento e arrastado, domina o campo de presença de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), a ansiedade, que é de natureza tônica, vai ganhando espaço na letra. A aflição e a agonia do sujeito, na busca perene pela realização de suas paixões, alteram o andamento lento da espera. Essa espera intranquila, portanto, ganha cifras de rapidez — “Corria contra o tempo” / “Eu surpreendia o sol / Antes do sol raiar” / “Saltava as noites” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — e de tonicidade.

Os sintagmas verbais da primeira estrofe e metade da segunda são construídos por formas verbais conjugadas no pretérito imperfeito — “vivia”; “corria”; “descartava”; “rodava”; “roubava”; “ajeitava”; “subia”; “surpreendia”; “saltava” — que chamam atenção para duas questões importantes: 1) trata-se de ações habituais e processuais; 2) realizadas no passado. Conforme progride a leitura, vai-se formando a expectativa do *encontro* entre o sujeito e seu objeto de desejo, porém, a partir do décimo verso da letra de canção, é mobilizado um tempo verbal não empregado até então, o futuro do pretérito, que é responsável por provocar um estranhamento em decorrência da ruptura de sentido instaurada:

E pela porta de trás  
Da casa vazia  
Eu **ingressaria**  
E te **veria**  
Confusa por me ver  
Chegando assim  
Mil dias antes de te conhecer  
(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392)

Seja tal ruptura de ordem concessiva ou implicativa, espera-se uma resolução narrativa para as questões do sujeito. O futuro do pretérito, no entanto, é o tempo verbal da incerteza, da hipótese, da irrealidade. A partir do oitavo verso da segunda estrofe, o contrato estabelecido até então entre enunciador e enunciatário dissolve-se: suspende-se a partilha passional da ansiedade, aflição e expectativa do enunciador construídas mimeticamente de modo a provocar uma ilusão referencial e comover o leitor, pois a instalação dos verbos no futuro do pretérito sugere uma espécie de elocução do maravilhoso, que decorre de elucubrações e fatos imaginários, que resultam em um discurso quimérico, que não mais se apoia no real, mas paira sobre o manto da fantasia. As definições espaço-temporais estão ali esfumadas, contribuindo para a fabricação do efeito de irrealidade.

O sujeito reverte o curso do tempo, retornando a um momento em que ainda não conhece a mulher amada — “Chegando assim / Mil dias antes de te conhecer” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) — de modo a poder reeditar o encontro com ela e, conseqüentemente, alterar a trajetória de ambos. A imagem da “casa vazia”, nesse sentido, sugere a narrativa que ainda está por ser escrita, o início de tudo, a esperança e a expectativa de um (re)começo. Outra sugestão propiciada pela mesma imagem poética é a remissão ao interior feminino e seus vazios, já tão explorada por João Cabral de Melo Neto no poema “A Mulher e a Casa”:

#### A MULHER E A CASA

Tua sedução é menos  
de mulher do que de casa:  
pois vem de como é por dentro  
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui  
tua plácida elegância,  
esse teu reboco claro,  
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca  
só para ser contemplada;  
melhor: somente por dentro  
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,  
ou será, quando se abra;  
pelo que pode ser dentro  
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram  
com seus vazios, com o nada;  
pelos espaços de dentro,  
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:

pelos recintos, suas áreas,  
organizando-se dentro  
em corredores e salas,  
  
os quais sugerindo ao homem  
estâncias aconchegadas,  
paredes bem revestidas  
ou recessos bons de cavas,  
  
exercem sobre esse homem  
efeito igual ao que causas:  
a vontade de corrê-la  
por dentro, de visitá-la.  
(MELO NETO, 2003, p.241,242).

A sensualidade que o poema de Melo Neto sugere não está presente na letra de Chico Buarque, porém, a imagem da casa é, mais uma vez, associada à busca pelo feminino em “Valsa Brasileira” (LOBO & BUARQUE. 2007, p. 392). Após sua busca incansável pela amada, o sujeito entra sorrateiramente *pela porta de trás da casa vazia*, com a perspectiva de habitar os espaços vazios dessa nova narrativa a ser escrita junto da mulher amada.

“Valsa Brasileira” (LOBO & BUARQUE. 2007, p. 392) é construída com versos livres e brancos, porém, tal qual ocorre em outras letras de Chico Buarque, a exemplo de “Todo o Sentimento” (BUARQUE & BASTOS. 2007, p. 385), o último verso da letra de canção surpreende com um decassílabo — *Mil dias antes de te conhecer* —, que homologa a resolução do plano amoroso à resolução do plano expressivo. O uso do decassílabo mobilizado para marcar, no plano da expressão, as resoluções tensivas que se estabelecem no plano de conteúdo, não aparece exclusivamente na letra dessa canção, mas faz parte, ao contrário, do projeto estético de Chico Buarque, já que várias de suas letras apresentam o mesmo procedimento poético. Na língua portuguesa, o decassílabo é medida poética largamente utilizada nos sonetos e na épica para retratar temas suntuosos, como relatos heróicos, conquistas e a própria grandiosidade do amor, atribuindo ao poema uma entonação solene (SPINA, 2003, p. 45). Trata-se, portanto, de uma medida poética insigne dentro da tradição métrica da língua portuguesa.

Dentro do projeto estético de Chico Buarque, há outra letra de canção que reúne uma série de semelhanças com “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE. 2007, p. 392), tanto no que diz respeito às construções narrativas quanto às discursivas, em especial a figuratividade. Trata-se da letra da canção “As vitrines”, já analisada por Luiz Tatit e Ivã Lopes, em *Elos de melodia e letra* (2008, p. 99):

As vitrines

1981

Eu te vejo sumir por aí  
Te avisei que a cidade era um vão  
- Dá tua mão  
- Olha pra mim  
- Não faz assim  
- Não vai lá não

Os letreiros a te colorir  
Embaraçam a minha visão  
Eu te vi suspirar de aflição  
E sair da sessão, frouxa de rir

Já te vejo brincando, gostando de ser  
Tua sombra a se multiplicar  
Nos teus olhos também posso ver  
As vitrines te vendo passar

Na galeria  
Cada clarão

É como um dia depois de outro dia  
Abrindo um salão  
Passas em exposição  
Passas sem ver teu vigia  
Catando a poesia  
Que entornas no chão  
(BUARQUE, 2007, p. 325)

“As vitrines” (BUARQUE, 2007, p. 325), assim como “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), conta a história do sujeito apaixonado, que persegue a amada, envolto em suas elucubrações passionais. Ambas as letras de canção têm como fundo uma disjunção de ordem temporal, já que, nos dois casos, a continuidade que deveria colocar em marcha a existência dos sujeitos foi suspendida pelo sentimento de falta, que os obriga a perseguir um percurso narrativo em busca do objeto-valor: a conjunção com a mulher amada. Há, no entanto, uma diferença entre o enunciador-sujeito das duas letras: em “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), ele parece compreender que sua disjunção pela amada ocorre, de fato, em decorrência de um fator temporal, de modo que seu percurso narrativo de busca aparece no enunciado revestido por uma isotopia — a do cinema — que busca figurativizar as manobras temporais. Justamente por ter essa consciência, a letra é construída com base em elucubrações de um desejo que, no íntimo, o próprio enunciador sabe que não será realizado, a não ser no plano imaginário, como já se demonstrou a partir do destaque dos verbos conjugados no futuro do pretérito, que contribuem também para essa atmosfera onírica da letra.

Em “As vitrines” (BUARQUE, 2007, p. 325), por outro lado, embora o sentimento de falta também esteja pautado em uma disjunção temporal, o enunciador constrói discursivamente seu percurso de busca, apoiado muito mais na tentativa de aparar as arestas de uma separação espacial do que temporal, pois, enquanto o sujeito de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) persegue a trajetória da amada através do tempo, o sujeito de “As vitrines” faz o mesmo através do espaço, seguindo a mulher amada pelos vazios da metrópole, que, pouco a pouco, vai confundindo sua percepção com esse jogo de esconde-esconde que nunca termina, como deixam ver os versos: “Os letreiros a te colorir / Embaraçam a minha visão”; “Tua sombra a se multiplicar / Nos teus olhos também posso ver / As vitrines te vendo passar” (BUARQUE, 2007, p. 325).

Embora próximo espacialmente, o sujeito não consegue alcançar e nem sequer tocar seu objeto de amor e desejo. A mulher amada, escorregadia, lhe escapa por entre os vãos da cidade, dia após dia — “[...] É como um dia depois de outro dia [...]” — confundindo-lhe a percepção e impossibilitando a conjunção plena, já que a única conjunção que o sujeito parece conseguir é aquela que ocorre por meio da visão, e ainda assim, uma visão já deformada como que por uma espécie de alucinação passional provocada pelo desejo e pela obstinação. A impressão é de que a busca desse sujeito pela conjunção será eterna e incansável, já que de nada adianta ele seguir os passos da mulher amada e vigiá-la se a disjunção vai muito além da questão espacial, afinal a natureza da separação repousa sobre um desajuste de ordem temporal, como aquele que motiva a narrativa de “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392). A mulher aparece na narrativa como um objeto fluido, que segue uma narrativa progressiva e contínua, totalmente apartada da do sujeito, o que se comprova, como bem demonstram Lopes e Tatit, pela recorrência do emprego do verbo *passar* — “As vitrines te vendo passar”; “Passas em exposição”; “Passas sem ver teu vigia” — sempre associado ao objeto de amor, e dos elementos da ordem do verbo *ver* — “-Olha pra mim”; “Embaraçam a minha visão”; “Já te vejo brincando, gostando de ser”; “Nos teus olhos também posso ver”; “Passas sem ver teu vigia” —, que, por sua vez, são associados ao sujeito, que interrompe a progressividade contínua de sua própria narrativa para colocar-se, dia após dia, na posição de *voyer* da narrativa da mulher amada:

Esta [ a mulher amada] é apresentada sempre a fazer coisas, sempre envolvida numa ação em curso, sem nunca parar para se desprender das múltiplas atividades que a “distraem” e vir enfim a saciar a sede de contato do outro. Vai se formando, assim, um efeito de progressividade contínua da ação dessa mulher, que se traduz em movimento, tanto mais vão para o observador quanto este se sabe excluído dos seus itinerários e projetos. [...] O verbo mais frequentemente associado à mulher é *passar* [...]. Quanto ao amante, o verbo que mais o acompanha é *ver*, com o que

ele fica marcado pelo domínio do sensível, na sua dupla interpretação perceptiva e afetiva. (LOPES & TATIT, 2008, 118-119)

Como o sujeito não consegue sintonizar-se com o campo afetivo da amada e a conjunção plena não se torna possível, resta a ele apenas “catar a poesia que ela entorna no chão” ou, em outras palavras, contentar-se com em ter a figura da mulher apenas como objeto de apreciação estética — no mesmo nível em que se entra em conjunção, por exemplo, com uma obra de arte — cuja beleza inspiradora pode ser transformada em discurso artístico (LOPES & TATIT, 2008, p. 119). Um procedimento semelhante fez Brodsky com a cidade de Veneza, ao transformá-la em discurso poético, e é isso que faz também o enunciador de “As vitrines” (BUARQUE, 2007, p. 325), convertendo em canção toda a beleza emanada pela figura feminina.

Nesse sentido, tanto “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) como “As vitrines” exploram a função metalinguística da linguagem na mesma direção: o objeto de busca dos sujeitos, tanto em uma narrativa como em outra, pode ser lido em duas isotopias diferentes: aquela em que o objeto-valor é figurativizado pela mulher amada e aquela em que ele é, na chave metalinguística, figurativizado pelo próprio discurso poético. Como já se pôde notar com a análise de “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392) e também “As vitrines” (BUARQUE, 2007, p. 325), o projeto estético de Chico Buarque preocupava-se em refletir também sobre as questões metapoéticas, imbricando-as, não raro, nas questões lírico amorosas, já que a beleza aparece como o sustentáculo de ambas as isotopias configuradas pelo enunciador.

## CAPÍTULO CINCO



(*Fugit Amor*, de Auguste Rodin)<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> A obra, esculpida entre os anos de 1892 e 1894, faz parte do acervo do *Musée Rodin* em Paris, França.

Teresa

A primeira vez que vi Teresa  
Achei que ela tinha pernas estúpidas  
Achei também que a cara parecia uma perna

Quando vi Teresa de novo  
Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo  
(Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada  
Os céus se misturaram com a terra  
E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.  
(BANDEIRA, 2007, p. 136)



## 5.1. A história de Lily Braun, a clássica narrativa do excesso: *arroubo, cristalização e drama*

A história de Lily Braun

1982

Como num romance  
O homem dos meus sonhos  
Me apareceu no dancing  
Era mais um  
Só que num relance  
Os seus olhos me chuparam  
Feito um zoom

Ele me comia  
Com aqueles olhos  
De comer fotografia  
Eu disse cheese  
E de close em close  
Fui perdendo a pose  
E até sorri, feliz

E voltou  
Me ofereceu um drinque  
Me chamou de anjo azul  
Minha visão  
Foi desde então ficando flou

Como no cinema  
Me mandava às vezes  
Uma rosa e um poema  
Foco de luz  
Eu, feito uma gema  
Me desmilinguindo toda  
Ao som do blues

Abusou do scotch  
Disse que meu corpo  
Era só dele aquela noite  
Eu disse please  
Xale no decote  
Disparei com as faces  
Rubras e febris

E voltou  
No derradeiro show  
Com dez poemas e um buquê  
Eu disse adeus  
Já vou com os meus  
Numa turnê

Como amar esposa  
Disse ele que agora  
Só me amava como esposa  
Não como star  
Me amassou as rosas  
Me queimou as fotos  
Me beijou no altar

Nunca mais romance  
Nunca mais cinema  
Nunca mais drinque no dancing  
Nunca mais cheese  
Nunca uma espelunca  
Uma rosa nunca  
Nunca mais feliz  
(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333)

A canção “A história de Lily Braun” (2007, p. 333), de Chico Buarque e Edu Lobo, faz parte da trilha sonora composta para o espetáculo musical *O grande circo místico* (1983), lançado em cartaz no ano de 1983. Embora não interesse à proposta desta tese retomar os elementos cênicos da peça teatral, é importante contextualizar a canção na narrativa total da peça, de modo que a letra possa ser mais bem compreendida. Ela faz parte especificamente da cena XII do primeiro ato, em que contracenam Lily Braun, ex-vedete de cabaré, e Otto Frederic, herdeiro do “grande circo místico”. Seduzida por Otto, Lily casa-se apaixonada e abandona a vida que tinha até então para seguir o universo circense junto com Otto, mas, com passar do tempo, o “idílio amoroso” termina e ela passa a ficar descontente e desmotivada com a vida de casada e com a atmosfera do circo, que não lhe proporcionava o glamour e o estrelismo dos cabarés.

Em virtude de seu caráter narrativo e figurativo extremamente desenvolvido — o próprio título da canção remete a uma “história” que será contada, acentuando ainda mais o caráter narrativo do texto, bem como a analogia estabelecida logo no primeiro verso da letra: “como num romance” — a letra em questão aparece, ao menos dentro do arcabouço lírico de Chico Buarque, como um quase exemplo didático da gramática amorosa sugerida nesta tese. Trata-se de uma narrativa que nasce no excesso e vai-se transformando, conforme o tempo do relacionamento amoroso avança e as oscilações tensivas modificam-se. “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333) inicia-se com o *arroubo* amoroso, em seguida descreve a etapa da *cristalização* e por fim o *drama*, dispostos numa ordem linear que é bastante rara quando se trata do discurso amoroso, em geral, construído de forma descontínua e fragmentária. Apesar dessa linearidade incomum, nem todas as etapas da gramática amorosa são desenvolvidas no enunciado. É a catálise, processo em que o enunciatário completa as lacunas a partir das sugestões do próprio enunciado, que mais uma vez permite a composição da história implícita na história.

A célebre descrição da trajetória amorosa realizada por Barthes em seus *Fragmentos* (2003, p. 135-136), já apresentada anteriormente, descreve em três atos, mesmo que com diferentes escolhas taxionômicas, as fases da gramática amorosa que são também descritas em “A história de

Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333). O *arroubo* é o que Barthes chama ali de “captura” instantânea. A *cristalização* corresponde à “[...] série de contatos (encontros, telefonemas, cartas, pequenas viagens), durante os quais ‘exploro’ com embriaguez a perfeição do ser amado, quer dizer, a adequação inesperada de um objeto a meu desejo: é a doçura do começo, tempo próprio do idílio [...]” (BARTHES, 2003, p. 135-136), enquanto o *drama* seria, por oposição, “[...] o longo rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos, constrangimentos, armadilhas de que me torno presa, vivendo então incessantemente sob a ameaça de uma desgraça que atingirá simultaneamente o outro, eu mesmo, e o encontro prestigioso que nos revelou inicialmente um ao outro.” (BARTHES, 2003, p. 135-136). A letra em questão conta a história de Lily Braun pontuando especificamente esses três momentos diferentes de seu relacionamento amoroso, demonstrando como uma história que nasce no excesso do acontecimento amoroso — o *arroubo* — vai decrescendo na via da intensidade — menos “mais” — e ganhando na via da extensidade — mais “menos” — de modo a reverter as cifras tensivas do início da narrativa.

### 5.1.1. O *arroubo*

Como num romance  
O homem dos meus sonhos  
Me apareceu no dancing  
Era mais um  
Só que num relance  
Os seus olhos me chuparam  
Feito um zoom

Ele me comia  
Com aqueles olhos  
De comer fotografia  
Eu disse cheese  
E de close em close  
Fui perdendo a pose  
E até sorri, feliz

E voltou  
Me ofereceu um drinque  
Me chamou de anjo azul  
Minha visão  
Foi desde então ficando flou  
[...]

(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333)

O filme quebequense de 2010, *Les amours imaginaires*, do jovem cineasta canadense Xavier Dolan, foi capaz de captar com enorme sensibilidade, pelas lentes do cinema, o acontecimento

amoroso desencadeado no momento do *arroubo*, especialmente em duas cenas — uma com fundo musical de Isabelle Pierre, “Le temps est bon”, e outra com trilha da versão original italiana da canção “Bang Bang” — em que Marie e Francis, dois amigos próximos, se deixam enamorar por Nicolas, partilhando, assim, o mesmo objeto de desejo. As cenas que mostram os encontros dos três jovens provocam, no espectador, o efeito de suspensão espaço-temporal: filmadas em *slow motion*, centram-se apenas nos olhares e movimentos das três personagens, dando a ver, na linguagem cinematográfica, o tempo subjetivo do acontecimento amoroso, bem como o efeito de estreitamento, obtido graças à focalização das filmagens, que condena o olhar de Marie e Francis a uma espécie de encarceramento estético, pois eles não conseguem desviar a visão de seu objeto de desejo, Nicolas, que, retratado como um Eros moderno, é, para eles, a única fonte existente de graça e beleza. O fenômeno do acontecimento amoroso reproduzido impecavelmente em *Les amours imaginaires* é o mesmo que aparece, agora manifestado pela linguagem verbal, em “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333).

Lily narra sua história colocando-se, em um primeiro momento, como o objeto de desejo e sedução do outro — embora não esteja especificado na letra, sabe-se, pela leitura de *O grande circo místico* (BUARQUE & LOBO, 1983), que se trata de Otto Frederic — como bem demonstram os versos: “Os seus olhos me chuparam / Feito um zoom / Ele me comia / Com aqueles olhos / De comer fotografia” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333). Ela descreve, assim, o *arroubo* amoroso de um ponto de vista um tanto ou quanto externo, como se colocasse a si mesma na posição espectadora da própria história.

Embora a relação amorosa se estabeleça entre dois sujeitos passionais, um deles pode assumir, dentro da narrativa do outro, o papel actancial de objeto-valor, e Lily assume essa perspectiva ao descrever a cena em que é seduzida. O *arroubo*, portanto, é tratado muito mais sob o ponto de vista de um processo de manipulação. O acontecimento amoroso corresponde ao momento de captura instantânea, quando o sujeito é seduzido pela figura, como mostra a *cena* descrita por Lily de quando é vista pela primeira vez pelo futuro marido. Essa cena é narrada no pretérito, quando Lily já se recuperou da *parada* provocada pelo encontro e recupera sua história como sujeito, nos moldes previstos por Barthes em seus *Fragmentos*:

Como narrativa (Romance, Paixão), o amor é uma história que se cumpre no sentido sagrado: é um *programa*, que deve ser cumprido. Para mim, ao contrário, essa história *já aconteceu*; pois o único acontecimento é o *arroubo* de que fui objeto, e cujas consequências repito (infrutiferamente). O enamoramento é um *drama*, se concordarmos em devolver a essa palavra o sentido arcaico que Nietzsche lhe dá: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o

que excluía a ação (esta acontecia antes ou depois da cena).” O arroubo amoroso (puro momento hipnótico) acontece *antes* do discurso e *atrás* do proscênio da consciência: o “acontecimento” amoroso é da ordem hierática: é minha própria lenda local, minha pequena história sagrada que declamo para mim mesmo, e essa declamação de um fato consumado (congelado, embalsamado, apartado de todo fazer) é o discurso amoroso (2003, p. 134)

Para compor a imagem do enamoramento pretérito, o enunciador mobiliza uma rede de construções figurativas que remonta à isotopia do universo da fotografia — “zoom”, “cheese”, “close em close”, “pose”, “flou”, “foco de luz” — que é configurado de forma a sugerir, na enunciação, os efeitos provocados pelo próprio *arroubo* amoroso. A fotografia é a arte que reproduz, seja sob a superfície do papel ou sob a tela do computador, imagens selecionadas, recortadas de sua totalidade e posteriormente colocadas em plano central, de modo a produzir um determinado efeito de sentido. A primeira sugestão criada por essa construção figurativa em “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333) está relacionada a esse efeito de aproximação e enfoque, ou, no jargão da fotografia, de *zoom* e de *close*. O *foco de luz* emoldura o encontro celebrado entre Otto e Lily, no sentido de destacar os efeitos extraordinários que emergem do acontecimento amoroso. Os elementos que não compõem esse quadro são, por sua vez, retirados do enunciado, como se existissem apenas os dois sujeitos, suspensos do tempo e do espaço durante o momento do *arroubo*, tamanha a intensidade do encontro. Os versos “E de close em close / Fui perdendo a pose / E até sorri, feliz”, ainda dentro da mesma isotopia, insuflam o efeito de aproximação do sujeito de seu objeto de desejo, que, prenhe, também se vê atraído, de modo que eles se completam um ao outro num estado de conjunção plena, fusão total, que lhes permite atingir o estado de completude ou *realização*, como indica o próprio adjetivo “feliz”.

A fotografia, ainda que possa criar alguma sugestão de movimento, define-se como um procedimento artístico capaz de imobilizar e, portanto, eternizar um determinado instante, por meio da captura realizada pelas lentes da máquina fotográfica. Não deixa de haver aí uma analogia com o processo do acontecimento, que provoca no sujeito a sensação de imobilidade ou, em outras palavras, paralisia, bem como de instantaneidade, ao interferir em sua percepção espaço-temporal, já que a *parada* desencadeada pelo *arroubo* inevitavelmente provoca o efeito de fechamento espacial e instantaneidade temporal, que compõem o quadro das oscilações tensivas retratado em “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333). O imediatismo do *dispare* presente na fotografia está também presente no acontecimento, a exemplo do filme *Blow up*, de Michel Antonioni, em que a câmera do fotógrafo, representado por David Hemmings, capta um assassinato em ato, homologando, dessa forma, o *dispare* da câmera ao *dispare* do acontecimento flagrado por

ele. A isotopia da fotografia configurada no texto, portanto, remonta e sugere de forma tão particular, através de procedimentos figurativos, as oscilações tensivas que decorrem do encontro amoroso.

Ainda dentro dessa mesma rede isotópica, o verso “Foi desde então ficando flou” traz a escolha do adjetivo “flou” — cujas acepção dentro das artes, segundo o Dicionário Houaiss, é a de “[...] representação que tem contornos pouco delineados ou nítidos” e de algo que “[...] se mostra impreciso, incerto, vago.” — provocando, por sua vez, a sugestão do desfocamento da visão de Lily no momento do *arroubo* amoroso. Trata-se do *guizzo*, responsável por turvar-lhe a vista em decorrência do encantamento provocado pelo amor-paixão. Conforme a tonicidade vai diminuindo e as modulações tensivas se equilibrando, o sujeito começa a absorver esse impacto, causado pela *parada* que lhe interceptou a narrativa, e vai, aos poucos, abandonando o deslumbramento inicial do acontecimento. No plano figurativo, esse movimento se reflete com o fim da isotopia da fotografia, que também se vai dissolvendo, conforme a fase da *crystalização*, pouco a pouco, passa a substituir o momento do *arroubo*.

### 5.1.2. *Cristalização*

[...]  
Como no cinema  
Me mandava às vezes  
Uma rosa e um poema  
Foco de luz  
Eu, feito uma gema  
Me desmilinguindo toda  
Ao som do blues

Abusou do scotch  
Disse que meu corpo  
Era só dele aquela noite  
Eu disse please  
Xale no decote  
Disparei com as faces  
Rubras e febris

E voltou  
No derradeiro show  
Com dez poemas e um buquê  
Eu disse adeus  
Já vou com os meus  
Numa turnê  
[...]  
(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333)

A *crystalização* caracteriza-se pelo tempo do idílio, quando o sujeito já se recuperou do baque provocado pelo *arroubo*, mas ainda se encontra em estado de encantamento e enamoramento, buscando a fixação do amor por meio de encontros e atitudes que ainda são parte do ritual da sedução — enviar rosas e poemas — que reafirmam o sentimento amoroso. Isso pode ser observado nos versos: “Me mandava às vezes / Uma rosa e um poema”, “E voltou / No derradeiro show / Com dez poemas e um buquê”. Nessa etapa que sucede o *arroubo*, a intensidade do sentimento amoroso ainda é alta e o destinador — papel actancial ocupado, no caso, pela própria Lily, que suscita em Otto o amor e o desejo de explorar com embriaguez os meandros da relação amorosa — ainda se mantém forte, não permitindo que o antissujeito se instale na narrativa.

Assim como no fragmento de Barthes retomado há pouco, “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333) dá um salto que vai da euforia da *crystalização* para a disforia do drama, deixando a cargo do enunciatário preencher as lacunas narrativas, que omitem as etapas do cotidiano e do nascimento da falta, as quais, gradativamente, levaram Lily ao estado dramático em que ela se encontra no final da letra. Essa omissão corresponde, na verdade, a uma estratégia poético-narrativa que busca, por meio da catálise: 1) intensificar a oposição que se instaura entre os momentos eufóricos que marcam o início da gramática amorosa, *arroubo* e *crystalização*, e os disfóricos, marcados pelo *drama* e uma possível *catástrofe* implícita, que pode atingir o sujeito e seu objeto de amor; 2) intensificar o próprio efeito de sentido passional, pois a omissão, nesse caso, funciona como um mecanismo que convida o enunciatário a completar os espaços vazios da gramática amorosa com seu próprio arcabouço, quer seja ele formado por experiências intertextuais — literárias, artísticas etc — quer pelas experiências empíricas, que podem também ser convertidas em discurso e mobilizadas no percurso interpretativo.

### 5.1.3. O *drama*

[...]  
Como amar esposa  
Disse ele que agora  
Só me amava como esposa  
Não como star  
Me amassou as rosas  
Me queimou as fotos  
Me beijou no altar

Nunca mais romance  
Nunca mais cinema  
Nunca mais drinque no dancing  
Nunca mais cheese  
Nunca uma espelunca

Uma rosa nunca  
Nunca mais feliz  
(LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333)

A partir do verso “como amar esposa”, inicia-se, para Lily, um longo rastro de sofrimentos, mágoas, angústias, depressões, ressentimentos, desesperos e constrangimentos. A fase do *drama* começa por confrontar as duas formas de amor de Otto por Lily: esposa e *star* — “Só me amava como esposa / Não como *star*” — sendo a primeira, desencadeada pelo casamento — “Me beijou no altar” — oposta à forma de amor anterior, que prevalecia durante o *arroubo* e a *crystalização*: os tempos de idílio. A fim de insuflar essas impressões no enunciado, são retomados os mesmos elementos que, antes, foram mobilizados para construir a isotopia da sedução, do enamoramento e da *crystalização* do amor, mas, agora, sob uma perspectiva disfórica que nega os elementos de delicadeza afirmados anteriormente, com a finalidade de desconstruir os *tempos da doçura* retratados no início da letra, como demonstram os versos: “Nunca mais romance / Nunca mais cinema / Nunca mais drinque no dancing / Nunca mais cheese / Nunca uma espelunca / Uma rosa nunca / Nunca mais feliz” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333).

As figuras que antes estavam associadas à euforia do acontecimento amoroso — “rosas”, “fotos”, “romance”, “cinema”, “drinque no dancing”, “cheese” — são aqui resgatadas em um processo gradativo. Conforme vai dispondo essas figuras, uma após a outra, dentro de uma estrutura anafórica, cujos versos se iniciam com advérbio *nunca*, o enunciado passa a sugerir, através desses recursos expressivos, o aumento tanto da tonicidade quanto do andamento, mas agora por via disfórica, insinuando mesmo a possibilidade de uma *catástrofe* que poderia ocasionar a destruição do relacionamento amoroso. De qualquer forma, embora o fim do relacionamento amoroso não seja decretado na letra da canção, ele não existe senão a título de fantasma, como já viera a afirmar Barthes em um dos seminários sobre seus *Fragmentos* (BARTHES, 2007, p. 466). A expressão “nunca mais”, repetida diversas vezes nesses últimos versos da letra, bem como a recorrência do próprio advérbio *nunca*, provoca a impressão de que Lily, embora esteja aparentemente em estado conjunção com Otto, estado esse figurativizado pelo casamento, ela está, por outro lado, condenada a viver em eterno descontentamento e apatia, sem encontrar escapatórias que a retirem desse novo estado que se configurou na etapa do *drama*, como bem demonstra o verso que encerra a letra: “Nunca mais feliz”.

O *drama* faz parte de um percurso ascendente, que acrescenta ao discurso sílabas de “mais”, de modo aumentar a tonicidade e o andamento, que, projetados na linha da extensidade, provocam



o início de um processo que se encaminha mais uma vez, assim como no momento do acontecimento, para o estreitamento do espaço e a abreviação do tempo, que caracterizam o estado passional de angústia vivido por Lily nesse momento. Ocorre, porém, que, diferentemente do que se passa no instante do *arroubo*, a narrativa é regida não mais pelo destinador, mas pelo antissujeito, que interrompe a continuidade da narrativa, instaurando a disforia no campo de presença do sujeito. O antissujeito é figurativizado pelos mesmos atores que cumprem o papel actancial de objeto-valor, bem como destinatário. Se voltarmos a considerar Lily como sujeito-enunciador da narrativa, Otto se enquadra, a partir do ponto de vista dela, na posição actancial de antissujeito, sendo, portanto, responsável pelo retorno da descontinuidade. Sabe-se que a dinâmica do relacionamento amoroso tende a vitimizar os dois, mas, como na letra, só está presente o ponto de vista de Lily, é ele que será levado em consideração nesta análise.

Um recurso expressivo que acaba por contribuir para essa nova atmosfera de glamourização perpetuada na narrativa está relacionado ao emprego de estrangeirismos, notados desde o início da letra. No plano da expressão, o anglicismo que perpassa toda a construção da letra, desde o título “A história de Lily Braun”, até a escolha de expressões como “dancing”, “zoom”, “cheese”, “close”, “drinque”, “blues”, “scotch”, “please”, “show” e “star”, contribuiu para a composição da isotopia que, por meio da reiteração de figuras, recria a ambientação da letra de canção: os cabarés inspirados nos moldes americanos, conferindo à letra de canção uma atmosfera que evoca os elementos do extraordinário e da espetacularização presentes na vida das atrizes e cantoras de cabarés. Ocorre, porém, que, conforme o encantamento de Lily vai-se desmanchando, os afetos ordinários e a vida ordinária passam a orientar a atmosfera da letra:

Ordinary affects are public feelings that begin and end in broad circulation, but they're also the stuff that seemingly intimate lives are made of. They give circulations and flows the forms of a life. They can be experienced as a pleasure and a shock, as an empty pause or a dragging undertow, as a sensibility that snaps into place or a profound disorientation. They can be funny, perturbing, or traumatic. Rooted nor in fixed conditions of possibility but in the actual lines of potential that a *something* coming together calls to mind and sets in motion, they can be seen as both the pressure points of events or banalities suffered and the trajectories that forces might take if they were to go unchecked.<sup>103</sup> (STEWART, 2007, p. 2)

---

<sup>103</sup> Afetos ordinários são sentimentos que podem ser manifestados publicamente e que têm amplo um circuito de circulação, mas também são afetos de que aparentemente as vidas íntimas são feitas. Eles fazem circular e fluir as formas de vida. Podem ser experimentados como um prazer ou um choque, como uma pausa vazia ou a o arrastar de emoções profundas, como uma sensibilidade que se dilui instantaneamente ou uma profunda desorientação. Eles podem ser divertidos, perturbadores ou traumáticos. Arraigados não em condições de possibilidades fixas, mas nas reais linhas de potencial de algo que brota na mente e se põe em movimento, eles podem ser vistos como os pontos pontos de pressão tanto de eventos como de banalidades experimentadas e como as trajetórias cujas forças poderiam vir à tona se sua natureza não fosse a de ser reprimida.

Essa atmosfera ordinária torna-se evidente com o emprego da expressão “espelunca” para se referir ao ambiente do *dancing*. Mais uma vez, as imperfeições aparecem como a superfície de entrada para o universo contínuo: o extraordinário do acontecimento inicial, reitera-se aqui, só é possível graças à existência do ordinário, que o coloca em contraponto.

As fases da gramática amorosa, em “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333), parecem estar dispostas em um enunciado de forma linear (início, meio e fim), contínua e pouco fragmentária, mas não se pode dizer que seja esse o projeto estético que permeia a obra lírica amorosa de Chico Buarque, que, ao contrário, é fragmentária e descontínua, como pretende demonstrar esta tese. Ainda que “A história de Lily Braun” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 333) seja “exemplo” de linearidade, ela mobiliza, mesmo que de forma sutil, o mecanismo da catálise, que mostrou ser o procedimento expressivo fundamental no processo interpretativo do discurso amoroso, tão bem representado no projeto estético de Chico Buarque.

## 5.2. “Samba e amor”: o *continuum*

Samba e amor

1969

Eu faço samba e amor até mais tarde  
E tenho muito sono de manhã  
Escuto a correria da cidade, que arde  
E apressa o dia de amanhã

De madrugada a gente ainda se ama  
E a fábrica começa a buzinar  
O trânsito contorna a nossa cama, reclama  
Do nosso eterno espreguiçar

No colo da bem-vinda companheira  
No corpo do bendito violão  
Eu faço samba e amor a noite inteira  
Não tenho a quem prestar satisfação

Eu faço samba e amor até mais tarde  
E tenho muito mais o que fazer  
Escuto a correria da cidade, que alarde  
Será que é tão difícil amanhecer?

Não sei se preguiçoso ou se covarde  
Debaixo do meu cobertor de lã  
Eu faço samba e amor até mais tarde  
E tenho muito sono de manhã  
(BUARQUE, 2007, p. 183)

A letra da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) coloca em contraste os dois diferentes universos que influenciam a narrativa: o contínuo e o descontínuo. Não obstante as reflexões de natureza semiótica estabelecidas nos capítulos anteriores, a simples definição lexicográfica desses dois termos apresentada pelo dicionário de usos do português tem o potencial de iluminar a leitura da letra de canção em apreço, quais sejam:

Contínuo: [...] que perdura sem interrupção; constante [...] que tem continuidade ou coerência, que não apresenta lapsos ou falhas.

Descontínuo: que apresenta interrupções, falhas, lacunas; interrompido.

(Houaiss online)

A letra imobiliza um momento particular da narrativa do sujeito, que é também enunciador do texto, marcado pela continuidade, quando a narrativa perdura sem interrupções, lapsos ou falhas. Para o sujeito, nada é tão importante quanto a plenitude da conjunção estabelecida com o objeto amado, estendida também para sua relação com a música — como bem demonstram os versos “Eu faço samba e amor a noite inteira / Não tenho a quem prestar satisfação” (BUARQUE, 2007, p.

183) — sendo-lhe desimportante todo o resto, de maneira que ele estabelece uma ruptura com o universo descontínuo e seus antagonistas. Esse sujeito *realizado*, em estado de hipnose, assume para si uma ética particular, que elege como *valores* apenas os elementos da ordem do prazer, relegando a segundo plano tudo o que concerne ao campo das obrigações, dos deveres e do trabalho. Esses valores éticos abrem-se também para a apreciação estética singular que perpassa o olhar desse sujeito, já que o belo, para ele, também está totalmente condicionado à plenitude da conjunção. O título da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) coloca em evidência esse paralelo estabelecido entre a ética e a estética ou, na ordem em que são elencados tais elementos na letra, entre a estética — samba, como produto artístico de beleza e harmonia — e a ética — sentimento amoroso orientado por sua ética particular. Para o sujeito da letra, o ato amoroso é tão poético quanto o samba, por isso ele os coloca na mesma chave.

Continuidade e descontinuidade são figurativizadas e estruturadas, na letra, em duas redes isotópicas diferentes. Estruturam a isotopia da continuidade, as figuras que emergem das expressões “samba e amor”, “sono de manhã”, “madrugada”, “eterno espreguiçar”, “preguiçoso”, “covarde”, “cobertor de lã”, “difícil amanhecer”, “colo da bem-vinda companheira”, “corpo do bendito violão”, “noite” (BUARQUE, 2007, p. 183), enquanto a isotopia da descontinuidade, por sua vez, pode ser estruturada pela relação coerente estabelecida entre as expressões “correria da cidade”, “arde”, “apressa”, “fábrica”, “buzinar”, “trânsito”, “reclama”, “correria”, “cidade” e “alarde” (BUARQUE, 2007, p. 183). Esses elementos do descontínuo existem justamente para fazer contraponto com o contínuo do acontecimento e, conseqüentemente, valorizá-lo. A partir dessa camada de sentido mais superficial do texto, é possível perceber que a mesma oposição entre continuidade e descontinuidade, que se configura no nível figurativo, estende-se também para os níveis mais profundos do texto, perpetuando e aprofundando o sentido desse contraste nos demais níveis do discurso amoroso. Ao confrontar as duas isotopias, revelam-se as oposições fundamentais entre noite *versus* dia, tempo mítico *versus* tempo cronológico, interior *versus* exterior, prazer *versus* dever, sentir *versus* agir, ser *versus* fazer etc. Os universos contínuo e descontínuo, em “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), estão correlacionados às formas de vida do exercício e do acontecimento, que desencadeiam, como foi demonstrado na análise da letra da canção “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), a configuração das isotopias do ordinário e do extraordinário. O momento deflagrador do acontecimento amoroso não está enunciado no texto, no entanto, o *guizzo* que dele decorre, a fluidez do contínuo estético que sucede ao acontecimento, aparece como o tema que perpassa toda a letra da canção. Embora o momento em que se sucedeu o encontro não esteja narrado no enunciado, ele pode ser pressuposto a partir da descrição do encantamento em que se

encontra o sujeito de “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183). Trata-se do momento da gramática amorosa que concentra maior densidade de presença: o sujeito *realizado*, em estado de fusão com a beleza — “No colo da bem-vinda companheira / No corpo do bendito violão” (BUARQUE, 2007, p. 183) — frui a conjunção perfeita, quando o gozo de amor e o gozo estético misturam-se, proporcionando ao sujeito uma vivência fluida e contínua, em que não há história, tampouco narrativa.

O acontecimento, seja ele qual for, desperta necessariamente a percepção estética do sujeito, e não seria diferente quando se trata de discurso amoroso. Durante o *continuum* decorrente do *arroubo*, a beleza passa a conduzir a experiência do sujeito, que se torna, além de ética, também estética. Em “Samba e amor”, o sujeito-enunciador, ao colocar em paralelo “amor” e “samba”, bem como a “bem-vinda companheira” e o “bendito violão”, figurativiza o arrebatamento estético ao aproximar a música, manifestação artística por excelência, do amor-paixão. O próprio jogo de palavras presente na construção dos versos “No colo da bem-vinda companheira / No corpo do bendito violão” (BUARQUE, 2007, p. 183) estabelece uma analogia a partir da mobilização das semelhanças fônicas entre as expressões (aliteração e paronomásia) e da equiparação do número de sílabas entre “colo” e “corpo” e “bem-vinda” e “bendito”, de modo a sugerir também no plano da expressão a relação entre a ética do sentimento amoroso e a estética da arte. É interessante que a metáfora “corpo violão”, utilizada popularmente para caracterizar o corpo feminino curvilíneo e bem delineado, já havia estabelecido uma espécie de relação metafórica, ainda que motivada puramente pela semelhança das formas, entre a mulher e o violão (amor e música), porém, o enunciador, ao mobilizar esse expediente figurativo dentro do contexto da letra “Samba e amor”, consegue conservar o componente da sensualidade sugerido na metáfora original, expandindo-lhe ainda mais o sentido para a relação entre o amor pela figura feminina e a música, de modo a aprofundar ainda mais o componente fusional entre o sujeito apaixonado e o objeto de amor, que surge a partir do *arroubo* amoroso e passa a orientar a relação do sujeito com o mundo, na esteira dos pensamentos de Merleau-Ponty:

Este primeiro paradoxo não cessará de produzir outros. Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na contextura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo à volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. (1984, p. 279)

“Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) apresenta aquilo que Zilberberg (2011, p. 23) chama estilo tensivo de descendência. Em virtude do assomo tensivo (excesso de “mais”), a profusão do amor é tão intensa, que não há como ascender, a única direção possível é a de descendência, que, ao retirar alguns “mais” e acrescentar outros “menos”, irá equilibrar a tensividade e retirar o sujeito do estado de paralisia e devaneio lúcido em que ele se encontra. O sujeito de “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), no entanto, recusa-se a sair de seu refúgio amoroso e adentrar o mundo das imperfeições, por isso, tenta, ao máximo, prolongar os tempos do idílio. Embora, cronologicamente, o tempo do acontecimento seja curto — a duração da madrugada — e o espaço concentrado — a cama — para o sujeito, durante esses breves instantes de continuidade, o tempo se prolonga ao infinito — “eterno espreguiçar” — e o espaço ganha dimensão, pois a cama se torna o centro de seu universo, como bem demonstra a metáfora construída no verso “o trânsito contorna nossa cama”. Há também, na letra, uma forte alusão ao tempo mítico, reforçada principalmente pelo emprego de praticamente todos os verbos no presente, de modo a sugerir um efeito de prolongamento das ações e dos hábitos, que provocam a impressão de elasticidade temporal e eternidade do acontecimento amoroso.

Os versos “Será que é tão difícil amanhecer?” e “E tenho muito sono de manhã” (BUARQUE, 2007, p. 183) apontam também para essa recusa do sujeito em despertar do *guizzo* contínuo para a “realidade” descontínua e imperfeita, de modo que “amanhecer” e “acordar”, na chave da isotopia de leitura de “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), adquirem essa acepção conotativa. A madrugada corresponde, ainda dentro da mesma leitura, ao tempo do *ser*, do *sentir*, dos prazeres, dos desejos e das pulsões do sujeito. Não deixa de haver também uma alusão à atmosfera de boemia do sambista. O dia, em oposição, configura o tempo do *fazer*, do *agir*, das obrigações, do trabalho etc. Embora o sujeito execute um *fazer*, como se pode observar no refrão “Eu *faço* samba e amor até mais tarde”, tal *fazer*, na verdade, reduz-se ao “amor” e ao “samba”, que são muito mais da ordem do *fazer-sentir* do que do *fazer-agir*. Se é que podem ser chamados de *fazeres*, trata-se de *fazeres* que não têm outra finalidade que não a estética<sup>104</sup>, portanto, assim como se observa na estrutura da própria função poética da linguagem, eles têm fim em si mesmos.

O amor aparece, então, como o sustentáculo que abre a possibilidade de o sujeito vivenciar a experiência do contínuo. No plano da expressão, o amor continua a ecoar para além do título e do refrão, através de um procedimento, de certa forma, anagramático, que possibilita a reverberação do

---

<sup>104</sup> No contexto da letra em apreço, o amor, assim como o samba, adquire uma dimensão estética e poética. Não se trata apenas de um ato, mas de um gesto, considerado na totalidade de seu desenrolar, cuja beleza mostra-se durante os instantes de sua duração.

“amor”, tema do texto, na materialidade da letra da canção. Não se trata aqui, de maneira alguma, de enveredar profundamente pela teoria dos anagramas de Saussure, que é bastante complexa, mas de aproveitar seu fundamento central para pensar sobre o plano de expressão do texto em apreço:

O ‘discurso’ poético não será, pois, senão a segunda maneira de ser de um nome: uma variação desenvolvida que deixaria perceber, por um leitor perspicaz, a presença evidente (mas dispersa) dos fonemas condutores. O hipograma desliza um nome simples na disposição complexa das sílabas de um verso; a questão é reconhecer e reunir as sílabas condutoras, como Ísis reunia o corpo despedaçado de Osiris. (SAUSSURE *apud* STAROBINSKI, 1974, p.25)

Os fonemas da expressão “ama”, conjugação verbal derivada do substantivo “amor”, aparecem dispersos e fragmentados no decorrer de toda a letra da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), fazendo-se presente na construção dos vocábulos “manhã”, “amanhã”, “madrugada”, “cama”, “reclama”, “companheira” e, inclusive, no próprio vocábulo “samba”, que, ao lado de amor, pode ser observado no título e no refrão da letra. Esse procedimento assegura a permanência dos sons da expressão “ama” durante todo o percurso de leitura, contribuindo, mesmo que em nível inconsciente, para a reafirmação do tema principal.

As isotopias criadas em função da coerência estabelecida entre as sequências figurativas do texto provocam uma série de efeitos durante o ato de leitura, contribuindo para o engendramento das imagens poéticas que participam do processo de significação. A “correria da cidade”, a “fábrica que começa a buzinar” e o “trânsito” são rumores urbanos que, embora sejam suficientemente nítidos a ponto de serem distinguidos pelo sujeito, compõem uma sinfonia distante, incapaz de interferir em sua fruição estética e “despertá-lo” da experiência onírica. O sujeito continua em seu eterno espreguiçar, mesmo com a cidade fervilhando em torno dele. A bela metáfora presente no verso “O trânsito contorna nossa cama [...]” (BUARQUE, 2007, p. 183) também chama atenção para esse efeito mútuo de aproximação e distanciamento da cidade que cerca, mas que, simultaneamente, é incapaz de alcançar o sujeito. Essa impressão ambígua de distanciamento e proximidade que permeia a relação do sujeito com a cidade pode indicar, em termos espaciais, um afastamento vertical a partir da fixidez de uma mesma base horizontal, de modo a invocar a clássica imagem do poeta confinado em sua torre de marfim, que, no contexto da letra, pode sugerir imagens poéticas particulares, como a de um apartamento no alto de um edifício, de onde se pode saber a existência da cidade — universo de dissonâncias — vê-la e ouvi-la, mas, ao mesmo tempo, pelo distanciamento imposto pelo eixo da verticalidade, torna-se possível recusá-la e dar continuidade à experiência estética.

Outra isotopia construída na letra da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), que se perpetua desde a primeira até a última estrofe do texto, é a da preguiça. O encadeamento figurativo que aparece nos versos: “E tenho muito sono de manhã”, “Do nosso eterno espreguiçar”, “Será que é tão difícil amanhecer”, “Não sei se preguiçoso ou se covarde”, “Debaixo do meu cobertor de lã” (BUARQUE, 2007, p. 183) coloca em relevo a preguiça do sujeito apaixonado, que reforça o estado de paralisia e prostração assumido por ele enquanto tomado pela experiência estética. O Dicionário Houaiss traz como definição de preguiça: 1) estado de prostração e moleza, de causa orgânica ou psíquica, que leva o indivíduo à inatividade; 2) aversão ao trabalho; ócio, vadiagem; 3) falta de pressa ou de empenho; morosidade, lentidão. No eixo da intensidade, a preguiça é definida por um andamento lento e desacelerado, como deixam ver as expressões “morosidade” e “lentidão”, e por uma tonicidade átona, que atuam na tentativa de, no âmbito da extensidade, prolongar a duração do tempo e, conseqüentemente, do acontecimento estético. Como as cifras tensivas do acontecimento são, por oposição, marcadas pela rapidez, aceleração e intensidade, que tendem a abreviar o tempo do sujeito, a preguiça aparece, no contexto de “Samba e amor”, como um estado de alma que se presta a impedir que o tempo de plenitude do amor seja rapidamente consumido.

“Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) retrata, portanto, o recorte temporal que compreende o *continuum* do acontecimento estético provocado, muito provavelmente, pelo *arroubo* amoroso, ou senão, por sua reedição no seio de um relacionamento já existente. A experiência do encontro amoroso só pode fazer-se tão prazerosa para o sujeito em virtude da presença de um destinador, no caso, “a bem-vinda companheira”, que modaliza o seu *querer*, apresentando-lhe a beleza cotidiana e inspirando-lhe um “fazer” poético — o samba. O antissujeito, figurativizado pelos desprazeres da vida na cidade, é, por sua vez, minimizado e não consegue atingir diretamente o sujeito em razão da forte presença do destinador, que atua como guardião da continuidade narrativa, não permitindo que as discontinuidades do universo urbano perturbem a experiência estético-amorosa do sujeito. O *querer*; o desejo e a paixão do sujeito são tão intensos que não há abertura suficiente para a instalação de um antissujeito em seu percurso. A conjunção plena instaura uma *parada* da narrativa descontínua que precedia esse encontro — também deduzida pelo procedimento de catálise — abrindo o universo do sujeito para o extraordinário, que se manifesta, na semiose, por meio de um idílio estético, que se pode observar tanto no plano do conteúdo, tal qual foi demonstrado até o momento, como também no plano da expressão, por meio de um trabalho particular realizado sobretudo com a métrica da letra da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), de modo a buscar o ritmo certo para tratar da resolução tensiva e



afetiva em que se encontra o sujeito: o decassílabo, tal qual ocorre em “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392). Na maioria de suas ocorrências, o decassílabo é empregado para marcar a resolução tensiva que ocorre durante o contínuo provocado pelo encontro amoroso:

#### Samba e amor

Eu/ fa/ço/ sam/ba e a/mor/ a/té/ mais/ tar/de (*dez sílabas poéticas*)  
E/ ten/ho/ mui/to/ so/no/ de/ man/hã/ (*dez sílabas poéticas*)  
Es/cu/to a/ cor/re/ri/a/ da/ ci/da/de/, que/ ar/de (*treze sílabas poéticas*)  
E a/pres/sa o/ di/a/ de a/man/hã (*oito sílabas poéticas*)

De/ ma/dru/ga/da a/ gen/te ain/da/ se/ ama (*dez sílabas poéticas*)  
E a/ fã/bri/ca/ co/me/ça a/ bu/zi/nar (*dez sílabas poéticas*)  
O/ trã/n/si/to/ con/tor/na a/ nos/sa/ ca/ma/, re/c/a/ma (*doze sílabas poéticas*)  
Do/ nos/so e/ter/no es/pre/gui/çar (*oito sílabas poéticas*)

No/ co/lo/ da/ bem/-vin/da/ com/pa/nheira (*dez sílabas poéticas*)  
No/ cor/po/ do/ ben/di/to/ vio/lão (*dez sílabas poéticas*)  
Eu/ fa/ço/ sam/ba e a/mor/ a /noi/te in/tei/ra (*dez sílabas poéticas*)  
Não/ ten/ho a/ quem/ pres/tar/ sa/tis/fa/ção (*dez sílabas poéticas*)

Eu/ fa/ço/ sam/ba e a/mor/ a/té/ mais/ tar/de (*dez sílabas poéticas*)  
E/ ten/ho/ mui/to/ ma/is o/ que/ fa/zer (*dez sílabas poéticas*)  
Es/cu/to a/ cor/re/ri/a/ da/ ci/da/de/, que a/lar/de (*treze sílabas poéticas*)  
Se/rá/ que é/ tão/ di/f/cil a/man/he/cer? (*dez sílabas poéticas*)

Não/ sei/ se/ pre/gui/ço/so ou/ se/ co/var/de (*dez sílabas poéticas*)  
De/bai/xo/ do/ meu/ co/ber/tor/ de/ lâ/ (*dez sílabas poéticas*)  
Eu/ fa/ço/ sam/ba e a/mor/ a/té/ mais/ tar/de (*dez sílabas poéticas*)  
E/ ten/ho/ mui/to/ so/no/ de/ man/hã (*dez sílabas poéticas*)

(BUARQUE, 2007, p. 183)

A terceira e a quinta estrofes da letra trazem apenas a isotopia que remete ao universo contínuo do acontecimento amoroso e do encantamento do encontro. As figuras que caracterizam o mundo da descontinuidade — “correria da cidade”, “arde”, “apressa”, “fábrica”, “buzinar”, “trânsito”, “reclama”, “correria”, “cidade” e “alarde” — não aparecem nessas duas estrofes, que se caracterizam por retratar apenas a *parada* contínua do *guizzo* amoroso e se distingue, no plano de conteúdo, pela resolução tensiva e afetiva do sujeito, razão pela qual o plano de expressão traz como medida, nessas duas estrofes, apenas o decassílabo. Em outras letras, como “Todo o sentimento” (BUARQUE & BASTOS, 2007, p. 385) e “Valsa brasileira” (LOBO & BUARQUE, 2007, p. 392), Chico Buarque evoca o mesmo procedimento poético ao empregar o decassílabo nos momentos de ajustes narrativos e tensivos, como será demonstrado posteriormente.

Os demais versos das outras estrofes de “Samba e amor” também continuam a marcar, no plano da expressão, as oscilações tensivas do conteúdo. A primeira estrofe, por exemplo, inicia-se com dois versos decassílabos — “Eu faço samba e amor até mais tarde” “E tenho muito sono de

manhã” (BUARQUE, 2007, p. 183) — que reaparecem ao longo da letra, pontuando a *parada* narrativa do encontro amoroso, e, logo em seguida, quando o enunciador se refere ao universo descontínuo que o cerca e seus antissujeitos, a resolução métrica do plano de expressão desaparece, e surge, em seu lugar um verso de treze sílabas poéticas: “Escuto a correria da cidade, que arde” (BUARQUE, 2007, p. 183), ao qual segue ainda um outro, com apenas oito sílabas poéticas — “E apressa o dia de amanhã” (BUARQUE, 2007, p. 183)— que homologa o adiantamento a que se refere o plano de conteúdo — “[...] apressa [...]” — à supressão de sílabas poéticas no plano da expressão, que caem de treze para oito. Na estrofe seguinte, a mesma oscilação métrica se repete. Os dois últimos versos — “O trânsito contorna a nossa cama, reclama” / “Do nosso eterno espreguiçar” (BUARQUE, 2007, p. 183) — com, respectivamente, treze e oito sílabas poéticas, também introduz, no plano da expressão, o componente da descontinuidade e, tal qual na estrofe anterior, o apressamento imposto pelos antissujeitos — “[...] reclama / Do nosso eterno espreguiçar” (BUARQUE, 2007, p. 183) — é refletido mais uma vez pela supressão silábica, no plano da expressão. Na quarta estrofe, essas oscilações métricas também perseguem os mesmos fundamentos que as justificam expressivamente nas estrofes anteriores. Embora se trate de letras de canção, os procedimentos métricos, no projeto estético de Chico Buarque, exercem forte apelo poético, visto que, em grande parte das vezes, a modulação das sílabas poéticas acompanha o desenvolvimento dos conteúdos que ela apresenta.

Dentro da lírica amorosa de Chico Buarque, “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) destaca-se como uma canção modelo no que se refere à plenitude da conjunção, do encontro e da estética. Não se pode esquecer, no entanto, que essa perfeição contínua, que emerge do amor-paixão e fixa-se no discurso amoroso, só é possível, nas palavras de Greimas (2002), graças ou por causa de sua imperfeição. Se não houvesse os componentes descontínuos, no caso da canção, figurativizados pelo cotidiano da vida na cidade, não haveria também os contínuos, que só existem por contraste e oposição. “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) é a imobilização — no e pelo discurso amoroso — dessa breve *parada* contínua, que permite que o sujeito consiga romper com o mundo dos desafetos para entrar no universo mítico do *intervalo* amoroso, quando o incremento tensivo atinge a saturação, paralisando-o nesse estado de êxtase apaixonado, que, embora se queira fazer eterno, deverá, pela lógica da gramática amorosa, ser interrompido, projetando, graças aos ajustes tensivos, o sujeito novamente no mundo das imperfeições.

### 5.3. “Cotidiano”

Cotidiano

1971

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pro jantar  
E me beija com a boca de café

Todo dia eu só penso em poder parar  
Meio dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pra eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã  
(BUARQUE, 2007, p.192)

A letra da canção “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) apresenta o retrato da invariável rotina de um casal que repete, dia após dia, as mesmas ações, sem o vislumbre de qualquer perspectiva de mudança. O sujeito, actorializado como o marido narra o desenrolar de um dia na vida do casal, porém, esse dia parece ser uma projeção de todos os outros dias de suas vidas, como bem evidencia o primeiro verso “Todo dia ela faz tudo sempre igual”, que catalisa a essência da rotina do casal, fixada sobre o princípio da uniformidade e da invariabilidade. A “estética do cotidiano” (GREIMAS, 2002, p. 81-82) consiste em um ritual de repetição das mesmas cenas diárias, que, de tão automatizadas e esvaziadas de tonicidade, resvalam por um processo de perda de sentido que resulta na insignificância do cotidiano, como já previa Greimas ao comentar tais questões:

Nossos comportamentos cotidianos, convenientemente programados e otimizados, perdem pouco a pouco seus significados, de tal modo que inumeráveis programas de uso não têm mais necessidade de ser controlados um a um: nossos gestos se convertem em gesticulações; nossos pensamentos em clichês. (GREIMAS, 2002, p. 81-82)

Se o conjunto de ações da esposa narrado pelo marido, verificado na primeira, segunda, quarta e quinta estrofes, fossem desempenhadas em um contexto diferente, no qual gestos singulares não se tivessem convertido em ações automatizadas, elas não seriam necessariamente interpretadas como meros atos esvaziados de significação; elas poderiam, ao contrário, ser concebidas como ações repletas de sentido, ou mesmo catalisadoras de paixões, como são, por excelência, o beijo e as pequenas delicadezas que demonstram cuidado com o outro, tal qual o ato de “esperar no portão”, “jurar eterno amor”, “sorrir um sorriso pontual” e “apertar o amante até quase sufocar”. No caso de “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), no entanto, essas ações são elencadas dentro de um contexto de iteratividade, iniciadas pelo sintagma “Todo dia”, que põe em evidência, por oposição, carinhos já gastos, que acabaram por serem sentidas, ao menos no ponto de vista do enunciador, como a indiferença que caracteriza a estética das cenas domésticas. “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) coloca em relevo, assim, a percepção de que os gestos de amor se transformam, em razão da redundância incansável, em atos rotineiros.

Vale retomar aqui o desenvolvimento teórico realizado por Jean Galard, que, ao diferenciar o ato do gesto, afirma que “O gesto é a poesia do ato” (GALARD, 2008, p. 27). Em outras palavras, o gesto se diferencia do ato por ser uma prática estetizante, deixando perceptível o caráter de sua construção, diferentemente do ato, que se resume em seus efeitos finais. Dentro dessa mesma chave, Paul Valéry diferencia a caminhada da dança, propondo a primeira como um ato apenas funcional, e a segunda como gesto que ornamenta sua própria duração e extensão (VALÉRY, 2003, p. 36-37), perfazendo-se como objeto de beleza. Nesse sentido, “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) é, portanto, um discurso de gestos agastados que, em virtude da repetição, já se converteram em atos ordinários.

No que concerne aos diferentes momentos da gramática amorosa, a letra de canção situa-se na fase também nomeada *cotidiano*. De estilo tensivo descendente, situada abaixo da linha da utopia, é uma fase caracterizada pela atonia e pela lentidão, que, no caso da letra em apreço, estão tão acentuadas (mais *menos*) que colocam a relação amorosa em perigo — “Todo dia eu só penso em poder parar” —, pois a lentidão em demasia pode fazer com que o objeto de amor “escape” da percepção do sujeito.

“Cotidiano”, como o próprio nome da canção reafirma, é um discurso sobre a rotina diária do enunciador, que não se restringe, por isso, apenas ao relacionamento amoroso, embora seja relevante que o enunciador tenha escolhido narrar as impressões acerca de seu cotidiano a partir de sua relação com a esposa, e não a partir de outros elementos que compõem seu ritual diário, como, por exemplo, o trabalho, cuja presença é central em outra letra de canção, “Construção” (BUARQUE, 2007, p.190), que narra as percepções do dia a dia do sujeito a partir de figuras que remetem ao ofício, engendrando, assim, uma isotopia do trabalho. A escolha do sujeito por narrar o cotidiano alicerçado na isotopia do relacionamento amoroso é significativa, visto que aponta para a dimensão que o casamento adquire na configuração de sua vida diária, de modo a revelar que o cotidiano opressor aparece, para o sujeito da letra, refletido na figura da mulher.

Esse dado é também ratificado pelo plano da expressão. A letra apresenta 6 estrofes, sendo a última uma repetição da primeira, portanto, de modo que restam 5 estrofes diferentes entre si. O conteúdo da terceira estrofe, portanto, da estrofe do meio — “Todo dia eu só penso em poder parar / Meio dia eu só penso em dizer não / Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão” (BUARQUE, 2007, p.192) — aparece espelhado nas demais estrofes que descrevem a rotina do relacionamento amoroso, de forma potencializar, na figura da mulher e do casamento, o sentimento de cansaço advindo do cotidiano como um todo.

A expressão “eu só penso em poder *parar*” chama especial atenção, pois a *parada*, em sua acepção zilberberguiana, corresponde ao acontecimento que intercepta o percurso narrativo do sujeito, instalando, por meio de uma interrupção descontínua, um intervalo contínuo, estruturado sob os novos moldes tensivos e narrativos do acontecimento. O verso “Eu só penso em poder *parar*” aponta, nesse sentido, para a presença da espera do acontecimento nutrida pelo sujeito. Ele, no entanto, não vê maneiras de buscar saídas para a insignificância da própria vida e não vê a possibilidade de abrir espaço para que o inesperado irrompa em seu cotidiano, em razão das obrigações impostas pela vida e pelo sistema vigente, como deixam ver os versos “Depois penso na vida pra levar / E me calo com a boca de feijão”. Nesse sentido, a figura do “feijão” é especialmente significativa, porque, ao mesmo tempo que remete ao alimento de sustento básico no Brasil, convertido em força motriz para o trabalho, representa também, por ser o prato sempre presente na mesa do brasileiro, o elemento da constância, da repetição, do *cotidiano*.

O senso de responsabilidade e sobrevivência que caracteriza essa espera sem esperanças do sujeito não contribui, dessa forma, para a realização de mudanças na narrativa, e os elementos textuais insuflam a impressão de que a descrição da vida diária que se desenrola na letra da canção “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) reincidirá, dia após dia, até o fim do percurso dos sujeitos.

A última estrofe da letra, que consiste na repetição exata da primeira, intensifica esse efeito de circularidade que ecoa em todos os planos da letra, assim como a divisão manhã, tarde e noite, que marca a organização temporal do enunciado.

Embora átona, “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) não se configura como uma letra de foria negativa. Não há o componente dramático de “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), tampouco o desespero de “Atrás da Porta” (BUARQUE, 2007, p. 196). O destinador, no entanto, está fraco, em vias de desaparecer. Se o beijo é considerado um gesto que suscita o desejo e o *querer* do outro, no presente da enunciação, tal gesto já se transformou em um ato desgastado que, em lugar de incitar o *querer* do sujeito, recorda-o de seu *dever*, tolhendo-lhe a liberdade e asfixiando-o. A isotopia do beijo — E me beija com a boca de hortelã / E me beija com a boca de café / E me beija com a boca de paixão — portanto, enforma a sensação de sufocamento que o sujeito experimenta diante do cotidiano opressor e asfixiante. O sujeito, assim, parece modalizado por um *dever-ser*, que mantém intacta sua figura de marido e trabalhador, e por um *dever-fazer*, que o impulsiona a trabalhar e a acumular recursos que assegurem a existência do cotidiano e, portanto, do casamento, pois, se a permanência do cotidiano como ele é dependesse do *querer* do sujeito para continuar a existir, ele provavelmente já se teria exaurido completamente.

“Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) apresenta, assim, um discurso que traz a descrição de um estado de coisas configurado entre os dois sujeitos, em que não se percebem transformações. Para haver uma mudança de natureza profunda, ou seja, para o *agir* transformar-se em *fazer*, os atos devem converter-se em gestos, como já apontava Greimas em *Da Imperfeição*: “Um pouco mais de psicoterapia: ‘transformar o agir em fazer’; um pouco de semiótica: ressemantizar a vida trocando ‘os signos por gestos’” (GREIMAS, 2002, p. 84).

Pode-se dizer que um sujeito sem desejo, cujo *querer* foi anulado, é um sujeito cansado, e o sujeito cansado não corresponde à figura clássica do sujeito apaixonado. O sujeito que ama é completamente motivado pelo querer; portanto, o cansaço do sujeito de *Cotidiano* (BUARQUE, 2007, p.192) pode ser, assim, interpretado como uma fadiga da própria intensidade do estado apaixonado. A esse respeito, Barthes observa em seus Fragmentos:

Apavora-me tudo o que venha a alterar a Imagem. Apavora-me, pois, o cansaço do outro: esse é o mais cruel dos objetos rivais. Como lutar contra um cansaço? Bem vejo, única amarra que me resta, que, desse cansaço, o outro arranca, extenuado, um pedaço, *para me dar*. Mas, que fazer com esse pacote de cansaço depositado diante de mim? Que significa esse dom? *Deixe-me em paz? Acolha-me?* Ninguém responde, pois o que é dado é, precisamente, *o que não responde*.

(Em nenhum romance de amor, jamais li que um personagem esteja *cansado*. Foi preciso esperar por Blanchot para que alguém me falasse do Cansaço). (BARTHES, 2003, p. 196)

O *fading* do sujeito amoroso é o sinal de que algo não vai bem e há um grande risco de o sujeito escapar do objeto nas vias da extensidade. A lentidão e a atonia em excesso fazem o sujeito fechar os olhos e adormecer; é nesse instante que ele escapa do objeto, que deixa de ser importante para ele. É interessante que, no que diz respeito ao plano de expressão, a repetição excessiva das oclusivas /p/, /d/, /b/, /t/, /m/, /k/, /g/ chama atenção:

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã

Todo dia ela diz que é pra eu me cuidar  
E essas coisas que diz toda mulher  
Diz que está me esperando pro jantar  
E me beija com a boca de cafê

Todo dia eu só penso em poder parar  
Meu dia eu só penso em dizer não  
Depois penso na vida pra levar  
E me calo com a boca de feijão

Seis da tarde como era de se esperar  
Ela pega e me espera no portão  
Diz que está muito louca pra beijar  
E me beija com a boca de paixão

Toda noite ela diz pra eu não me afastar  
Meia-noite ela jura eterno amor  
E me aperta pra eu quase sufocar  
E me morde com a boca de pavor

Todo dia ela faz tudo sempre igual  
Me sacode às seis horas da manhã  
Me sorri um sorriso pontual  
E me beija com a boca de hortelã  
(BUARQUE, 2007, p.192)

A reverberação desses sons provoca a configuração de um efeito sonoro um tanto ou quanto desnorteante. Foneticamente, as oclusivas são as consoantes cujo ar expirado durante a pronúncia é bloqueado por um obstáculo bucal, que interrompe momentaneamente a sua corrente, explodindo quando aberto. A iteração desses sons marca um ritmo que se aproxima do sons de batidas de tambores que, ininterruptamente, tal qual ocorre no rito, marcam a passagem do tempo — à maneira do tic-tac do relógio — reforçando o sentimento de cansaço do sujeito desencadeado a partir da repetição monótona do cotidiano.

“Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) é também uma letra que apresenta o discurso essencialmente masculino, em oposição às letras com as quais dialoga, “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p.222), de que se falará mais adiante. “Cotidiano” traz um discurso masculino em que o homem fala sobre a mulher e retrata o relacionamento amoroso sob sua própria perspectiva, mais racional e menos passional. No âmbito da linguagem, “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) desenvolve o recurso da figuratividade em um grau muito menor do que se poderá verificar nas letras “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p.222), que apresentam a configuração do discurso feminino. O enunciador faz uma descrição de sua vida diária, mas, ao mesmo tempo, a apatia com que narra sua história provoca, no enunciatário, uma impressão de impessoalidade, como se o sujeito não se envolvesse com a própria narrativa e estivesse narrando a vida de outrem.

Ainda nesse sentido, não se pode deixar de mencionar os processos de tematização e passionalização, dois tipos de investimento, apontados por Luiz Tatit, que se desenvolvem dentro do sistema da Semiótica da canção, pois, embora se tenha dito desde o início desta tese que a melodia das canções não seria objeto de análise, nesse caso específico, a abordagem desses dois processos contribuirá para a análise da própria dimensão verbal, que é o elemento de interesse da análise. A tematização consiste em um processo de aceleração — rápida repetição do pulso em um andamento acelerado — que dá origem a motivos rítmico-melódico acelerados. A construção das letras no processo de tematização responde ao mesmo mecanismo que orienta a melodia: trata-se de letras cujo motivo temático é desdobrado em elementos que têm a finalidade de reforçá-lo: “Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, assim, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração” (TATIT, 2002a, p. 23). O procedimento de passionalização, em contraponto, volta-se às emoções intersubjetivas do sujeito e intensifica a discursivização das emoções. Ele é regido pela desaceleração, que, conseqüentemente, provoca o aumento da duratividade das notas, valorizando assim os contornos melódicos. Em canções se que valem da passionalização, verifica-se a presença de grandes saltos intervalares, bem como do prolongamento das vogais:

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões



ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2002 a, p. 23)

A canção aqui em apreço é um clássico exemplo do processo de tematização, em que os componentes melódicos — repetição intermitente das notas si, lá e sol — e linguísticos — repetição dos elementos que compõem o ritual diário do casal, distribuídos temporalmente de acordo com os ciclos do dia, ou seja, manhã, tarde e noite — se unem para materializar a realidade enfadonha do cotidiano do sujeito. Ainda em relação à linguagem verbal, pode-se observar que o plano da expressão textual também trabalha de forma a reiterar o tédio e o descontentamento provocados pela repetição enfadonha do cotidiano. A letra da canção está disposta em seis estrofes de quatro versos cada, sendo todos eles decassílabos, que obedecem a um sistema de rimas regulares (ABAB CDCD CECE CFCF CGCG ABAB). Essa conformidade formal, que se configura entre o número de versos em cada estrofe, o número de sílabas poéticas de cada versos e a regularidade da rima, tem o potencial de insuflar, no plano da expressão, as impressões de invariabilidade, uniformidade, constância e ausência de alterações que o plano de conteúdo, bem como a melodia da canção, buscam reafirmar.

Em oposição ao procedimento da tematização que se observa em “Cotidiano”(BUARQUE, 2007, p.192), pode-se verificar o procedimento de passionalização tanto em “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), quanto em “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 222), que serão analisadas mais detalhadamente nos capítulos que seguem. A melodia de ambas as canções é lenta, estendida e contínua, priorizando os prolongamentos silábicos, que mergulham na introspecção dos sujeito, aprofundando-se, assim, nas questões passionais. No plano de conteúdo, tanto uma canção quanto a outra trazem, portanto, a presença da disjunção temporal, que é intensificada pela construção melódica no processo de passionalização.

É interessante observar que, ao menos na tríade interdiscursiva que se estabelece entre “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 222), a tematização parece corresponder aqui ao discurso masculino, mais objetivo, racional e impessoal, enquanto a passionalização, por sua vez, parece se aproximar do discurso feminino, caracterizado de forma muito mais subjetiva e passional do que o do homem. Embora não se possa afirmar com segurança, pois, para tanto seria necessário ampliar o leque das análises, de modo a constituir um novo e mais representativo córpus, suspeita-se de que, na lírica de Chico Buarque de modo geral, a tematização é o processo composicional mais utilizado em letras de enunciadores masculinos, ao passo que a passionalização é mobilizada em letras de enunciadores femininos. Seria interessante que pesquisas ulteriores se ocupassem de análises mais

amplas da lírica amorosa de Chico Buarque, a fim de investigar a procedência desse indício. Inicialmente, há uma relação intertextual entre “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), datada de 1966, e “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), datada de 1971. Posteriormente, Chico Buarque produz a canção “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 222), no ano de 1975, que também dialoga explicitamente com as duas anteriores, como revelam os próprios aspectos da expressão, já que o título estabelece um intertexto com a canção de 1966, e o o primeiro verso — “Todo dia ele faz diferente” — remete claramente ao verso inicial — “Todo dia ela faz tudo sempre igual” — da canção de 71, marcando a oposição de gênero homem *versus* mulher. O universo masculino de “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) opõe-se ao das duas outras letras: aqui, há uma voz masculina que manifesta suas impressões a respeito da vida diária a partir da relação com a mulher, enquanto em “Com açúcar, com afeto” e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 148), é “ela” quem fala sobre “ele”. É como se Chico Buarque trouxesse a mesma história, porém narrada sob dois pontos de vista diferentes, o do homem e o da mulher, de modo a chamar atenção para as diferenças de gênero e demonstrar como elas se manifestam no enunciado. Essas três letras, embora enunciem diferenças entre os éthos masculino e feminino, também têm pontos em comum. Elas convergem no que diz respeito ao descontentamento e à insatisfação dos sujeitos diante das oscilações tensivas da gramática amorosa, que, no sujeito feminino, provocam angústia e melancolia, ao passo que, no masculino, são responsáveis pela falta de motivação e pelo tédio. Em virtude das diferentes formas de *sentir* do homem e da mulher presentes nessas letras, seus enunciados também serão diversos, suscitando, cada um a sua maneira, diferentes paixões no enunciatário.

## **Análises: dissolução estética**



(*L'Age mûr*, de Camille Claudel)<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> A obra datada de 1902 faz parte do acervo do *Musée D'Orsay* em Paris, França.

## 6.1. “Com açúcar, com afeto”: o drama

[...] A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica — e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *ocê*, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo.”  
(BARTHES, 2004, p. 27)

Com açúcar, com afeto

1966

Com açúcar, com afeto  
Fiz seu doce predileto  
Pra você parar em casa  
Qual o quê  
Com seu terno mais bonito  
Você sai, não acredito  
Quando diz que não se atrasa  
Você diz que é um operário  
Vai em busca do salário  
Pra poder me sustentar  
Qual o quê  
No caminho da oficina  
Há um bar em cada esquina  
Pra você comemorar  
Sei lá o quê

Sei que alguém vai sentar junto  
Você vai puxar assunto  
Discutindo futebol  
E ficar olhando as saias  
De quem vive pelas praias  
Coloridas pelo sol  
Vem a noite e mais um copo  
Sei que alegre ma non troppo  
Você vai querer cantar  
Na caixinha um novo amigo  
Vai bater um samba antigo  
Pra você rememorar

Quando a noite enfim lhe cansa  
Você vem feito criança  
Pra chorar o meu perdão  
Qual o quê  
Diz pra eu não ficar sentida  
Diz que vai mudar de vida  
Pra agradar meu coração  
E ao lhe ver assim cansado  
Maltrapilho e maltratado  
Ainda quis me aborrecer  
Qual o quê  
Logo vou esquentar seu prato  
Dou um beijo em seu retrato  
E abro os meus braços pra você  
(BUARQUE, 2007, p. 148)

O título “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), que se repete já no primeiro verso da letra, provoca, logo de saída, uma sensação de estranhamento em virtude de uma ruptura proposital que afeta o paralelismo semântico da expressão. Espera-se que, após a sentença “Com açúcar”, venha outra que pertença ao mesmo universo semântico, relacionado, portanto ao universo culinário. Ocorre, porém, que a sentença seguinte, “com afeto”, instaura um novo campo de sentido que se desvia do anterior. Esse recurso, constantemente apropriado pela poesia com a finalidade de desautomatizar a linguagem comum a partir de novas associações e imagens, abre o campo interpretativo do enunciatário, de modo a conduzi-lo a associar o universo dos afetos à culinária, que, no contexto da letra, retoma valores relacionados à doçura do lar, do cotidiano e da vida a dois, que, embora exaltados pelo sujeito, serão recusados por seu objeto de amor.

A letra da canção “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) versa sobre o cotidiano, mas não sobre o cotidiano regido pela benevolente presença do destinador, como na letra da canção homônima, analisada no capítulo anterior (BUARQUE, 2007, p.192); o cotidiano retratado pelo enunciatário na letra em apreço é singelo, mas é, ao mesmo tempo, triste. Não se trata de uma tristeza aguda, que beira o desespero, como aquela que emana, por exemplo, do enunciado de “Eu te amo” e “Atrás da porta”, mas de uma dor profunda e arrastada, que é reafirmada, verso a verso, pelo “modo de dizer” melancólico do sujeito.

“Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) é um discurso de ausência: o *eu* que profere esse discurso de lamento é sempre o de quem fica, porém, tal discurso só tem razão de ser em virtude do outro, que, mesmo ausente, é detentor do *querer* do sujeito que clama pela presença do amor ausente. O abandono provoca, no sujeito, a sensação de sentir-se “menos amado do que ama”, sentimento que, conseqüentemente, desencadeará a instalação da angústia. O discurso da ausência nasce, assim, da necessidade de o sujeito partilhar sua angústia e sua dor como estratégia para melhor suportá-las, mas, principalmente, como tentativa de colocar em presença, através da palavra, aquilo que está em ausência, como evidencia Barthes em seus *Fragmentos*:

Sustento ao infinito, para o ausente, o discurso de sua ausência: situação em suma inaudita; o outro está ausente como referente, presente como alocutário. Dessa distorção singular nasce uma espécie de presente insustentável: fico acuado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação: você partiu (do que estou me queixando), você está aqui (já me dirijo a você). Conheço então o que é o presente, esse tempo difícil: um puro pedaço de angústia. A ausência dura, preciso suportá-la. Vou portanto manipulá-la: transformar a distorção do tempo em vai e vem, produzir ritmo, abrir a cena da linguagem (a linguagem nasce da ausência: a criança fabrica um carretel, joga-o e apanha-o, mimando a partida e a volta da mãe: um paradigma foi criado). (BARTHES, 2003, p. 38-39)

Resta, no entanto, uma questão: a imagem da ausência que o sujeito coloca em presença por meio do discurso corresponde à *real* imagem do objeto amado? Reformulando: o sujeito ama o objeto ou a imagem que cria dele? A resposta para essa indagação encontra-se marcada no próprio enunciado da letra. Mais adiante, retomar-se-á a essa questão, que se mostra tão importante para a compreensão do discurso amoroso.

Dentro das previsões da gramática do discurso amoroso, a configuração passional-tensiva que melhor descreve o enunciado de “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) corresponde à fase do *drama*. O eixo da curva tensiva em que se situa a letra da canção “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) localiza-se abaixo da linha da utopia, de modo que o desequilíbrio entre a intensidade e a extensidade manifesta-se pela tonicidade átona e o andamento desacelerado que, projetados sobre o eixo da extensidade, provocam os efeitos de duratividade, profundidade e abertura. Em “Cotidiano”, a configuração tensiva é exatamente a mesma, no entanto, os efeitos passionais emanados da letra são bastante diferentes. A narrativa de “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) ainda conta com a presença, mesmo que enfraquecida, do destinador, actante que acaba por assegurar a presença de ao menos certos valores eufóricos fundamentais que mantém a continuidade do percurso do sujeito. Em “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), por outro lado, a presença do antissujeito sobrepõe-se à do destinador, que, enfraquecido, não consegue manipular o *fazer* do outro, tampouco seu *sentir*.

A figura do amante oscila entre dois papéis actanciais: objeto-valor e antissujeito; no entanto, a figura feminina, sujeito da narrativa, é incapaz de admitir, na instância da enunciação, que o objeto de seu amor é, ele próprio, também o antissujeito da narrativa amorosa. O sujeito atribui o papel de actante oponente a tudo o que desvia o marido do percurso que ela gostaria que ele realizasse — os bares que ficam no caminho da oficina, os amigos que se aproximam, as mulheres que desfilam pelas praias — isentando-o, assim, da responsabilidade que lhe cabe pela deterioração do relacionamento amoroso. As próprias figuras de estilo escolhidas pelo enunciatador reiteram essa atitude, como demonstram os versos: “E ficar olhando as saias/ De quem vive pelas praias”, em que a metonímia, processo em que a figura “saías” substitui a expressão “pernas femininas”, é utilizada na tentativa de o sujeito abrandar os comportamentos do marido.

Embora o enunciado seja construído de forma a evidenciar a complacência da mulher, há, nos meandros do discurso, certas *paradas* que acabam por evidenciar a consciência que ela nutre sobre as responsabilidades do marido no processo de agastamento da relação amorosa. O uso recorrente da expressão “Qual o quê”, empregada, na primeira estrofe, após a esposa relatar as

razões que o marido usa como justificativa para ausentar-se de casa, manifesta desconfiança sentida por ela. Nesse sentido, é interessante observar que, nas ocorrências da expressão “Qual o quê”, o próprio sistema métrico da letra se altera, já que os demais versos são todos estruturados em redondilhas maiores, ou seja, sobre “o metro da trova popular, da poesia de cordel, da cantiga de roda” (BRITTO, 2008, p. 29), o que pode sugerir, no plano da expressão, a fissuras delineadas no plano de conteúdo do texto. Ao romper formalmente com a redondilha, a expressão em destaque rompe também com os valores de ingenuidade e singeleza que parecem predominar na letra da canção “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148). No nível narrativo, a configuração modal dessa tensão interior coloca em embate o *não-poder-crer* com o *querer-crer*, de modo que esse enunciado acaba por dar a ver os valores disfóricos que desencaminham o percurso do sujeito. Essa tensão aparece refletida também nas construções figurativas presentes no discurso, que polarizam as inconsistências da narrativa: os versos “Com seu terno mais bonito / Você sai, não acredito”, por exemplo, não são coerentes com as justificativas do marido que “[...] diz que é um operário” e “Vai em busca do salário” para poder sustentar a esposa.

A manifestação discursiva do *drama* retrata um cotidiano melancólico, em que o destinador vai, gradativamente, saindo de cena para que o antissujeito possa se instalar, provocando um estado disforizante que parece se estender para a eternidade, como sugere o emprego dos verbos no presente do indicativo, que é mantido do terceiro ao último verso da letra, insuflando a impressão de recorrência no que diz respeito às ações narradas no presente da enunciação: o marido não vai “mudar de vida”, assim como a mulher não vai mudar sua atitude complacente em relação a ele. Trata-se de uma letra de lamento, como ocorria nas cantigas de amigo medievais, em que a figura feminina se queixava, na tentativa de abrandar sua dor, já que ela não antevia a possibilidade de nenhuma transformação efetiva em sua própria narrativa.

O enunciado apresenta marcas que sugerem a presença de um vínculo de natureza matrimonial entre homem e mulher, como insinuem as expressões “parar em casa”, “Pra poder me sustentar”, bem como a própria construção figurativa do discurso, que retrata o homem que sai de casa durante o dia e retorna tarde da noite. Ocorre, porém, que embora a conjunção espacial esteja assegurada entre o sujeito e seu objeto de amor em virtude de um provável casamento, não há mais conjunção temporal, ou seja, a continuidade foi interrompida, pois os vínculos entre o homem e a mulher foram dissolvidos, a partir do momento em que o universo individual de cada um deles passa a predominar sobre o relacionamento a dois.

Os amantes, portanto, não compartilham mais a mesma rede axiológica, a figura feminina estima os valores associados ao aconchego do lar, enquanto a figura masculina, por sua vez, preza

os valores que pode encontrar fora de casa. Essa oposição fundamental que se estabelece entre o interior — universo associado à mulher — e o exterior — universo associado ao homem — contrastando-os, acaba por refletir os estereótipos patriarcais de masculino e feminino estabelecidos culturalmente, em que o feminino é constantemente relacionado ao ambiente doméstico, enquanto o masculino, ao ambiente “da rua” e do trabalho. Essa é a razão por que também o discurso da ausência é um discurso essencialmente feminino. Mesmo quando é o homem a enunciá-lo, seu lado feminino é colocado em relevo, já que, como havia sido constatado por Jung, o feminino é associado ao erotismo (Eros: Amor), enquanto o masculino é eroticamente cego e tende a confundir o erotismo com a sexualidade: “En el hombre el Eros tiene menos valor, en las mujeres, el Logos. Un hombre debe poseer mucho de femenino en sí para realizar su vínculo. Eros es la tarea de la mujer”<sup>106</sup> (Jung, 2015, p. 29-30). Em uma linguagem menos psicanalítica, mas que parte dos princípios da psicanálise, Barthes chega à conclusões muito semelhantes às de Jung quando reflete a respeito do discurso de ausência:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos de saia). É a mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso: ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, *feminino* se declara: esse homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. [...] (BARTHES, 2003, p. 36)

A figura da mulher e do homem presentes em “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) não apresentam grande complexidade psicológica, pois refletem os estereótipos do feminino e masculino sem relativização. O homem enjeita, portanto, a rede de valores do feminino, e tal recusa é figurativizada logo nos três versos iniciais da letra de canção, quando o marido nega o exercício de manipulação realizado pela esposa, que tenta seduzi-lo, preparado-lhe “seu doce predileto”, na tentativa de que ele “pare em casa” e não rompa com a continuidade do relacionamento (TATIT, p. 202, 192). Ele, no entanto, recusa a rede de valores associada ao lar e sai em busca de outros valores, que a esposa não pode suprir. Após realizar sua performance individual longe de casa, ele, no entanto, sempre volta para a mulher, reforçando a relação de dependência que vai de parte a parte. Ele vê, na esposa, a figura da mãe, e ela vê, no marido, a figura de um filho. Como ser pleno no amor sem enxergar, de fato, o papel que o outro representa? Em “Com açúcar,

---

<sup>106</sup> No homem, o Eros tem um valor menor, nas mulheres, o Logos. Um homem deve possuir muito de feminino em si para sentir-se vinculado. Eros é a missão da mulher.



com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), a mulher-esposa e a mãe fundem-se em uma imagem resignada, que tudo aceita e perdoa, enquanto o homem mistura-se à figura do menino inconsequente, que “apronta das suas” na rua e, depois, volta para casa cabisbaixo e arrependido, implorando o perdão da mãe (TATIT, 202, p.196). Os versos “Você vem feito criança/ Pra chorar o meu perdão” demonstram claramente a inversão de papéis responsável por ocasionar a desarticulação da verdadeira essência do relacionamento homem e mulher como casal. Na última estrofe da letra, é dado momento da sanção: a mulher que, no início, assumia a função de sujeito manipulador, desempenhará, nesse outro momento, a função de sujeito-julgador.

Como a performance do homem não agradou a esposa, era de se esperar que ela executasse uma sanção negativa sobre ele, repreendendo-o de alguma forma. No entanto, ela aceita o pedido de desculpas do marido, bem como toma como verdadeiras as promessas dele, tal qual uma mãe que acredita no filho e perdoa rapidamente todas as suas travessuras, e sanciona-o positivamente, como evidenciam os três últimos versos: “Logo vou esquentar seu prato/ Dou um beijo em seu retrato/ E abro os meus braços pra você”. Ela, mais que depressa, vai lhe esquentar um prato de comida; o prato guardado, portanto, figurativiza a espera e representa também a certeza, por parte da esposa, de que, hora ou outra, o marido retornará, e a vida seguirá como se nada tivesse acontecido.

O penúltimo verso da letra, “Dou um beijo em seu retrato”, catalisa, através de um processo de figurativização bastante simples, mas preciso, a natureza do vínculo que (des)une os amantes da letra aqui em apreço. A ação da esposa em beijar o retrato do amante é, na verdade, uma construção metafórica que sugere a essência da relação amorosa retratada no enunciado. A esposa ama não o homem real, mas uma imagem que criou dele, seja aquela imagem que foi fixada no momento da *crystalização* do amor, seja qualquer outra imagem criada para projetar suas próprias carências e desejos; ela ama um retrato que não corresponde ao objeto real. Sem dúvida, essa é uma questão que permeia toda a gramática amorosa, do início ao fim. Na fase do *drama*, o sujeito apaixonado não está mais cego como se encontrava nos momentos de *arroubo* e *crystalização*, de modo que passar a perceber as ações realizadas por seu objeto de amor destoam fortemente da natureza de ações que ele deveria realizar para corresponder às projeções criadas em torno dele: nasce, então, o incômodo, o sofrimento e as angústias por amar uma imagem que não existe. A figura feminina de “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) espera por alguém que não existe, ou existe, mas apenas em projeções. Isso procede a tal ponto, que ela só é capaz de perdoar o marido e “abrir-lhe os braços” depois de assegurar-se de que a imagem que projetou dele continua intacta, como demonstra o verso “Dou um beijo em seu retrato”. A presença, portanto, do homem real, que, no plano narrativo, corresponde ao antissujeito, não é o que ela espera e deseja; ele apenas lhe provoca

frustrações: “A frustração teria como figura a Presença (vejo todo dia o outro, e entretanto este não me preenche: o objeto está ali, realmente, mas continua a me fazer falta, imaginariamente)” (BARTHES, 2003, p. 39).

Tal desengano, em realidade, apenas reforça a já mencionada desarticulação dos vínculos temporais que unem os amantes, situação que já vinha se desenhando, na verdade, desde os versos iniciais da letra de canção, quando a descontinuidade entre o homem e a mulher fica explícita. Há, portanto, uma disjunção de ordem temporal que se estabelece entre eles e que contribui para a disforia que se configura no discurso. A esposa ama uma imagem que ficou presa no passado, como bem simboliza metaforicamente a figura do retrato, e não o objeto que existe no presente, de modo que a conjunção que ainda os mantém, até certo ponto, unidos como casal é de natureza muito mais espacial que temporal. Quando a esposa abre os braços para receber de volta o amante tão esperado, embora ela esteja espacialmente vinculada a ele, no que diz respeito aos vínculos temporais, ela está muito distante dele.

Ainda dentro da lírica amorosa de Chico Buarque, há outra letra que dialoga explicitamente com “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), intertexto que se inicia logo a partir do título da canção, “Sem açúcar”(BUARQUE, 2007, p. 222), e estende-se às questões principais colocadas em relevo no discurso, a exemplo da oposição principal delineada em ambas as canções, qual seja, aquela que se estabelece entre os universos do masculino e do feminino:

Sem açúcar

*1975*

Todo dia ele faz diferente  
Não sei se ele volta da rua  
Não sei se me traz um presente  
Não sei se ele fica na sua  
Talvez ele chegue sentido  
Quem sabe me cobre de beijos  
Ou nem me desmancha o vestido  
Ou nem me adivinha os desejos

Dia ímpar tem chocolate  
Dia par eu vivo de brisa  
Dia útil ele me bate  
Dia santo ele me alisa  
Longe dele eu tremo de amor  
Na presença dele me calo  
Eu de dia sou sua flor  
Eu de noite sou seu cavalo

A cerveja dele é sagrada  
A vontade dele é a mais justa  
A minha paixão é piada

Sua risada me assusta  
Sua boca é um cadeado  
E meu corpo é uma fogueira  
Enquanto ele dorme pesado  
Eu rolo sozinha na esteira  
(BUARQUE, 2007, p. p.222)

Embora o primeiro verso da letra da canção “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. p.222) seja “Todo dia ele faz *diferente*”, cujo sintagma inicial “Todo dia ele faz [...]” dialoga também com o início de “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192), que se abre com o verso “Todo dia ela faz tudo sempre igual”, esse “diferente” acaba por se repetir em uma série de atitudes muito semelhantes que se estendem no dia a dia da mulher, configurando, na verdade, a realidade diária do casal, oscilando entre as fases do *cotidiano* e do *drama*, porém, com picos de intensidade que podem projetá-los novamente tanto para os momentos de idílio como para os momentos de *catástrofe*, como se houvesse, no plano narrativo, uma luta perpétua entre o destinador e o antissujeito. Em razão desses rompantes de intensidade que suspendem o relacionamento da rotina a todo momento, a entonação de “Sem açúcar” é bastante diferente daquela que se percebe em “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148); pode-se dizer que seja mesmo menos melancólica, embora muito mais passional.

No caso das duas letras de canção há um sujeito actorializado pela figura feminina, que se encontra em um processo constante de espera, como marca bem a presença da expressão “Todo dia [...]”, no primeiro verso de “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. p.222). Essa espera, no entanto, é de natureza bastante diferente. Enquanto a espera da mulher de “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) é átona e melancólica, pois ela tem certeza do retorno do marido e da forma como ele irá reagir, a figura feminina de “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. p.222) é tomada por uma espera intranquila que bem caracteriza “a espera do inesperado”, da qual já falava Greimas (2002, p. 83). Ela nunca sabe o que irá se suceder, tampouco sabe sobre a fúria que se atualizará em seu campo de presença; sua única certeza é a da espera.

Em torno das projeções da figura feminina de “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 222), são traçadas duas isotopias diferentes: uma eufórica — “volta da rua”, “traz um presente”, “Quem sabe me cobre de beijos”, “Dia ímpar tem chocolate”, “Dia santo ele me alisa”, “Longe dele eu tremo de amor”, “Eu de dia sou sua flor” (BUARQUE, 2007, p. 222) — e outra disfórica — “ele fica na sua”, “Talvez ele chegue sentido”, “Ou nem me desmancha o vestido”, “Ou nem me advinha os desejos”, “Dia par eu vivo de brisa”, “Dia útil ele me bate”, “Na presença dele eu me calo”, “Eu de noite sou seu cavalo”, “A cerveja dele é sagrada / A vontade dele é a mais justa / A minha paixão é piada / Sua risada me assusta / Sua boca é um cadeado / E meu corpo é uma fogueira / Enquanto ele

dorme pesado / Eu rolo sozinha na esteira” (BUARQUE, 2007, p. 222). Esses dois universos oscilam no percurso do sujeito, que fica absolutamente vulnerável aos desejos e escolhas do amante. Nesse sentido, as figuras femininas das duas letras de canção aqui em apreço aproximam-se muito.

As letras das canções “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p. 222) apresentam, portanto, um ponto de conexão que as une: a presença dos elementos da vida diária, sejam eles eufóricos, caracterizando a fase do *cotidiano*, sejam disfóricos, caracterizando o *drama*. O diálogo intertextual entre canções dentro da lírica amorosa do próprio Chico Buarque aponta para a existência de um projeto estético do autor em torno das questões amorosas, que permeia toda a sua obra e abarca as diversas possibilidades de configuração do amor-paixão nas relações humanas.

## 6.2. “Eu te amo”: o prenúncio da *catástrofe*

Minha alma, quando eu beijava Agatão, afluíra-me aos lábios, como se a infeliz devesse ir-se embora.” No langor amoroso, algo se esvai, infinitamente; é como se o desejo amoroso não fosse nada mais do que essa hemorragia. O cansaço amoroso é: uma fonte insaciável, um amor hiante. Ou ainda: todo meu eu é arrastado, transferido para o objeto amado que toma o seu lugar: o langor seria essa passagem extenuante da libido narcísica à libido objetal. (Desejo do ser ausente e desejo do ser presente: o langor sobrepe os dois desejos, põe a ausência na presença. Donde um estado de contradição: é a “ardência suave”. (BARTHES, 2003, p. 234-235)

Eu Te Amo

1980

Ah, se já perdemos a noção da hora  
Se juntos já jogamos tudo fora  
Me conta agora como hei de partir

Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios  
Rompi com o mundo, queimei meus navios  
Me diz pra onde é que inda posso ir

Se nós nas travessuras das noites eternas  
Já confundimos tanto as nossas pernas  
Diz com que pernas eu devo seguir

Se entornaste a nossa sorte pelo chão  
Se na bagunça do teu coração  
Meu sangue errou de veia e se perdeu

Como, se na desordem do armário embutido  
Meu paletó enlaça o teu vestido  
E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos  
Teus seios ainda estão nas minhas mãos  
Me explica com que cara eu vou sair

Não, acho que estás te fazendo de tonta  
Te dei meus olhos pra tomares conta  
Agora conta como hei de partir  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299)

A letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) versa sobre o momento de passagem do contínuo, representado pela hipnose do amor fusional entre o sujeito — *eu* — e seu objeto de desejo — *tu* —, para o descontínuo, marcado pela ameaça de ruptura do relacionamento amoroso que intercepta a continuidade narrativa do sujeito, colocando-o em contato com acidentes de percurso que acabam por suspendê-lo da experiência epifânica que até então

dominava seu campo de presença. Há, portanto, no presente da enunciação, evidências do processo de *dissolução* do acontecimento extraordinário que outrora arrebatou o sujeito e retirou-o temporariamente de sua trajetória de vida, fazendo-o romper com a realidade que o cercava. O eu poético, no entanto, quer ainda fazer durar o momento de êxtase, embora seu objeto de amor, que acelera e escapa, precipite o fim da relação, criando um descompasso tensivo, como afirma Dietrich ao refletir sobre a mesma questão:

Contrapondo-se então à ruptura e descontinuidade, temos um sujeito que nega os limites, que quer durar. Frente ao projeto de concentração apresentado pelo objeto (que impõe limites, que concentra a individualidade, que marca o tempo), o sujeito reafirma um projeto de expansão (que nega os limites, que promove a difusão, que dilui). (DIETRICH, 2005, p.5).

A letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), num tom que confunde o lamento com uma possível tentativa de persuasão, retorna ao pretérito desse amor fantasmagórico e coloca em *mise-en-scène* os dois primeiros atos do relacionamento descritos na gramática amorosa de Roland Barthes: o *arroubo* e a *cristalização*. A captura, momento em que o sujeito é seduzido pela imagem do objeto — “Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) — reporta a um universo paralelo e contínuo, onde os vínculos com a realidade são suprimidos — “Ah, se já perdemos a noção da hora / Se juntos já jogamos tudo fora”; “Rompi com o mundo, queimei meus navios” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299). Segue-se, então, uma série de contatos que celebram, com embriaguez, as belezas do amor — “Se nós, nas travessuras das noites eternas, / Já confundimos tanto as nossas pernas”; “Como, se nos amamos feito dois pagãos / Teus seios ainda estão nas minhas mãos” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299). Esse tempo feliz, relegado ao passado, opõe-se à *catástrofe* que marca o presente da enunciação, momento em que a relação amorosa está prestes a acabar, e o sujeito, dominado também pelo apego, é também acometido pelo medo do fim.

A passagem do universo contínuo do idílio amoroso para o descontínuo marca o retorno do sujeito para o mundo das imperfeições e da desarmonia, em que a plenitude é substituída pelo vazio. Nesse ínterim, o lado negativo da foria atualiza-se, obrigando o sujeito a deixar sua posição passional de sujeito do *sofrer* para transformar-se em sujeito do *fazer* — como demonstra o uso reiterado do verbo “seguir” — embora, principalmente por causa do sentimento de apego, ele ainda não saiba bem como abandonar sua posição de estado para inserir-se novamente na descontinuidade do mundo, como muito bem evidenciam os versos: “Me conta agora como hei de partir”; “Me diz

pra onde é que inda posso ir”; “Diz com que pernas eu devo seguir”; “Me explica com que cara eu vou sair” e “Agora conta como hei de partir” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299).

A vivência epifânica supõe uma evolução contínua, sem a presença de acidentes de percurso e antissujeitos complicadores, como aquela configurada na letra da canção “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183). Nas duas primeiras estrofes da letra da canção, o eu poético, por meio da mobilização de três figuras diferentes — “perdemos a noção da hora”; “juntos já jogamos tudo fora” e “dei pra sonhar fiz tantos desvarios / rompi com o mundo queimei meus navios” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) — cria uma isotopia que evidencia a ruptura inicial do sujeito com a realidade no momento do *arroubo* amoroso e a entrada no universo contínuo. O sujeito deixou-se envolver pela intensidade elevada do encontro inicial, e a continuidade instalada no momento do acontecimento amoroso provocou uma fusão completa entre o sujeito e o objeto, cuja densidade de presença era tão alta que foi capaz de causar no sujeito a impressão de que esse estado poderia vir a durar para sempre. Como os demais elementos da realidade esvaíram-se durante essa *parada* no tempo e no espaço, o sujeito, em seu estado alucinado, fundiu-se ao objeto, de forma que, para seguirem sozinhos, seria necessário restabelecer o vínculo perdido com o universo e suprir o sentimento de falta que inevitavelmente os acometeria. A letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) retrata esse momento de embate tenso entre a epifania do acontecimento amoroso e os momentos de *catástrofe* que antecedem sua dissolução.

A letra apresenta traços de um enunciador que assume, no nível discursivo, a figura de um ator masculino, porém não é possível chegar a essa conclusão tomando como base as marcas de gênero presentes no discurso, e, sim, atentando às construções figurativas do texto. Os versos “Meu paletó enlaça o teu vestido” e “Teus seios ainda estão nas minhas mãos” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), por exemplo, demonstram, por meio do processo de instalação de figuras no enunciado, a presença de um ator provavelmente masculino, cujo discurso passional é marcado por um apego intenso por seu objeto de desejo, actorializado na figura da mulher amada, razão pela qual a conjunção espacial ainda existe no enunciado.

Há ainda, na letra, um sincretismo actancial, em que as funções objetais coexistem com as subjetais, como, não raro, ocorre nas letras de Chico Buarque e nos textos poéticos de modo geral. Aqui o mesmo ator *tu*, que, no presente da enunciação, apresenta a função actancial de objeto-valor e também de antissujeito, já assumiu anteriormente a função de destinador, que respondia pela continuidade da narrativa e pela superação dos acidentes de percurso que poderiam vir a atravancar o estado pleno do sujeito-destinatário — “Te dei meus olhos pra tomares conta” — (2002, p. 140) e

também pela modalização do *querer* — “Eu te amo” — do enunciador, afinal, na relação amorosa o destinador é responsável por incitar o desejo do destinatário<sup>107</sup> — “Ah, se ao te conhecer, dei pra sonhar, fiz tantos desvarios”. No presente da enunciação, fica claro que o “tu” é o objeto-valor que escapa do sujeito, o “eu” do discurso, mas ele cumpre também a função de antissujeito, pois algumas construções enunciativas deixam claro que ele é o responsável pelo fim do relacionamento amoroso e, conseqüentemente, por romper com a continuidade que se prolonga do sujeito para o objeto e do objeto para o sujeito, como demonstram os versos “Se entornaste a nossa sorte pelo chão / Se na bagunça do teu coração / Meu sangue errou de veia e se perdeu”; “Não, acho que estás te fazendo de tonta / Te dei meus olhos pra tomares conta” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299). Embora figurativizadas no mesmo ator — o “tu” do enunciado — as funções actanciais oscilam, conforme o momento da narrativa retomado no enunciado. Enquanto, no pretérito da enunciação — o *arroubo* — o “tu” assumia a função de destinador, assegurando a continuidade da narrativa, no presente — a *catástrofe* — ele passa a assumir o papel de antissujeito, sendo aquele que ameaça instaurar a fragmentação do corpo em sujeito-objeto, a desintegração do ser semiótico, conseqüentemente, da continuidade. A virtualização do destinador e a atualização do antissujeito, além de inverterem a foria da narrativa, também atuam como um regulador dos modos de presença no enunciado.

Quando a relação amorosa se encaminha para o fim e o sujeito, pouco a pouco, avança para um estado virtualizado, em que a sensação de incompletude toma conta, há uma ruptura da confiança no destinador, que passa a não mais ser responsável por orientar o sentido do percurso do destinatário, que se sente impotente para agir sem o auxílio de seu doador, e a quem ele suplica por uma direção ou, em outras palavras, por um sentido que lhe permita prosseguir com sua narrativa — “Me conta agora como hei de partir” / “Me diz pra onde é que inda posso ir” / “Diz com que pernas eu devo seguir” / “Me explica com que cara eu vou sair” / “Agora conta como hei de partir” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299).

De acordo com Merleau-Ponty (1984, p. 279), o sujeito e o objeto representam dois momentos abstratos de uma igual estrutura: a presença. Sujeito e objeto não são, nessa perspectiva, entidades semióticas que se somam, mas que, ao contrário, se complementam, formando um todo único, que reúne também as forças sensíveis (interoceptivas) e inteligíveis (exteroceptivas). Nesse contexto, o *corpo próprio* funciona como uma categoria responsável por assegurar, dentro do campo de presença, essa união primordial que vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito,

---

<sup>107</sup>No enunciado, há indícios de que a relação amorosa foi recíproca — “Se juntos já jogamos tudo fora” —, portanto, pode-se inferir que o *tu* atuava como destinador do *eu* e vice-versa.



reduzindo-os a uma mesma estrutura semiótica. A separação entre eles ocasiona a bipartição do corpo uno, provocando o lancinante sentimento de *incompletude*.

O enunciador de “Eu te amo” deixa entrever, por meio do grande investimento de figuras no discurso, a natureza dessa união existente entre o sujeito e seu objeto de desejo, porém, o texto é enunciado em um momento em que o contrato amoroso já está em vias de ser rompido definitivamente, a apenas alguns passos do fim definitivo da relação amorosa, como se pode observar nos versos: “Me conta *agora* como hei de partir”; “E o meu sapato *inda* pisa no teu”; “Teu seios *inda* estão nas minhas mãos” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), cujo emprego das formas adverbiais “(a)inda” e “agora” apontam para a intensidade da junção, ainda que ela esteja prestes a se dissolver. O amor, vínculo que une, parece persistir, ao menos para o sujeito, embora o relacionamento tenha sido rompido unilateralmente:

Se entornaste a nossa sorte pelo chão  
Se na bagunça do teu coração  
Meu sangue errou de veia e se perdeu  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299)

No Dicionário Houaiss, a expressão “apego” aparece com as seguintes acepções: 1) ligação afetuosa; afeição; estima e 2) dedicação constante e excessiva a algo. Semioticamente, o apego sobredetermina os estados de junção, como é possível constatar no primeiro sentido atribuído pelo Dicionário ao vocábulo: o de *ligação* afetuosa. O apego, portanto, é um sentimento que une, de modo que o desejo do sujeito patemizado por essa paixão é o de estar sempre conjunto ao seu objeto-valor. Por essa razão, quando o sujeito se vê na iminência de uma disjunção concessiva, a euforia assegurada pela conjunção é substituída por um estado de alma disfórico, marcado pela dor, pela tristeza e pela falta de perspectiva.

Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993, p. 182), definem o apego como um sentimento estruturado sobre um *dever-ser* que modaliza não o objeto em si, mas o estado de junção, por meio do qual o sujeito ganha existência semiótica. Quando a conjunção se dissolve, a existência do sujeito também é anulada, e ele retorna ao estado semiótico de inexistência, afinal, o objeto-valor não é algo exterior ao sujeito, mas parte dele: “Tudo, com efeito, se passa como se, uma vez rompido o apego, o sujeito tivesse de regressar a uma fase pré-semiótica onde nada teria mais valor algum para ele” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 182).

É exatamente a situação que se sucede em “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299). O sujeito está tão intensamente unido ao objeto que a iminência da separação provoca nele

uma grande angústia e medo de anular-se como ser semiótico, pois, para ele, o sentido existe apenas quando em conjunção com o objeto. De acordo com Greimas e Fontanille, o sujeito teme deixar de existir como ser semiótico a partir do momento em que estiver separado desse objeto de amor, com o qual ele já se encontra completamente confundido: “Um sujeito ‘apegado’ a um objeto seria um sujeito cuja totalidade integral estaria consagrada a esse objeto” (1993, p. 183). Barthes já antevia a mesma questão em seus fragmentos: “[...] No temor amoroso, sinto medo de minha própria destruição, que entrevejo bruscamente, certa, bem formada no relampejar da palavra, da imagem” (2003, p. 288).

Ainda de acordo com os Greimas e Fontanille, a intensidade do apego pode conduzir à resistência<sup>108</sup>, e, na letra em apreço, essa questão torna-se patente: passa a haver, por parte do sujeito, uma grande resistência em aceitar a disjunção temporal, de modo que ele tenta ainda assegurar uma conjunção de natureza apenas espacial, evitando a todo custo ter de lidar com o estado *virtual* que o sentimento de falta e incompletude ocasionariam. O apego é visceral, está inscrito no corpo do sujeito — como deixa entrever a isotopia figurativa construída no enunciado — e faz com que ele resista à disjunção como forma de evitar a incompletude. Separar-se do objeto de amor seria como amputar um pedaço de si, sensação que a letra “Pedaço de mim” (BUARQUE, 2007, p.270) expressa de forma bastante comovente<sup>109</sup>. O medo da perda de sentido da existência e, conseqüentemente, da perda da própria identidade afeta disforicamente o campo de presença do eu poético, suscitando estados de ânimo marcados pela dor, tristeza e melancolia, afinal, como muito bem coloca Octavio Paz, o ser humano suporta tudo, exceto a ausência de sentido: “O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolera a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido.” (1982, p. 23). Em “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), a disjunção representa a anulação do sujeito, cuja reintegração com o mundo — renascimento como ser semiótico — só será possível por meio de um processo marcado por uma dor lancinante.

O discurso apresenta um estilo tensivo ascendente: a *catástrofe* prenuncia a *dissolução* total, e o sujeito reage à *atualização* do antissujeito com um discurso recrudescente, que vai crescendo em tonicidade e andamento, percebidos tanto a partir das construções figurativas, cada vez mais

---

<sup>108</sup> Quando o apego do sujeito por seu objeto-valor atinge o último grau de intensidade, esse apego resiste não apenas à disjunção temporal, mas à própria destruição do objeto, como em casos de morte nos quais o indivíduo não aceita a desintegração do outro e resiste a internalizar o processo natural da perda, tal qual evidenciam Greimas e Fontanille ao afirmar que “[...] o apego que resiste à destruição do objeto, o apego para além da morte, revela bem o princípio da intensidade: ela manifesta certa maneira de ser do sujeito fiduciário, independentemente do objeto de valor que ocupa.” (1993, p. 183).

<sup>109</sup> O artigo “Tensões da dor”, da autoria de Luiz Tatit, presente no livro *Chico Buarque do Brasil* (2004, p. 305), desenvolve uma análise da letra “Pedaço de mim” (BUARQUE, 2007, p.270), chamando atenção para as manifestações discursivas da falta no enunciado da letra.

passionais, quanto dos próprios procedimentos do plano de expressão. A intensidade elevada decorre também do alto grau de investimento afetivo dispensado pelo sujeito sobre seu objeto de desejo no momento da epifania fusional que antecedeu a fase da *catástrofe*, tornando muito mais difícil a separação. Nesse sentido, Greimas e Fontanille observam também que quanto mais apegado está o sujeito a seu objeto, mais ligado a ele esse sujeito estará, até chegar ao ponto de confundir-se com ele e não mais distinguir os limites entre um e outro: “Quanto mais forte o apego, mais o sujeito apaixonado tende, figurativamente falando, a confundir-se com seu objeto de valor [...]” (1993, p. 183).

No que tange à gramática do discurso amoroso, não fica claro no enunciado, em momento algum, como o relacionamento passou da fase do *arroubo* e da *cristalização* para a *catástrofe* que antecede a *dissolução*. Entre esses dois momentos, há uma grande lacuna que deixa em aberto a sucessão de fatos que conduziu ao fim do relacionamento. Não se sabe a razão pela qual o sentimento que o “tu” nutria pelo sujeito se perdeu, tampouco se sabe se a disjunção foi instalada abruptamente, saltando do idílio para o inferno amoroso, ou se os processos de virtualização do destinador e de atualização do antissujeito foram graduais, passando pelas fases do *cotidiano* e do *drama* até finalmente desencadearem a *catástrofe* desenhada no presente da enunciação. Sabe-se que já houve, no passado, um sentimento de amor que está, no presente, em vias de extinguir-se. A fragmentação do discurso amoroso, que dispõe, lado a lado, esses dois momentos opostos do relacionamento, na verdade, acaba por ressaltar a transformação disfórica que acometeu a união dos amantes e por provocar uma grande tensão que vai crescendo no enunciado conforme o fim se aproxima, o que intensifica os efeitos passionais emanados do texto e a ilusão referencial, que acaba por incitar a compaixão do enunciatário.

A letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) prioriza, juntamente com os expedientes poéticos do plano da expressão que serão explorados adiante, o trabalho particularizante com o revestimento figurativo do texto. Não é o desenvolvimento temático, tampouco o narrativo, os que mais chamam atenção no texto, mas sim o investimento em figuras que criam isotopias das quais transbordam efeitos de sentido passionais capazes de sensibilizar o enunciatário e provocar nele sensações homólogas àquelas vividas no mundo natural, com vistas a levá-lo a um estado de comoção e sensibilização. Quando se trata da intensa ilusão fusional que se desenha entre sujeito e objeto, o investimento figurativo do texto como um todo, mas especialmente das estrofes abaixo, é fundamental para intensificar essas questões:

Se nós nas travessuras das noites eternas  
Já confundimos tanto as nossas pernas  
Diz com que pernas eu devo seguir

Como, se na desordem do armário embutido  
Meu paletó enlaça o teu vestido  
E o meu sapato inda pisa no teu

Como, se nos amamos feito dois pagãos  
Teus seios ainda estão nas minhas mãos  
Me explica com que cara eu vou sair

[...]

Não, acho que estás te fazendo de tonta  
Te dei meus olhos pra tomares conta  
Agora conta como hei de partir  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299)

Nas três estrofes, o eu poético mobiliza a figura de retórica denominada metonímia a fim de configurar uma isotopia figurativa que remete à intensidade da conjunção. As imagens das pernas confundidas, do paletó e do vestido enlaçados, do sapato que ainda pisa no outro e dos seios ainda nas mãos do amante são advindas de construções metonímicas que sugerem o grau da ilusão fusional estabelecida entre os atores do discurso, cujos corpos e seus *representamina* (paletós, sapato) ainda se encontram entrelaçados como numa tentativa de demonstrar o desespero dos sujeitos em manterem-se em conjunção, mesmo quando o contrato fiduciário do relacionamento amoroso tenha sido rompido, afinal, como demonstra Merleau-Ponty em *Olho e espírito* (1984), o sujeito percebe o mundo e os objetos que o cercam por meio do corpo sensível, que busca unir tudo aquilo que foi separado. Nesse sentido, as construções figurativas presentes em *Eu te amo* demonstram bem os aspectos da *anima* e do *animus*<sup>110</sup> desenvolvidos por Jung, que afirmava que o feminino estava presente na constituição da psiquê do homem, assim como o masculino estava presente na psiquê da mulher. A união com o sexo oposto, ao mesmo tempo que complementa, também desperta o oposto dentro de si, conduzindo os sujeitos à plenitude:

Resulta incluso muy difícil separar la parte individual de la parte relacional. Es como si una persona, dentro de una relación anímica estrecha, hubiese perdido sus dos piernas, sus dos brazos y la cabeza, y tuviese ahora cuatro piernas y cuatro brazos, dos cabezas y dos vidas. El individuo se encuentra atravesado por la esfera anímica del compañero, y lo mismo le sucede a la totalidad de su problema vital, todo el problema espiritual se encuentra recíprocamente influido. Gran parte de su

---

<sup>110</sup> *Anima e animus* são os termos que designam o arquétipo do sexo oposto no inconsciente do homem (anima) e da mulher (animus). Esses arquétipos se manifestam ao longo da vida, inicialmente sobre a figura do pai ou da mãe, posteriormente sobre outros indivíduos, como o par amoroso. (AGNEL *et alii*, 2005, p. 14-15)

material psicológico es material relacional que porta el sello de dos almas.<sup>111</sup>  
(JUNG, 2015, p. 42)

As construções figurativas de “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), assim como a citação de Jung, são análogas ao mito da unidade primitiva dos seres humanos, proferido por Aristófanes em *O banquete*, de Platão (2011, p. 115), segundo o qual cada ser humano nada mais é do que o complemento de um outro. De acordo com o mito, os seres humanos, nos primórdios, possuíam quatro pernas, quatro mãos, dois genitais e dois rostos apoiados sobre um só pescoço e uma única cabeça. Quando mutilados pela metade, por castigo divino, passaram a buscar sua metade para unirem-se a ela e sentirem-se novamente plenos e *realizados*. Ocorre, porém, que fora do mito não é possível complementar-se através do outro, pois a falta será sempre subjetiva. A relação amorosa, no entanto, mostra-se como uma tentativa de anular a falta, ainda que na esfera da ilusão e da hipnose.

Na letra dessa canção, essas construções figurativas buscam, portanto, dimensionar para o enunciatário o quão forte era a ilusão de unidade entre os sujeitos e o quão dolorosa é, para eles, a separação. No contexto da letra, o recurso da metonímia, utilizado para insuflar no discurso o efeito de fusão entre o homem e a mulher, acaba por sugerir também o valor concessivo que marca a *dissolução* do relacionamento amoroso. Tudo se passa como se as partes do corpo dos sujeitos ainda estivessem integradas, mesmo quando não há mais um vínculo que suste a relação amorosa, afinal, isso nem seria possível, já que, com o prenúncio da separação, o eu poético está em vias de sofrer um processo de desintegração e retorno à sua existência pré-semiótica; afinal, na *catástrofe*, como já havia previsto Roland Barthes (BARTHES, 2003, p. 135-136), o sujeito vive sob a incessante ameaça da desgraça que atingirá a si mesmo e ao seu objeto de amor, arruinando por fim o relacionamento amoroso.

O alto grau de poeticidade do texto é também decorrente do modo como as isotopias figurativas da letra da canção “Eu te amo” são intensificadas pelos isomorfismos entre plano de conteúdo e plano de expressão da linguagem verbal. Em um primeiro momento, chama atenção o recurso provocado pela organização do plano de expressão no que diz respeito à rima final, estabelecida entre os terceiros versos de cada uma das estrofes, terminadas pelos vocábulos “partir”, “ir”, “seguir”, “perdeu”, “teu”, “sair” e “partir”, de cuja estrutura emergem os vocábulos “ir” e “eu”,

---

<sup>111</sup> É mesmo muito difícil separar a porção individual da porção relacional. É como se uma pessoa, dentro de uma relação anímica estreita, tivesse perdido suas duas pernas, seus dois braços e a cabeça, e tivesse agora quatro pernas e quatro braços, duas cabeças e duas vidas. O indivíduo se encontra atravessado pela esfera anímica do companheiro, e o mesmo acontece à totalidade de seu problema vital, todo o problema espiritual é reciprocamente influenciado. Grande parte de seu material psicológico é material relacional que apresenta características das duas almas.

provocando um jogo paronomástico que sugere materialmente, através da expressão, a partida do sujeito em decorrência do fim da relação amorosa desenhada no plano de conteúdo: o *eu* que se *vai* e *esvai*, dissipando-se no mundo e esvaziando-se de sentido.

Ainda em relação a essas questões da expressividade, há mais um elemento que corrobora a materialização da *dissolução* do sujeito semiótico verificada no plano de conteúdo, porém, agora não mais marcado pela substância sonora, mas pela gráfica. O vocábulo *seguir*, que aparece no último verso da terceira estrofe, sugere, por meio de sua estrutura gráfica, o estilhaçamento do *eu* — sEgUir — ao bipartir, pelo entrecorte da letra -g-, as letras -e- e -u-, que, unidas, formam o pronome pessoal de caso reto “eu”, que está prestes a diluir-se e a dessemantizar-se.

Outro trabalho estabelecido sobre o plano de expressão, menos evidente, mas não menos essencial para o efeito de sentido de “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), está relacionado, mais uma vez, ao trabalho elaborado sobre a plasticidade textual, a fim de mimetizar os conteúdos que subjazem no discurso. O sujeito da letra de canção, dominado pela contingência do apego, quer prolongar a relação sob quaisquer circunstâncias, mas é abruptamente surpreendido pela disjunção concessiva. Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, a rima configurada entre as expressões “hora” e “fora”, que garante ritmo e continuidade sonora, é antecipada no meio do terceiro verso, não mais no final, por meio do expediente da rima interna, com a expressão “agora”, marcando a ideia de antecipação no plano de expressão (DIETRICH, 2005):

Ah, se já perdemos a noção da **hora**  
Se juntos já jogamos tudo **fora**  
Me conta **agora** como hei de partir  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299)

O mesmo procedimento poético aparece também na segunda estrofe — “eterna”, “perna” e “perna” — e na última — “tonta”, “conta” e “conta”. Da mesma forma que o enunciador de “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) é surpreendido pela chegada antecipada do fim da relação, o plano de expressão surpreende, ao antecipar, por meio da rima interna, o ritmo e o andamento da leitura:

No plano de expressão, a rima pode ser considerada como um mecanismo de desaceleração. A recorrência de uma mesma sonoridade a intervalos regulares provoca a percepção de um ritmo. Ao fluxo instável e irregular (acelerado) da fala se sobrepõe a regularidade da rima (desaceleração). No trecho ressaltado, este procedimento é utilizado de uma maneira peculiar. A repetição regular da sonoridade em “hora” e “fora” (estabilidade) aparece antecipada no terceiro verso (“agora”). A rima “acelera”, e aparece antes do esperado (surpresa). O mesmo

acontece nas duas outras estrofes. Assim como no plano de conteúdo o sujeito é surpreendido por um objeto que se antecipa, temos no plano de expressão uma rima que se antecipa – e surpreende. (DIETRICH, 2005, p. 6)

Ainda no que concerne ao plano de expressão, é sabido que o trabalho sobre a substância sonora do texto pode avivar muito o efeito passional do discurso. Em relação às estrofes analisadas anteriormente, merecem destaque a finalização dos dois primeiros versos sempre com o fonema /a/ — a mais aberta, ampla e de baixo timbre dentre todas as vogais — e o término do terceiro verso com sílabas cuja predominância vocálica é marcada pelo fonema /i/ — alto, de timbre agudo e fechado por natureza. Há, aqui, um processo fonético de estreitamento — a passagem de uma vogal ampla para uma vogal constricta — que deixa entrever, na substância sonora, mais uma vez, as paixões que sustentam o discurso: a angústia provocada pela passagem da amplidão do sentimento euforizante da conjunção para a angústia disforizante que se desenha com a disjunção, marcada pelo *porvir* da separação. É curioso observar que o termo angústia foi tomado diretamente do vocábulo latino *angustia* (FARIA, 1994, p.49 *s.v. angustia*), cuja acepção primeira é a de “espaço apertado, estreiteza, desfiladeiro”, sentido próprio que se estendeu, por meio de um processo metafórico calcado na analogia, para o sentido figurado “aflição”, em decorrência de uma sensação física que acomete o sujeito angustiado. Ele apresenta como sintoma o estreitamento de órgãos como coração, peito e garganta, como bem descreve Hannah Arendt em uma de suas cartas, parte do conjunto da correspondência amorosa trocada com Heidegger: “Mas também é possível que a nostalgia tenha aberto seus reinos [...] e que a angústia tenha fechado tudo pesadamente, tenha-lhe cortado a respiração livre, deixando-a paralisada em meio à sensação de estar sendo caçada.” (2001, p. 17). Tal sensação foi mimetizada na letra da canção “Eu te amo” pelo trabalho particularizante com a substância sonora do signo poético, por meio dos procedimentos descritos anteriormente. Nesse sentido, o próprio grafismo da letra -i-, de caráter delgado, também contribuiu para intensificar as homologias presentes no texto em apreço.

Em ambos os procedimentos poéticos supracitados, estabelece-se uma relação entre a expressão e o conteúdo do poema, que pode ser denominada semissimbólica. Não há uma motivação que ocorre de modo natural, como no caso do símbolo, mas sim uma motivação forjada pelo enunciador dentro do contexto específico da letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299) a fim de provocar os efeitos de sentido mencionados anteriormente.

O título da canção evoca em si toda a tradição da lírica amorosa, porém, diferentemente da maior parte dos textos produzidos dentro desse gênero, a letra de Buarque e Jobim não é um elogio às belezas do amor, apesar de, também, mostrá-las sob um viés diferente: o da perda. Trata-se, na

verdade, de uma canção de adeus proferida por um sujeito tensionado por um *dever ser* advindo do apego e por um *querer*, um desejo intenso, proveniente do seu amor. Essas modalidades entram em choque com o *não poder mais*, proveniente da quebra contratual da relação amorosa estabelecida pelo *tu*, e a disjunção concessiva desenha-se no percurso do sujeito, trazendo consigo uma série de sentimentos disfóricos.

A forma como o enunciador encadeia as figuras que compõem o discurso e a forma como essas figuras são expressas no texto revela, categoricamente, que o que sustenta ainda a relação entre os sujeitos de “Eu te amo”, além do amor, é o apego, paixão que sequer é nomeada no enunciado, mas é central na instância da enunciação, o que mostra que as marcas presentes na enunciação, indicadas pelas figuras que compõem a isotopia da perda podem revelar muito mais do que aquilo que é dito explicitamente no enunciado. O “Eu te amo” enunciado no título é, portanto, mais uma marca da resistência do sujeito, que, no caso, se trata da resistência em perder a linguagem amorosa: “O ponto mais sensível desse luto acaso não seria que devo perder uma linguagem — a linguagem amorosa? Findos os “Eu te amos” (BARTHES, 2003, p. 186).

A solidariedade entre plano de conteúdo e plano de expressão, bem como o alto investimento figurativo presente no texto, colaboram para a materialização da *catástrofe* que antecede a *dissolução* da relação amorosa, criando, por vezes, ilusões referenciais que provocam no enunciatário o efeito referencial, de modo a suscitar nele a compaixão, que se manifesta pelo compartilhamento, por parte do enunciatário, da dor do sujeito cindido de “Eu te amo”.



### 6.3. “Atrás da porta”: a dissolução

*XIb*  
*Luctanturpectusque leue in contraria*  
*tendant*  
*Hac amor, hac odium; sed, puto,*  
*uincit amor.*  
*Odero, si potero; si non, inuitus*  
*amabo*  
*(OVÍDIO, Amores III)<sup>112</sup>*

Atrás da porta

Francis Hime  
Chico Buarque  
1972

Quando olhaste bem nos olhos meus  
E o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei  
E me arrastei e te arranhei  
E me agarrei nos teus cabelos  
Nos teus pelos  
Teu pijama  
Nos teus pés  
Ao pé da cama  
Sem carinho, sem coberta  
No tapete atrás da porta  
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar  
Pra sujar teu nome, te humilhar  
E me vingar a qualquer preço  
Te adorando pelo avesso  
Pra mostrar que inda sou tua  
Só pra provar que inda sou tua...  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

A canção “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) é fruto de uma parceria entre Chico Buarque e Francis Hime, sendo este o responsável pela melodia e aquele, pela letra (HOMEM, 2009, p. 107), que é o signo verbal tomado como objeto da análise que ora se apresenta. A letra retrata a ruptura da continuidade do relacionamento amoroso, interceptado por uma *parada* — não

---

<sup>112</sup> 11b

Lutam, e o tênue peito já tracionam,  
contrários, ora o ódio ora o amor  
mas, creio, vence o amor.  
Eu, se puder, a odiarei, senão,  
contrafeito, amarei.  
(OVÍDIO, *Amores III*. 11b. Trad. João Batista Toledo Prado)

se sabe ocasionada pelo quê — responsável por desencadear a *dissolução* do relacionamento amoroso, elevando a curva tensiva ao ápice da intensidade, de modo a configurar um acontecimento amoroso às avessas.

A *dissolução* amorosa não era esperada pelo sujeito e surpreendeu-o completamente. Sem a presença de um destinador que tornasse esse sujeito competente para lidar com o ocorrido, a sensação da perda do objeto amado torna-se insuportável para ele, de modo que o desespero começa a se configurar no plano passional do enunciado.

A cena pretérita narrada no presente da enunciação relata o momento em que o contrato entre o *eu* e o *tu* é rompido. Na gramática amorosa, o estado de *realização* manifesta-se quando o acordo entre destinador e destinatário<sup>113</sup> é bem sucedido, a ponto de afastar as forças antagonistas do antissujeito e de manter a narrativa amorosa em fruição, garantindo a união plena entre sujeito-objeto e a continuidade do relacionamento amoroso, pois, de modo geral, todas as relações que se produzem no plano subjetal repercutem-se no plano objetal (TATIT, 2002, p. 155). Justamente por essa razão, logo que o contrato é rompido unilateralmente pelo *tu* do enunciado — que cumpre, nesse momento, a função de antissujeito — o sujeito sente-se apartado de seu objeto de amor — função actancial também ocupada pelo *tu* — e nem sequer pode contar com a presença de um destinador para doar-lhe a competência necessária para enfrentar a descontinuidade instaurada em seu percurso. O *tu* transforma-se, numa fração de segundo, de objeto de amor em antissujeito responsável por colocar fim à relação amorosa. Com quem contar nesse momento? Eis a origem do desespero decorrente do evento inesperado.

Diferentemente dos acontecimentos que suscitam estados de alma eufóricos — como na fase do *arroubo* amoroso ou na reedição dele, tal qual é possível observar, por exemplo, no discurso da letra das canções “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183) e “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) — o evento extraordinário que irrompe em “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) provoca estados anímicos disfóricos, já que é fruto de uma disjunção<sup>114</sup> concessiva entre o sujeito que narra e seu objeto de desejo. A disjunção nem sempre carrega consigo valores disfóricos, embora o apego, que inevitavelmente circunda as relações humanas, faça com que essa seja uma constante. Se, porém, ela é concessiva, tende a provocar um

---

<sup>113</sup> Os papéis actanciais de destinador e destinatário, no caso do amor correspondido, são cumpridos por ambos os sujeitos apaixonados.

<sup>114</sup> O momento reportado pela enunciação configura, estritamente, um estado de não-conjunção, porém, como a passagem da não-conjunção (perda) para a disjunção (falta) é por demais veloz, e o termo “disjunção concessiva” já é cristalizado na Semiótica, optou-se por utilizar essa expressão ao invés, por exemplo, de não-conjunção concessiva, que não possui a mesma fluidez expressiva.

tumulto modal que resulta em uma série de desdobramentos passionais, e, a partir deles, sobrevém um *drama* que toma conta do percurso do sujeito.

A concessão é determinante na semiótica do acontecimento, já que, diferentemente da implicação, é da ordem não do *pervir*, mas do *sobrevir*; ou, em outras palavras, pertence à esfera do contratempo, que intercepta a previsibilidade da narrativa. No estágio anterior à instalação do acontecimento, o sujeito de “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) vivia um estado de continuidade proporcionado pelo *pervir*, em que era tomado pela convicção de que o mundo que habitava correspondia ao seu próprio universo particular, onde predominavam o cálculo e a previsão (ZILBERBERG, 2011, p. 243). A partir da irrupção do *sobrevir*, que se manifesta com a decisão unilateral da ruptura do relacionamento amoroso pelo *tu*, também objeto<sup>115</sup> de amor do eu lírico, esse universo repleto de crenças desmorona e dá lugar ao avesso daquilo que era previsto, tal como evidenciam os três primeiros versos da letra da canção. O sujeito, a partir desse ponto, fica tensionado entre as modalidades do *querer*, do *poder*, do *saber* e do *crer*<sup>116</sup>: ele *sabe-não-poder* mais estar conjunto de seu objeto de desejo, embora *não-creia* e *não-queira* aceitar a disjunção definitiva. É justamente o choque entre essas modalidades, proveniente da ruptura concessiva, que dá origem à cena passional da letra. “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) narra o momento em que o sujeito se dá conta abruptamente da perda do objeto de amor, assim, a história do relacionamento amoroso, bem como o momento do término entram nas vias da potencialização através da memória, que é evocada no presente da enunciação quando o sujeito relata a cena passada.

O discurso amoroso não é manifestado somente pelo signo verbal, já que, no terreno amoroso, de modo contrário, as feridas mais profundas são provocadas muito mais pelo que se vê do que pelo que se escuta (BARTHES, 2003, p. 211). O amante tem a necessidade de constatar os fatos pelo olhar, como se o ato de ver lhe mostrasse a verdade de forma mais nítida e até palpável

---

<sup>115</sup> O objeto, actorializado na figura do homem, que tem como característica a passividade, torna-se ativo a partir do ponto em que atrai a percepção e instaura uma reviravolta no percurso do sujeito. Como é característico do acontecimento, ocorre, dessa forma, a subjetivação do objeto, que adquire um *fazer* que não lhe é próprio, e o apassivamento do sujeito, que é dominado pelo *sentir*. É interessante que, nesse caso, além de objeto de desejo do sujeito, a figura do homem corresponde também a outro actante: é antissujeito e, ao mesmo tempo, é o responsável pela introdução do descontínuo no universo do sujeito.

<sup>116</sup> É importante atentar para o fato de que o *crer*, parte do universo cognitivo em que se encontra também o *saber*, foi considerado por Greimas, em *Du Sens II* (1983), como precedente sintático em relação tanto ao *saber* quanto às demais modalidades, pois, para que possa haver comunicação humana, o *crer* é determinante, já que o contrato existente entre o destinador e o destinatário pressupõe a crença. É por essa razão que Greimas acredita na precedência sintática do *crer*. Em “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p.196), o verso “Juro que não acreditei” reafirma, nessa linha de pensamento, a dificuldade de o sujeito aceitar o rompimento do contrato amoroso, no qual ele havia depositado toda sua crença.

do que as palavras. As certezas do eu lírico de “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) são suspendidas quando ele verifica, no outro, o olhar de adeus, sem que, para isso, fossem necessárias palavras:

Quando olhaste bem nos olhos meus  
E o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

O sujeito sente-se apunhalado por esse olhar, como muito bem evidencia, no plano da expressão, a escolha do significante “olhaste”, no primeiro verso do texto, de cujo plano fonético destaca-se um segundo vocábulo, “haste”, que, de acordo a primeira acepção do Dicionário Houaiss, significa “pau ou ferro erguido e retilíneo em que se encrava ou apoia alguma coisa”. De tal jogo expressivo, portanto, emerge a imagem poética que desencadeia o despertar afetivo do sujeito e a dor lancinante que dele se segue: a haste que se lança em direção ao amante, apunhalando-o desprevenido.

No terceiro verso — “Juro que não acreditei” — o sujeito, a princípio, *não-crê* no que seus olhos veem, mas a cena passional desencadeada logo em seguida mostra que, na verdade, embora ele *queira-não-creer* nos fatos, as alterações no estado de coisas ao seu redor são suficientes para fazê-lo acreditar na perda de seu objeto de amor e na alteração do estado de conjunção (plenitude) para não-conjunção (perda).

Assim como na letra da canção “Eu te amo” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 299), ao lado do amor, está o apego, que é também intrínseco à sintaxe do discurso amoroso. E quando há apego, há resistência às contingências da junção, ou seja, resistência à perda, à ausência e ao abandono (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 183); dessa forma, quanto mais tônico for o apego, maior será a resistência à disjunção, razão pela qual é tão difícil para o sujeito aceitar e lidar com a partida do ser amado. O percurso tensivo do discurso é ascendente e cresce até chegar ao assomo. As sílabas de “mais” são acrescentadas conforme o sujeito relata o momento da *dissolução* do contrato amoroso, como se os sentimentos despertados pela presença do amado se reeditassem novamente no presente da enunciação. A intensidade começa, então, a aumentar demasiadamente, e os componentes passionais do plano de conteúdo emergem também no plano de expressão, provocando uma série de efeitos de sentido passionais no enunciatário. A reiteração de gradações, polissíndetos e aliterações marca a forma de dizer de um sujeito desnordeado (cujo sentido da existência está em vias de perder-se). É o momento em que o sujeito reage física e emocionalmente

à passagem abrupta do estado de realização, marcado pela completude, ao de virtualização, provocado pelo sentimento de perda. Essa etapa permite observar como o sujeito apaixonado manifesta seus estados de alma e como responde às alterações modais e tensivas que passam a reordenar sua existência semiótica. Os versos que se seguem engendram uma gradação que ascende em conformidade com o aumento da intensidade do texto:

Juro que não **acreditei**  
Eu te **estranhei**  
Me **debrucei** sobre teu corpo e **duvidei**  
E me **arrastei** e te **arranhei**  
E me **agarrei** nos teus cabelos  
(BUARQUE, 2007, p. 196 — Grifos nossos)

As expressões “não acreditei”, “estranhei”, “debrucei”, “duvidei”, “arrastei”, “arranhei” e “agarrei” manifestam os estados do eu lírico que se sucedem, do momento da dúvida ao da tomada de consciência. Tais sintagmas são reunidos não só pela coerência semântica, mas principalmente pelas simetrias fonológicas. Todas elas são oxítonas e têm aproximadamente a mesma extensão silábica. Ademais, a terminação dessas expressões também é comum, o que provoca uma rima assonante que conflui para intensificar o sentido presente no conteúdo do texto: o grupo fonêmico /*ei*/ apresenta a marca do pretérito perfeito, que se opõe ao imperfeito, tempo da continuação, de modo a instaurar a marca do corte abrupto que o acontecimento às avessas provocou no sujeito.

A narrativa pretérita envolve obrigatoriamente uma lembrança potencializada, e, no caso do discurso amoroso, o sujeito apaixonado não se lembra dos momentos decorridos com objetividade e distanciamento, mas, ao contrário, o ato de narrar o faz reviver o passado, já que as lembranças foram marcadas por uma altíssima densidade de presença no momento da fixação. O sujeito de “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) procede a uma *mise-en-scène* ao reconstruir a sucessão de ações que compuseram o acontecimento, como muito bem explicitam Greimas e Fontanille: “a ‘imagem’ ou a ‘cena’ designam aqui o simulacro passional figurativizado, isto é, espacializado, temporalizado, actorializado e semantizado” (1993, p. 217). O *eu* do enunciado age nessa direção ao criar um simulacro que reconstrói a cena do abandono, apropria-se dos sentimentos originais e forma uma imagem passional inscrita no imaginário cultural. Todas as paixões atreladas ao momento vivido são, assim, recobradas no presente da enunciação, de modo que há uma reedição dos sentimentos pretéritos, e o discurso adquire um efeito de sentido de presentificação, que permite a existência de tal simulacro passional, pois, seja qual for a referência espacial ou temporal em que o sujeito abandonado se encontra enquanto ator, ele estará, enquanto espectador, sempre presente na

cena, e a paixão é a responsável por presentificar, no seio do discurso de acolhida, esse conjunto de dados tensivos e figurativos que remonta à cena original (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 217).

No plano da expressão, a repetição assonante do grupo fonêmico /ei/, morfema modo-temporal (e também número-pessoal) indicativo do pretérito perfeito, contribui ainda para o efeito passional do discurso, pois a passagem do fonema mais aberto [e] para o fonema mais fechado [i] provoca o efeito fonético do estreitamento, que se homologa, no plano de conteúdo, à constrição de perspectivas do sujeito provocada pela passagem do sentimento euforizante da conjunção para a tristeza disforizante da não-conjunção, tal qual ocorre na letra da canção “Eu te amo” (BUARQUE H. C & JOBIM, A. C. 2007, p. 299), que também mobiliza o mesmo recurso fonético a fim de avivar o efeito passional do discurso.

Nos versos supracitados, além dos paralelismos já destacados, há outros recursos expressivos que aproximam os vocábulos que compõem a gradação em destaque. A repetição das oclusivas [p], [d] e [b] — “Me debrucei sobre teu corpo e duvidei — cujo som é emitido bruscamente, acompanhado de uma explosão sonora, potencializa a tensão, mesclada ao desespero, que sustenta a narrativa. Os fonemas iniciais dos vocábulos enumerados para compor a gradação que se desenha no plano de conteúdo — [a] e [d] — também se repetem, de modo a aproximar essas expressões, de maneira que fique evidente a gradação articulada a partir delas:

Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei  
E me arrastei e te arranhei  
E me agarrei nos teus cabelos  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

A reiteração do fonema [R] — E me arrastei e te arranhei/ E me agarrei nos teus cabelos — de som rascante, ajuda, por sua vez, a intensificar a violência da cena narrada: o sujeito, desesperado para reter de qualquer forma o objeto amado, trava um embate físico com o amante, arranhando-o e agarrando-o. A constrição do fonema [R], dessa forma, apresenta um efeito iconizante, visto que remete à ideia de atrito e aspereza, de modo a sugerir o efeito de rascante desenhado, também, no plano de conteúdo — “[...] e te arranhei” — que aventa a hipótese de uma cena de luta, em que a amante, desesperada, unha e tenta agarrar o amado que vai embora.

O acontecimento que intercepta a linearidade do percurso narrativo do sujeito é desencadeado pelo abandono. Quando o fim do relacionamento amoroso é anunciado com a ruptura

da relação amorosa, sujeito e objeto, que antes se encontravam unidos em estado fusional, encaminham-se para a separação. No plano da expressão, há investimentos mobilizados a fim de reforçar essa a polarização que se estabelece também no conteúdo do texto. Chama a atenção o emprego dos pronomes de primeira e segunda pessoas do singular: apesar de se encontrarem no mesmo verso, eles não estão aproximados espacialmente, mas, ao contrário, estão dispostos em extremidades opostas:

**Me** debrucei sobre **teu** corpo e duvidei  
E **me** arrastei e **te** arranhei  
E **me** agarrei nos **teus** cabelos  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

Esses pronomes referem-se ao sujeito e seu objeto de desejo, portanto, é possível concluir que a distribuição dos versos sugere, por meio de recursos icônicos, a fragmentação do relacionamento amoroso. Observa-se, assim, que a separação entre os dois sujeitos aparece, mais uma vez, marcada na semiose.

Outro recurso mobilizado pelo enunciador durante o engendramento do texto é o polissíndeto<sup>117</sup>. Essa figura de linguagem, no contexto da letra da canção “Atrás da porta”, evidencia a necessidade de o eu poético reiterar suas ações e, conseqüentemente, seu desalento: o corte abrupto causado pela conjunção “e”, tal qual um soluço agoniado, rompe com a continuidade dos segmentos verbais, potencializando o efeito de sentido de desespero, como é possível observar nos versos abaixo:

Quando olhaste bem nos olhos meus  
**E** o teu olhar era de adeus  
Juro que não acreditei  
Eu te estranhei  
Me debrucei sobre teu corpo **e** duvidei  
**E** me arrastei **e** te arranhei  
**E** me agarrei nos teus cabelos  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

Após a gradação ascendente engendrada nos versos mencionados anteriormente, há também uma segunda gradação, agora descendente, que intensifica o efeito de dor provocado pelo abandono:

---

<sup>117</sup> Reiteração de uma mesma conjunção no decorrer de determinado segmento verbal (Dicionário Houaiss *online*)

E me agarrei nos teus **cabelos**  
Nos teus **pelos**  
Teu **pijama**  
Nos teus **pés**  
Ao **pé da cama**  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

As figuras “corpo”, “cabelos”, “pelos”, “pijama”, “pés” e “pé da cama”, dispostas em uma espécie de gradação, engendram uma isotopia que figurativiza o apego pelo corpo adverso e por objetos que tiveram contato com ele. No plano da expressão, a recorrência da materialidade fônica só faz reunir mais ainda essas expressões, de modo a reiterar a isotopia configurada no plano de conteúdo:

E me agarrei nos teus cabelos  
Nos teus **pelos**  
Teu **pijama**  
Nos teus **pés**  
Ao **pé** da cama  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

Além do jogo paronomástico entre as expressões “cabelos” e “pelos”, há, mais uma vez, a repetição dos fonemas oclusivos [b], [p], [t] e [m], cujo som explosivo continua a avivar a tensão que permeia a letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196).

A forma verbal “agarrar” reforça o apego do sujeito apaixonado por seu objeto de amor. Diante da impossibilidade de convencê-lo a continuar no relacionamento por meio de estratégias argumentativas, o sujeito tenta, em vão, reter física e concretamente o amante, que, por sua vez, vai se desvencilhando, enquanto o sujeito agarra-lhe os cabelos, os pelos, o pijama até restar, finalmente, apenas o pé da cama. Nos dois últimos versos citados — “Nos teus pés / Ao pé da cama” —, há um jogo estilístico entre os pés do amante e o pé da cama: a passagem do humano para o inumano, ao mesmo tempo em que reitera a impossibilidade da conjunção com o outro, reforça também o sentimento de apego, tendo em vista que a cama figurativiza as lembranças — tanto afetivas quanto sexuais — da vida a dois<sup>118</sup>, com as quais o sujeito pode, como alternativa última, manter-se em conjunção, muito embora a figura da cama vazia também suscite tristeza, por representar a ausência do objeto amado.

---

<sup>118</sup> Essa não é a única letra que traz a cama como figurativização dos momentos de conotação afetiva e sexual da relação amorosa; vejam-se por exemplo os versos “Trocando em miúdos, pode guardar (...)/ As marcas de amor nos nossos lençóis / As nossas melhores lembranças”, presentes da letra da canção “Trocando em miúdos” (BUARQUE, 2007, p. 283), que também será analisada neste trabalho.



Partindo do preceito de que uma paixão nunca aparece sozinha, mas sempre contextualizada entre outras paixões, é possível identificar, em “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196), o encadeamento passional que culmina, ao fim da primeira estrofe, no desespero, paixão que ganha espaço no enunciado e sobrepõe-se às demais. A paixão fundadora da gramática amorosa é o próprio amor. Ama-se, de acordo com Aristóteles (2000, p. 23-25), por diversas razões, que compreendem desde a identificação e a admiração até o prazer e o compartilhamento, e tal amor pode ter mais de uma natureza e figurar-se de diversas formas, como amor materno, a amizade e o amor-paixão entre homem e mulher. Esse último interessa a este trabalho justamente por ser a origem do discurso lírico amoroso, mesmo que, na letra da canção em tela, o amor que sustenta a relação também apareça imbricado com uma segunda paixão, o apego, que não apenas se sobrepõe a ele, mas é um dos responsáveis pelo desencadeamento de paixões disfóricas, como o desespero, a cólera e o ódio.

Um sujeito apegado seria aquele cuja totalidade integral estaria consagrada a seu objeto de desejo, pois o sujeito é, de certa forma, semantizado pelo objeto, que o ressignifica por ocasião dos estados juntivos (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 183). O apego do sujeito de “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) é tão intenso que acaba por resistir às contingências da junção, de modo que, mesmo diante da ameaça figurativizada pela separação, ele ainda se sente apegado e unido ao seu objeto. Surge, então, o medo do abandono que avança rapidamente para o estado de desespero, manifestado na etapa canônica da emoção, momento em que o sujeito reage às mudanças que interceptaram seu caminho, como se pôde observar nos versos analisados anteriormente. Como não há mais a presença do destinador para auxiliar o sujeito, as forças antagonistas, advindas da ausência do objeto amado, tendem a crescer desproporcionalmente, fazendo com que o desespero acometa o sujeito abandonado. Dessa forma, a isotopia figurativa delineada no enunciado evidencia a impossibilidade de o sujeito expressar-se verbalmente no momento da separação, motivo pelo qual ele apela para o embate corporal, como se a única solução para manter-se em conjunção com o amante fosse agarrá-lo com as próprias mãos, já que todos os argumentos foram calados pelo desespero.

Nos versos seguintes da letra da canção, as paixões alteram-se: a intensidade passional dos primeiros versos, provocada pela chegada do acontecimento decai — menos *mais* — e um tom melancólico passa a predominar no enunciado:

Sem carinho, sem coberta  
No tapete atrás da porta

Nesse momento, a virtualização é, de fato, constatada pelo sujeito. A perda transforma-se em incompletude e a disjunção instala-se definitivamente na narrativa. Daí em diante, a entonação do enunciado transforma-se, e a lamúria substitui o desespero. O enunciatário passa, a partir de então, a compartilhar os estados de alma do sujeito e solidariza-se com ele. No último verso da estrofe, o uso do diminutivo enfatiza queda da intensidade e reforça, ainda, o tom melancólico do texto por meio do uso reiterado do fonema [i] — “reclamei baixinho” —, cujo som constricto e timbre agudo provoca o fechamento acústico do segmento verbal em destaque e acirra a atmosfera de tristeza.

Ainda nessa estrofe, o verso “Sem carinho, sem coberta” provoca um efeito de estranhamento em virtude da quebra do paralelismo semântico que se estabelece entre as expressões “sem carinho” e “sem coberta”. Espera-se que, após a sentença “Sem carinho”, apareça outra do mesmo campo semântico, relacionado, portanto, aos afetos. Ocorre, porém, que a sentença “sem coberta” instaura um novo campo de sentido, diferente do anterior. Ambos os segmentos, no entanto, iniciam-se com a consoante “c”, de modo que a similitude expressiva, na esteira do paralelismo jakobsoniano (JAKOBSON, 1985, p. 150-151), acaba por reunir esses dois vocábulos semanticamente diferentes. Esse recurso, constantemente apropriado pela poesia com a finalidade de desautomatizar a linguagem, conduz o leitor a associar as expressões “sem carinho” e “sem coberta”, que, unidas, sugerem o sentimento de desamparo, de maneira a provocar a compaixão do enunciatário. Esse mesmo procedimento estilístico foi também utilizado por Chico Buarque no sintagma “Com açúcar, com afeto” (2007), expressão na qual também há uma quebra proposital do paralelismo semântico a fim de desautomatizar a linguagem comum e apurar o efeito de sentido poético.

Por fim, também é bastante significativa a expressão “Atrás da porta”, que é também o título da letra em apreço, tendo em vista que a expressão remete à temática central do texto: a separação. A figura da porta representa, por excelência, um objeto que funciona como uma barreira entre o interior e o exterior e que controla as entradas e saídas. Um dos *topos* literários da elegia latina é “a reclamação do eu poético diante da porta fechada de sua amante”. O nome técnico dessa fórmula literária utilizada na elegia amorosa é *paraklausythron* (lit. “diante da porta fechada”), e ele retrata o amante excluído diante da porta, que o separa de seu objeto de amor, cantando ou declamando as dores da separação:

Whether one reads classical comedy, elegy, epigram, or lyric, he becomes familiar with the conventional figure of the *exclusus amator*. He finds also that the early love-affair is often associated with the favorite's house-door, around which eager admirers throng. The door, usually obdurate and unyielding, is now apostrophized, now flattered, now treated with violence. Vigils at the beloved one's door, a form of voluntary submission to the slavery of love, according to Plato, are frequently mentioned. In token of his devotion the lover decorates the door with garlands, or writes verses upon it. By way of variation he may sing a lover's serenade — a song technically known as a *paraclausithyron*, a woeful ballad to the door which separates him from the object of his affection.<sup>119</sup> (CANTER, 190, p. 355-358)

“Atrás da porta” parece, de certa forma, retomar a tradição da elegia latina, cuja figura do amante faz lamúrias e sofre diante da porta, que o separa fisicamente do objeto de amor. O pico de intensidade desencadeado pelo acontecimento é acompanhado de uma urgência por parte do sujeito em recuperar o tempo perdido a qualquer custo (desespero em reter o amante e reverter a situação), bem como de um aniquilamento espacial: a concentração toma conta da narrativa, imobilizando o sujeito e impossibilitando-o de reagir: “De um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou siderado, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um ‘buraco negro’ que tivesse engolido seu ambiente” (ZILBERBERG, 2011, p. 172), a exemplo da figura da mulher lamentando-se atrás da porta.

A imagem configurada em toda a primeira estrofe remonta, dessa forma, à cena do acontecimento desde seu despertar, momento em que o sujeito trocou, mesmo que a contragosto, o domínio da medida pelo da desmedida (ZILBERBERG, 2011, p. 163), até o momento de recomposição do universo tensivo, condicionado à desaceleração e atonização, quando ele almeja reaver, pouco a pouco, o domínio da duração e da percepção do campo de presença na tentativa de tentar compreender o que aconteceu.

A última estrofe não é mais um simulacro dos instantes situados no intervalo do acontecimento; ela marca a passagem do tempo e a mudança de postura assumida pelo sujeito após a suspensão espaço-temporal causada pelo evento extraordinário. Inicia-se o processo de luto a ser realizado pelo sujeito na tentativa de elaborar o acontecimento e reorganizar o que se passou:

---

<sup>119</sup> Quer se leia comédia clássica, elegia, epigrama ou lírica, torna-se familiar a figura convencional do *exclusus amator*. Acredita-se também que o início do amor-paixão é freqüentemente associado com a porta de casa do amante, em torno da qual os admiradores ansiosos aglomeravam-se. A porta, normalmente dura e inflexível, é agora interpelada, agora exaltada, agora tratada com violência. Vigílias diante da porta da amada, uma forma de submissão voluntária do escravo do amor, segundo Platão, são freqüentemente mencionadas. Em sinal de sua devoção, o amante decora a porta com guirlandas, ou escreve versos sobre ela. Como variação, ele pode cantar uma serenata de amor — uma canção tecnicamente conhecida como *paraclausithyron*, uma balada de lamento para a porta que o separa do objeto de seu afeto.

O luto da imagem, na medida em que não consigo levá-lo a cabo, me angustia; mas, na medida em que consigo realizá-lo, me entristece. Se o exílio do imaginário é a via necessária para a “cura”, deve-se convir que nesse caso o progresso é triste. Essa tristeza não é uma melancolia — ou pelo menos é uma melancolia incompleta (de modo algum clínica), pois não me acuso de nada e não estou prostrado. Minha tristeza pertence àquela orla da melancolia em que a perda do ser amado permanece abstrata. Dupla perda: nem mesmo posso investir minha desgraça, como na época em que sofria por estar enamorado. Naquela época, eu desejava, sonhava, lutava: havia um bem diante de mim, simplesmente adiado, atravessado por contratempos. Agora, nada mais ressoa. Tudo está calmo, e é pior. Se bem que justificado por uma economia — a imagem morre para que eu viva —, o luto amoroso sempre deixa um resto: uma frase retorna sem cessar: “Que pena!”  
(BARTHES, 2003, p. 186-187)

Freud, ao descrever o processo de luto, afirma: “[...] Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada das ligações com esse objeto” (FREUD, 2011, p. 49). Faz parte desse processo de luto o ato de recordar, pois, somente a partir dele, é possível elaborar o que se passou. O discurso amoroso da dissolução, nesse sentido, permite que o sujeito regresse às experiências passadas na tentativa de reordená-las no presente e compreender o que se passou. No entanto, diferentemente do que ocorre no “luto real”, o objeto amado não está morto, ele continua vivo. Cabe, portanto, apenas ao sujeito a tarefa de “matar”/desfazer a imagem que criou desse objeto, mesmo que em presença dele:

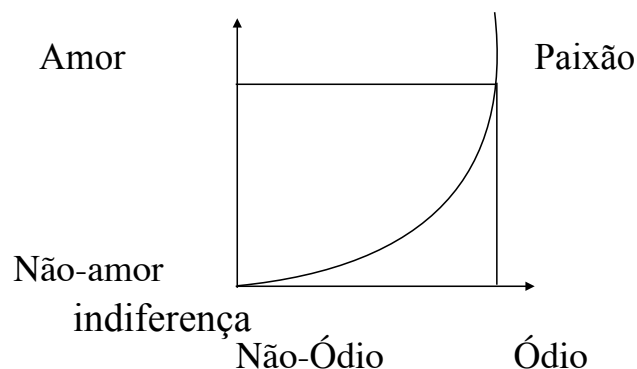
No luto real, é a “prova de realidade” que me mostra que o objeto amado cessou de existir. No luto amoroso o objeto não está nem morto nem afastado. Sou eu quem decide que sua imagem deve morrer (e esta morte, irei talvez ao ponto de escondê-la dele próprio). Durante todo o tempo que durar esse estranho luto, terei que sofrer duas desgraças contrárias: sofrer pelo fato de o outro estar presente (continuando, sem querer, a me ferir) e me entristecer pelo fato de ele estar morto (tal, pelo menos, como eu o amava). Assim angustio-me (velho hábito) com um telefonema que não vem, mas devo me dizer ao mesmo tempo que esse silêncio, de qualquer modo, é inconsequente, pois que decidi fazer o luto de tal preocupação: só à imagem amorosa cabia me telefonar; desaparecida essa imagem, o telefone, tocando ou não, retoma sua existência fútil. (BARTHES, 2003, p. 186)

A partir da profunda dor gerada no processo de luto, surgem outros sentimentos, como a cólera e o desejo de vingança, todos eles relacionados ao processo de liquidação da falta. A expressão “Dei pra [...]”, que inicia o primeiro verso da segunda estrofe, sugere a ideia de repetição ou, em outras palavras, a propagação recorrente das mesmas atitudes pelo sujeito, que consistem, na



A relação de contrariedade, também denominada oposição qualitativa, supõe um eixo semântico comum, que constrói a oposição com base em uma identidade parcial que define a categoria semântica em si mesma, afinal toda diferença se forma contra o fundo de uma semelhança e com base em um clasema comum. A soma dos contrários  $s_1$  e  $s_2$ , dessa forma, resulta no termo complexo  $S$ , hierarquicamente superior, que assegura, ao mesmo tempo, o caráter solidário epositor dos termos contrários (BERTRAND, 2003, p. 176). No enunciado da letra, o termo complexo do qual se originam os contrários *amor* ( $s_1$ ) e *ódio* ( $s_2$ ) é a *paixão* ( $S$ ), que domina todo o discurso, embora o amor se sobreponha na primeira parte e o ódio, na segunda. Amor e ódio, portanto, fazem parte do mesmo eixo semântico, denominado paixão. Seria ingênuo, assim, afirmar que amor e ódio excluem-se mutuamente, como no caso dos contraditórios  $s_1$  e não- $s_1$  e  $s_2$  e não- $s_2$ .

A relação entre os termos não- $s_1$  e não- $s_2$  é de subcontrariedade, de modo que os subcontrários não-amor e não-ódio, tal como no caso da relação contrária, originam-se do termo complexo não- $S$ , correspondente ao sentimento de indiferença, que, por sua vez, estabelece uma relação de contraditoriedade com o termo  $S$ , paixão. Nessa relação, indiferença e paixão encontram-se em extremos opostos e variam de acordo com a correlação entre o grau de presença dos termos amor e ódio<sup>120</sup>:



<sup>120</sup> O gráfico não se confunde com o gráfico de distribuição das grandezas no campo de presença de acordo com a intensidade e a extensidade. Trata-se de um gráfico elaborado com a mera função de ilustrar a relação existente entre os termos amor e o ódio. Nesse modelo, a linha vertical corresponde à gradação que vai do não-amor ao amor e a horizontal à gradação que vai do não-ódio ao ódio.


A resultante desse esquema forma uma correlação conversa que demonstra a perspectiva homogênea do complexo instaurado entre o amor e o ódio, no qual os dois termos opostos são, apesar de tudo, solidários, podendo até mesmo estar associados numa única estratégia discursiva (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p. 79), como no caso da letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196) , em que os estados de ânimo do sujeito oscilam entre amor e ódio, mas sempre dentro da mesma grandeza que os sobrepõe: a paixão. De acordo com os verbetes do Dicionário Houaiss, amor é caracterizado como atração afetiva ou física, devido a certas afinidades que um ser manifesta por outro; o ódio, em contrapartida, é definido como aversão intensa motivada por sentimentos como medo, raiva ou por injúria sofrida. Verifica-se, assim, que as leis de atração e repulsão, também situadas dentro da mesma grandeza semântica, sobredeterminam a configuração dos estados de amor e ódio no discurso. São ambos, amor e ódio, derivados de uma paixão comum, orientada para assumir esses estados particulares de acordo com a movimentação dos estados de coisa que interferem, inevitavelmente, nos estados de alma do sujeito.

A própria construção poética do verso “Te adorando pelo avesso” sugere a identidade comum, presente em termos superficialmente tão contrários — já que, se o avesso de adorar<sup>121</sup> consiste em odiar, ambos fazem parte do mesmo eixo comum — que se desdobra nessas duas categorias, suscitadas conforme as movimentações que interceptam o campo perceptivo do sujeito. Assim, o ódio que se configura na segunda estrofe ao lado da cólera, manifestado pelas injúrias e principalmente pelo desejo de vingança, tem sua origem na mesma paixão que dá origem ao amor e ao desespero da segunda estrofe. Nesse sentido, não se pode esquecer também de que o amante ora cumpre o papel actancial de objeto de amor, ora de antissujeito. Esse deslocamento actancial só reafirma, também no nível narrativo, as oscilações que se desenham no nível fundamental, discursivo e tensivo do discurso, reforçando, assim, a complexidade dos conteúdos passionais do enunciado em questão.

---

<sup>121</sup> Cujo sentido abrange também, em virtude do contexto, o termo amor.

## CAPÍTULO SETE



### Análises: escapatórias

(*La Valse*, de Camille Claudel)<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> A obra, finalizada no ano de 1905, faz parte atualmente do acervo do *Musée Rodin* em Paris, França.



## 7.1. “Valsinha”

Valsinha

1970

Chico Buarque

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar  
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar  
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar  
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar

E então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar  
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar  
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar  
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou  
E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou  
E foram tantos beijos loucos  
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais  
Que o mundo compreendeu  
E o dia amanheceu  
Em paz

(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)<sup>123</sup>

As paixões, pela força da repetição que se impõe nas cenas da vida doméstica, tendem a perder o viço e a tornar-se opacas, murchas, secas, até transformarem-se em simulacros passionais representáveis (GREIMAS, 2002, p. 82). Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003, p. 135-136), descreve bem esse processo: da captura e sedução pelo objeto de amor, segue-se a doçura do idílio amoroso, que rapidamente é substituído pelo rastro de infelicidade traçado pelo cotidiano. “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) insere-se nesse universo insípido, em que a nostalgia se instala, e a espera passa a alimentar o imaginário do sujeito (GREIMAS, 2002, p. 91), até que há uma reedição do acontecimento, que vem a suspender a realidade ordinária para instaurar em seu percurso uma parada, que vai reabrir as portas para o mundo de beleza e fazer o amor readquirir o viço de outrora, preenchendo de sentido as lacunas que foram surgindo no decorrer da automatização da vida. Ocorre aqui, como na letra da canção “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), uma *transformação* que promove a passagem do sem sentido ao sentido; do ordinário ao extraordinário.

A letra da canção é marcada pela presença de dois atores, figurativizados como mulher e homem (“ela” e “ele”), que além das funções narrativas de sujeito e objeto, também assumem

---

<sup>123</sup> Melodia de Vinícius de Moraes e letra de Chico Buarque (HOMEM. 2009, p. 90-91).

outros papéis actanciais, nesse caso, os papéis de destinador e destinatário. O homem é o destinador que *faz* a mulher, sujeito-destinatário, *fazer*. Ela muda suas atitudes — “E então ela se fez bonita [...]” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) — e em decorrência da sedução exercida pelo destinador — “Um dia ele chegou tão diferente [...]”, “Olhou-a de um jeito muito mais quente [...]”, “E não maldisse a vida [...]”, “E nem deixou-a só num canto [...]” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) — ela passa a agir diferente, modalizando, assim, o *querer* de seu destinatário. Já na posição actancial de sujeito e objeto, a mulher exerce o papel do sujeito arrebatado, no momento do acontecimento, pelo objeto prenante, actorializado pela figura masculina. O processo de catálise sugere que, antes da reedição do evento inesperado, os amantes viviam um *cotidiano* de tédio constante, no qual as mesmas ações eram reiteradas dia após dia, reduzindo a existência dos dois atores à insignificância, como é possível observar no versos abaixo:

Um dia ele chegou tão diferente do seu **jeito** de **sempre** chegar  
 Olhou-a de um **jeito** muito mais quente do que **sempre** costumava olhar  
 E não maldisse a vida tanto quanto era seu **jeito** de **sempre** falar  
 (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

A reiteração dos vocábulos “jeito” e “sempre”, presentes nos três primeiros versos da letra da canção, remetem ao próprio conteúdo da expressão “jeito de sempre”, cuja carga semântica traz a repetição como valor disfórico, que permeará toda a letra da canção “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188). É a *parada* provocada pelo acontecimento estético que marca o fim dessas repetições ordinárias do *cotidiano* para instalar, no percurso do sujeito, uma outra rede axiológica, que passará a orientar a construção da isotopia do extraordinário. De acordo com Motta (2005, p. 193), há, portanto, dois percursos isotópicos na letra dessa canção: um marcado pelo traço da previsibilidade (*pervir*) e outro, pelo traço da imprevisibilidade (*sobrevir*), como é possível observar no quadro abaixo:

Isotopia do ordinário	Isotopia do extraordinário
jeito de sempre chegar	um dia ele chegou tão diferente
(jeito que) sempre costumava olhar	olhou-a de um jeito muito mais quente
jeito de sempre falar	e não maldisse a vida tanto
deixá-la num canto	convidou-a pra rodar
há muito tempo não queria ousar	e então ela se fez bonita

(vestido) cheirando a guardado de tanto esperar	com seu vestido decotado
há muito tempo não se usava dar (os braços)	depois os dois deram-se os braços
não se ouvia mais (gritos roucos)	e foram tanto beijos loucos/ tantos gritos roucos

O evento estético é decorrente da movimentação dos modos de presença que interferem no percurso do sujeito. Na letra da canção “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188), antes da erupção do acontecimento que movimenta a narrativa, o sujeito já estava em conjunção — com seu objeto de amor — como mostram, mais uma vez, as expressões “jeito de sempre chegar”, “jeito [...] que sempre costumava olhar” e “jeito de sempre falar” — porém, tal conjunção se caracterizava muito mais como espacial do que como temporal, pois os valores como afinidades, cumplicidades e intimidades, que já haviam marcado essa relação numa etapa anterior, há muito se tinham diluído e se transformado, como sugerem os versos: “[...] há muito tempo não queria ousar”, “[...] há muito tempo não se usava dar” e “[...] não se ouvia mais” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188), colocando o sujeito em estado de não-conjunção com os valores eufóricos do relacionamento amoroso. O enunciado permite afirmar, como demonstram os excertos citados, que essa conjunção de ordem espacial que se desenhava na etapa anterior ao acontecimento era uma conjunção átona, esmorecida pelo desgaste do tempo, como sugere, por exemplo, a figura do “vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188). Da mesma maneira como aparece nas reflexões de Barthes (BARTHES, 2003, p. 135-136), o que ocorreu foi que a doçura do começo cedeu lugar à rotina. O acontecimento, no entanto, restaura a plenitude e a tônica da conjunção, colocando o sujeito novamente em contato com todos os valores próprios do idílio amoroso que se tinham perdido no desgaste da relação amorosa.

É importante observar, então, que o evento extraordinário descrito na letra da canção “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) é uma reedição de um acontecimento primeiro, que já havia sobressaltado o sujeito no passado de forma avassaladora. Os versos “E então ela se fez bonita como *há muito tempo não queria ousar*” e “Depois os dois deram-se os braços como *há muito tempo não se usava dar*” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) deixam evidente que, anteriormente — “há muito tempo” — já houve um estado de comunhão plena entre sujeito e objeto que mobilizou as mesmas forças tensivas do *arroubo* e provocou uma sensação de euforia intensa, reeditada no relato que aparece em “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188). O momento de conjunção plena que antecede o período de atonia não está descrito no texto, porém, o

procedimento de catálise insufla, no enunciado, sugestões que conduzem à interpretação de que, outrora, houve esse estado de totalidade fusional decorrente do *arroubo*, que, com o desgaste e repetição do *cotidiano*, saiu da ordem do tônico e estendeu-se no tempo, ganhando uma duratividade marcada pela atonia.

Dentro da perspectiva da gramática do discurso amoroso, essa letra retrata, inicialmente, a existência de um percurso tensivo de descendência, em que as sílabas de “mais” foram sendo, pouco a pouco, retiradas, de modo converter o *arroubo* amoroso em um *cotidiano* opaco e monótono. A espera por uma nova *parada* instala-se nesse percurso, e é ela que propicia a reinstalação do extraordinário na narrativa do sujeito. O estado de *sobrevir* provocado pela mudança de atitudes do amante faz com que o percurso tensivo dê um salto e pule rapidamente da atonia do *cotidiano* para a tonicidade da reedição (*flashback*) do acontecimento amoroso que ocorreu no passado.

A densidade de presença do encontro ficou atenuada na fase do *cotidiano*, mas o momento de êxtase do *arroubo* foi conservado nas vias da *potencialização*: o sujeito guardou na memória a lembrança dos sentimentos despertados nos tempos de plenitude, como a vaidade, figurativizada pela imagem do vestido decotado, e o bem-estar provocado pelas gentilezas do amor. Mais tarde, essa perda de densidade de presença passou a provocar no sujeito uma sensação de incompletude que logo foi convertida em falta. Uma tal falta que, como já sugeria Greimas, culminou na *espera* pela reedição do sentimento de plenitude que existiu no passado, como se pode observar no verso:

Com seu vestido decotado cheirando a guardado *de tanto esperar*  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

Ao analisar a letra da canção em apreço, Motta também chega a conclusão semelhante, ao afirmar que “Modalizado pela espera, o sujeito torna-se predisposto ao encontro, e, através da manipulação do objeto subjetivado, sofre uma mudança em seu ser” (2005, p. 196). O verso supracitado serve-se da figura do “vestido decotado”, já “cheirando a guardado” — outra figura que evidencia que o ápice do estado de plenitude ocorreu já em um ponto distante do passado — na tentativa de compor a imagem poética da *espera* pelo retorno dos tempos do idílio. Espera por qualquer acontecimento que estabeleça uma ruptura com a isotopia da vida ordinária que, dia após dia, repete-se “sempre do mesmo jeito”. Na gramática do discurso amoroso, no entanto, nem sempre a espera garante a certeza da reedição do acontecimento. Como afirma Greimas, em

“Escapatórias” (2002, p. 67), deve haver uma reprogramação da vida em favor da estética, para possibilitar, assim, os imprevistos do acaso.

Em “Valsinha”, é o alto grau de pregnância do objeto, que não se encontra mais apenas no terreno do *sofrer*, mas também no do *agir*, que é o responsável por reinventar o cotidiano em função da beleza, a partir de uma nova maneira de comportar-se perante a vida ordinária:

*Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar  
Olhou-a de um jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar  
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar*  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

O objeto assume a ação geralmente conferida ao sujeito e, por meio de uma nova maneira de desempenhar as funções automatizadas do dia a dia, provoca a ressemantização do *cotidiano* e possibilita um encontro de total simbiose com o sujeito, que, de agente, torna-se paciente e curva-se ao poder de encantamento do objeto (MOTTA, 2005, p. 192).

A *escapatória* que se configura na letra da canção vale-se da espera, mas, na mesma medida, vale-se também do inesperado. Observa-se que, assim como o componente da espera, existe também, no evento descrito, o componente do inesperado:

*E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar*  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

Uma das características do acontecimento é o fato de que ele não pode ser antecipado, pois a espera faz com que sua carga tensiva tenda a diluir-se, o que poderia vir a anular o impacto do evento extraordinário, já que o alto grau de tensividade, proveniente também do espanto, é uma das condições para a existência desse tipo de evento.

O alto grau de tensividade presente na letra da canção “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) é regido pela intensidade, que confere ao texto alta densidade de presença. A isotopia da vida do *cotidiano*, marcada sobretudo pelo andamento desacelerado e lento e pela atonia, é substituída gradativamente pela aceleração, rapidez e tonicidade provenientes da reedição do acontecimento, configuração tensiva muito bem figurativizada pela imagem da dança, especificamente a valsa, cujo ritmo ternário enérgico chama atenção para a intensidade crescente. O aumento progressivo da velocidade, que confere aceleração à letra — e também à melodia — pode ser observado ainda na escolha das figuras mobilizadas pelo enunciador a fim de caracterizar a imagem do encontro, que apresenta o seguinte encadeamento figurativo: “os dois deram-se os

braços”, “começaram a se abraçar”, “dançaram tanta dança”, “tantos beijos loucos”, “tantos gritos roucos”. A aceleração presente no encadeamento isotópico conduz a narrativa ao clímax, seguido de um estado de total relaxamento, como deixam ver os versos “Que o mundo compreendeu / E o dia amanheceu / Em paz”. Em outra chave, essa aceleração sôfrega, seguida de relaxamento, marcados tanto pela isotopia da narrativa, como pela melodia, sugere mimeticamente o clímax provocado pelo conluio sexual. Em outras palavras, é como se a isotopia do discurso contasse também “uma outra história”, totalmente imbricada à narrativa de que se tem falado até aqui, de tal forma a comunicar o desenlace desse (re)encantamento, que se resolve num ato sexual.

Conforme o objeto de amor se mostra modificado para o sujeito, a paixão adormecida reacende, e o *sobrevir* sobrepõe-se ao *pervir*, concentrando, no breve momento do acontecimento estético, todas as forças tensivas do discurso. O efeito de inteligível, que emerge da iteratividade automatizada do *cotidiano*, é, portanto, substituído pelo efeito de sensível, que passa a predominar na etapa do *flashback*. Com o despertar do acontecimento, o universo subjetivo do sujeito é reconfigurado, e, gradativamente, entra nas vias da intensidade. Na primeira estrofe, o sujeito é tomado pelo susto e pela surpresa, ao encontrar-se na iminência de reviver o momento do *arroubo*. Na segunda, o encantamento toma conta do sujeito, até explodir, na terceira estrofe, em um estado completo de comunhão e simbiose, marcado, sobretudo, pela tonicidade. A aceleração que, pouco a pouco, toma conta do sujeito e passa a caracterizar a união no plano do conteúdo é, também, potencializada pelos elementos do plano da expressão. A reiteração da conjunção aditiva “e”, que perpassa todo o texto, no início de quase todos os versos, enumera uma série de enunciados de *fazer*, criando expectativa, já que, diferentemente do que ocorre nas orações assindéticas, a repetição da conjunção, nesse contexto específico, provoca no enunciatário o sentimento de espera em relação ao que está por vir, já que o “e” anuncia a presença de outro elemento que se seguirá adiante no verso. Depois de cada conjunção “e”, seguem imagens de fusão, cuja tônica emocional é cada vez mais intensa, de modo a criar uma isotopia da plenitude reeditada na fase da gramática amorosa nomeada *flashback*, por meio da iteração de figuras presentes em sintagmas como “convidou-a pra rodar”, “os dois deram-se os braços”, “começaram a se abraçar”, “dançaram tanta dança”, “tanta felicidade”, “tantos beijos loucos”, “tantos gritos roucos” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) etc.:

[...]

E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar

E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, **convidou-a pra rodar**

E então **ela se fez bonita** como há muito tempo não queria ousar  
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar  
Depois **os dois deram-se os braços** como há muito tempo não se usava dar  
E cheios de ternura e graça foram para a praça e **começaram a se abraçar**

E ali **dançaram tanta dança** que a vizinhança toda despertou  
E foi **tanta felicidade** que toda a cidade se iluminou  
E foram **tantos beijos loucos**  
Tantos **gritos roucos** como não se ouvia mais  
Que o mundo compreendeu  
E o dia amanheceu  
Em paz  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

Na terceira estrofe, o estado de plenitude chega ao assomo, e o *arroubo* amoroso é, de fato, reeditado. A ilusão fusional entre sujeito e objeto é tão grande que não se pode mais falar em atores “ele”/“ela”, mas em um ator único, que representa o estado máximo de junção possível entre os amantes, como nas estátuas de Auguste Rodin e Camille Claudel, a exemplo daquelas que ilustram o início dos capítulos deste trabalho, cujos corpos plasmados misturam-se e confundem-se entre abraços, carícias e prazeres imensuráveis e inefáveis. Tal qual em “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), os sentidos do tato, da gustação, da audição e da visão são despertados nesse momento, de modo a intensificar ainda mais o efeito sensível provocado no texto, como se pode observar nos versos:

E ali **dançaram** tanta dança que a vizinhança toda despertou  
E foi tanta felicidade que toda a cidade **se iluminou**  
E foram tantos **beijos loucos**  
Tantos **gritos roucos** como não se **ouvia** mais  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

Ainda como na letra da canção “A banda” (BUARQUE, 2007, p. 147), a euforia provocada pelo acontecimento estético em esfera individual expande-se também para o nível coletivo, sugerindo, assim, o estado apaixonado dos sujeitos envolvidos, que percebem e processam todos os impulsos exteroceptivos como sendo promovidos pela intensidade de seu encontro amoroso, de modo a contagiar toda a cidade com a intensidade das emoções que circundam o evento extraordinário:

E ali dançaram tanta dança que **a vizinhança toda despertou**  
E foi tanta felicidade que **toda a cidade se iluminou**  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

Após essa epifania estética, segue uma situação de paz, tranquilidade e enternecimento, que caracteriza o universo contínuo instaurado pelo acontecimento. Trata-se de um instante sublime, que, embora tenha duração curta, se comparado com a prolongada extensidade temporal verificada no universo descontínuo dos amantes, possui, dentro da esfera da continuidade, duração eterna, já que a consciência objetiva das noções de tempo e espaço são dissolvidas nesse intervalo mítico. As inquietações intrínsecas ao universo descontínuo são momentaneamente congeladas, e um fluxo ininterrupto de amor prolonga-se sem remissões:

Que o mundo compreendeu  
E o dia amanheceu  
Em paz  
(MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188)

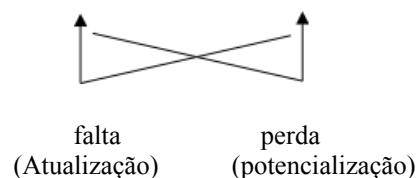
A figurativização do nascer do dia remete à ideia de recomeço e renovação. Não é possível, porém, que o intervalo instaurado no percurso narrativo tenha prosseguimento sem as interferências dos antissujeitos que vêm interceptar-lhe a continuidade. O desgaste e a repetição, inerentes aos relacionamentos humanos, tendem a diluir a magia do acontecimento — por mais que o sujeito amoroso implore: *reste encore moment si beau* — e, aos poucos, a transformar a isotopia do extraordinário em isotopia do ordinário, que, em meio às esperas e escapatórias, se alternam ciclicamente, como muito bem evidencia Greimas, em *Da Imperfeição*:

As paixões, a força da repetição, se fixam em papéis patêmicos, isto é, em simulacros passionais representáveis. O espírito se degrada para acabar em sequências de brincadeiras gastas. O amor murcha, gasta-se, para se converter em indiferença, ou, no melhor dos casos, em uma “estética das cenas domésticas”. Último avatar de nossas sociedades de consumo da vida: a dança dos dervixes que, em seus giros, perseguem a aniquilação como forma suprema de conjunção com o divino, esgotando-se nos confins das cerimônias “liberadoras” de sábado à noite. A usura, que noutros tempos provoca o esplim ou a rebelião, resulta agora em uma busca exaurida que se detém no umbral da insignificância. (GREIMAS, 2002, p. 82)

Não se pode negar, assim, que o percurso tensivo-narrativo do sujeito de “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) é estruturado de forma rítmica, como muito bem descreve o esquema de presença subsequente:

plenitude	incompletude
(realização)	(virtualização)





A sensação de falta que foi se instalando no *cotidiano* abriu espaço para a chegada do acontecimento, que tornou possível uma reedição do *arroubo* (sugerido no enunciado por meio do processo de catálise), mas a alta densidade de presença que marca esse momento de epifania não permite sua duração. “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) termina no momento em que o sujeito está pleno e realizado. A letra, porém, enuncia uma narrativa ocorrida no passado — os verbos encontram-se todos no pretérito — de modo que se pode supor, em virtude principalmente da entonação nostálgica da letra — verificada logo no sintagma “Um dia”, presente no verso inicial — que a euforia dessa reedição inesperada do acontecimento já é longínqua em relação ao presente da enunciação, que, como fica implícito, é provável que já tenha sido novamente convertido em *cotidiano*.

A alternância de acentuação que marca a narrativa de “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188), responsável por arremessar o sujeito do universo do sentido para o da falta de sentido e vice-versa, está, também, presente no ato da dança. Não é algo aleatório nem pouco significativo, então, que a própria letra da canção em análise se intitule “Valsinha” (MORAES & BUARQUE, 2007, p. 188) e que a dança tenha uma presença tão especial no texto — “E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar” / “E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou” (MORAES & BUARQUE. 2007, p. 188).

Nesse sentido, a relação estabelecida por Paul Valéry, no ensaio “Poesia e pensamento abstrato” (1991, p. 112), ao afirmar que a dança está para a poesia, assim como a prosa está para a caminhada, mostra-se mais uma vez, mesmo que de forma indireta, relacionada à gramática do discurso amoroso. Para ele, a prosa define-se como um desfile de ideias e fatos, visa a um objeto preciso e tem uma finalidade clara, enquanto o poema, analogamente à dança, oferece-se como um círculo e tem seu objeto em si mesmo. Nesse sentido, é interessante observar que a isotopia da dança, criada no nível discursivo de “Valsinha” (MORAES & BUARQUE. 2007, p. 188), intensifica a ideia da circularidade que se desenha também no nível narrativo-tensivo do texto, o qual sugere o retorno, mesmo após a epifania, ao estado anterior que se releva no início da letra.

## 7.2. “Todo o sentimento”

Todo o Sentimento

1987

Preciso não dormir  
Até se consumir  
O tempo  
Da gente  
Preciso conduzir  
Um tempo de te amar  
Te amando devagar  
E urgentemente  
Pretendo descobrir  
No último momento  
Um tempo que refaz o que desfez  
Que recolhe todo sentimento  
E bota no corpo uma outra vez

Prometo te querer  
Até o amor cair  
Doente  
Doente  
Prefiro, então, partir  
A tempo de poder  
A gente se desvencilhar da gente  
Depois de te perder  
Te encontro, com certeza  
Talvez num tempo da delicadeza  
Onde não diremos nada  
Nada aconteceu  
Apenas segurei como encantado  
Ao lado teu  
(BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385)

A letra da canção “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) pode ser compreendida como um discurso sobre a inviabilidade da permanência eterna do estado de conjunção pleno entre o sujeito e o objeto sobre o qual recai o seu amor. No nível narrativo, os valores emissivos (contínuos) e remissivos (descontínuos) coexistem em movimento de oscilação constante. A dominância dos valores emissivos não significa a ausência dos remissivos; significa, sim, que os valores descontínuos se encontram adormecidos, virtualizados, apenas esperando o momento de emergirem novamente na narrativa. À medida que cresce a presença dos valores emissivos, os valores latentes vão ficando mais sensíveis, até que ocorre uma reviravolta no percurso do sujeito, e esses valores alternam-se: os remissivos elevam-se ao estado de plenitude, enquanto os emissivos regridem à virtualidade (TATIT, 2010, p. 48).

Essa oscilação de valores é necessária para equilibrar a polaridade a que tende todo discurso e também para manter a narrativa em funcionamento constante, pois, caso o sujeito se mantivesse

sempre em estado de plenitude perpétua, ele não sentiria necessidade de lançar-se em direção aos programas de busca novamente, de vez que sua existência já seria plena de sentido, e, como se sabe, é a falta e os movimentos advindos dela que motivam a existência das mais diversas narrativas. Quando o sujeito está pleno, em fusão total com seu objeto, suas modalidades esgotam-se e ele passa a ser definido não mais pelo *fazer*, mas pelo *ser*. Nesse enunciado de estado, o sentido de movimento se perde, já que não há mais desejo, tampouco antissujeitos para vencer, de modo que a narrativa também não tem mais qualquer razão de existir.

Em “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), como em outras narrativas complexas, as instâncias actanciais aparecem altamente fundidas nos mesmos atores do discurso, sendo esse grau de sincretismo, ao mesmo tempo, um dos elementos que conferem profundidade de sentido ao texto. No mesmo ator “eu” estão sincretizadas as funções actanciais de sujeito e destinatário, enquanto no ator “tu”, as funções de objeto-valor e destinador. Portanto, o “tu”, ao mesmo tempo em que é o objeto de desejo do “eu”, que modela sua narrativa em função dele, também é destinador do sujeito, que, em virtude do amor que sente, tem seu *querer* modalizado pelo “tu” — “Prometo te querer” (BUARQUE & BASTOS, 2007, p. 385) — sendo impulsionado em direção ao objeto amado, com o qual deseja entrar em conjunção.

Em um plano muito mais profundo, no entanto, há outro par de categorias actanciais sincretizadas também na figura do “eu”. Trata-se das funções de destinador transcendente e, conseqüentemente, destinatário, ambas presentes no mesmo ator “eu”, que é, portanto, destinador transcendente de si mesmo e o grande responsável por assegurar a continuidade da narrativa. O destinador transcendente situa-se em um nível mais profundo que o do destinador manipulador e do destinador julgador, que aparecem, quase sempre, na etapa inicial e final da narrativa, respectivamente. O destinador transcendente paira sobre toda a narrativa, do início ao fim, e acompanha todas as paixões vividas pelo sujeito ao longo de sua trajetória, preocupando-se com a totalidade do percurso do sujeito e, sobretudo, com a continuidade da narrativa. Quando o amor parece sucumbir, o destinador transcendente busca escapatórias. Há, na letra da canção “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), um supra-estado de consciência do “eu” do discurso que ultrapassa a função cumprida pelo sujeito na realização dos enunciados de *fazer*. Mais do que apenas a modalidade do *fazer*, as locuções verbais “Preciso não dormir”, “Preciso conduzir”, “Pretendo descobrir”, “Prefiro, então, partir” apresentam como modalidade um *fazer-fazer*, que concerne não ao papel actancial de sujeito, mas de destinador, a quem cabe administrar o percurso do sujeito-destinatário para não deixar, sob nenhuma hipótese, sua narrativa de amor *parar*

completamente.

O destinador transcendente, porém, não tem o poder, tampouco a intenção, de assegurar ao sujeito um estado perene de conjunção com o objeto-valor, afinal a imutabilidade está além da natureza de qualquer narrativa. Tal destinador busca estabilidade não por meio dos movimentos polarizados, como a conjunção permanente e a recusa à disjunção, que, ora ou outra, conduzirão ao fim, pois, como procurou mostrar a gramática amorosa discutida neste trabalho, a valorização excessiva de um ou outro pólo, seja de *mais* ou de *menos*, obriga o sujeito, em determinado momento, a vivenciar o pólo oposto, de modo que não é incomum um relacionamento que se inicia no *arroubo* terminar em *catástrofe*. O destinador transcendente, na tentativa de equilibrar esses dois polos e evitar a dissolução, trabalha sobre o movimento de alternância da densidade de presença no discurso, da conjunção e da disjunção, pois, na ausência da segurança conjuntiva, restaria para o sujeito pelo menos uma segurança juntiva, e, nesse sentido, estar em disjunção corresponde a estar em busca da conjunção (TATIT, 2010, p. 30). Portanto, a fim de garantir a continuidade do percurso do sujeito e a direção da narrativa, o destinador transcendente irá operar sobre as categorias juntivas, oscilando, conforme julgar necessário, a *conjunção* e a *disjunção*, hipônimos da junção, ou, em outras palavras, os valores remissivos e emissivos, sempre acolhendo as interrupções como indispensáveis para a manutenção da continuidade.

Na primeira estrofe de “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), a voz transcendente evidencia, no enunciado, a necessidade de manobrar o percurso do sujeito com a finalidade de que ele, após a consumação da relação amorosa, se aproxime novamente de seu objeto de amor; enquanto, na segunda estrofe, o destinador sublinha a necessidade da disjunção — “Prefiro, então, partir / A tempo de poder / A gente se desvencilhar da gente” (BUARQUE & BASTOS, 2007, p. 385) — pois a conjunção não é perpétua: apesar de intensa, é breve, e, no caso do discurso amoroso, sua durabilidade tende a fazer esmorecer o encantamento do início — “Prometo te querer / Até o amor cair / Doente / Doente” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385). Se a interrupção faz-se necessária, tanto melhor que seja vivida pelo sujeito de forma quase teatral. Transmutar a imensurável dor da ruptura em encenações do imaginário não deixa de ser uma das maneiras de lidar com a partida:

Constatar o Insuportável: esse grito serve para alguma coisa: ao me significar que é preciso sair disso, de qualquer maneira, instalo em mim o teatro marcial da Decisão, da Ação, da Sátira. A *exaltação* é como lucro secundário da minha impaciência; me alimento dela, nela me afundo. Sempre “artista” faço da forma um conteúdo. Ao imaginar uma solução dolorosa (renunciar, partir, etc.), faço vibrar em mim a exaltada fantasia da saída; [...] Por enquanto só vejo na abnegação uma

forma nobre, teatral, o que ainda equivale a retê-la no abrigo do seu Imaginário. (BARTHES, 2003, p. 132-133)

A *parada* faz-se, então, necessária para restabelecer o equilíbrio tensivo da narrativa, de modo que a conjunção entre os amantes possa realizar-se, mais uma vez, no futuro — “Depois de te perder / Te encontro, com certeza / Talvez num tempo da delicadeza” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385). O destinador transcendente planeja suas manobras levando em consideração que a falta causada pela separação, por mais que provoque dor e sofrimento, é também elemento propulsor para um novo estado de realização, ao passo esse sentimento impulsiona o sujeito a sair novamente em busca de seu objeto de desejo, até se sentir mais uma vez em plenitude. Trata-se do processo de criar escapatórias a partir da perda. E a escapatória está longe de ser apenas uma mera reedição do passado. Ela, na verdade, alimenta-se do *drama* e da *catástrofe* e usa a energia da separação como força motriz para repetir, sob uma diferente estrutura, o momento do *arroubo*. Sobre a estrutura das escapatórias, Barthes, em seus *Fragmentos*, já dizia que:

Há duas afirmações do amor. Primeiro, quando o apaixonado encontra o outro, há afirmação imediata (psicologicamente: deslumbramento, entusiasmo, exaltação, projeção louca de um futuro realizado: sou devorado pelo desejo, a impulsão de ser feliz): digo *sim* a tudo (me tornando cego). Segue-se um longo túnel: meu primeiro *sim* é roído pelas dúvidas, o *valor* amoroso é a todo instante ameaçado de depreciação: é o momento da paixão triste, a ascensão do ressentimento e da oblação. Posso sair, porém, desse túnel; posso “sobrelavar”, sem liquidar; o que afirmei uma primeira vez, posso novamente afirmar, sem repetir, porque então, o que afirmo, é a afirmação, não sua contingência: afirmo o primeiro encontro na sua diferença, quero sua volta, não sua repetição. Digo ao outro (antigo ou novo): *Recomeçamos*. (2003, p. 18)

As possíveis interrupções da narrativa amorosa, por mais que pareçam disfóricas se analisadas isoladamente, não assumem, no projeto maior da narrativa, valores negativos, já que a *parada* é o elemento necessário para a possível ressurreição do amor e, conseqüentemente, para a restauração da união amorosa, como demonstram os versos: “Depois de te perder / Te encontro, com certeza” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385). Tal interrupção faz parte de um projeto maior, em que a continuidade é mantida pelo termo superior *junção*, independentemente dos hipônimos *conjunção* e *disjunção*.

Como nos demais textos analisados até aqui, a organização do plano de expressão da letra da canção “Todo o sentimento”(BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) é muito significativa e reflete os aspectos do momento da gramática amorosa em que ela se encontra. A métrica, em especial, é bastante valorizada nessa letra, pois ela acompanha a alternância dos valores emissivos e remissivos

distribuídos no plano de conteúdo do texto pelo destinador transcendente, bem como os esquemas de tensão do texto como um todo, de forma a produzir isomorfismos que potencializam os efeitos de sentido da letra. Da mesma forma que os elementos emissivos e remissivos alternam-se no plano de conteúdo, a métrica também varia, mostrando-se irregular em toda a letra, como se verá adiante.

O esforço do destinador transcendente de “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) está centrado na busca de ascendência sobre o tempo. A questão da temporalidade está marcada, inclusive, na própria escolha vocabular do enunciador: a expressão “tempo” apresenta cinco ocorrências na letra. Em entrevista concedida à revista *Gafieiras* (2009), Luiz Tatit reflete sobre os valores inscritos no tempo, e diz acreditar que é no tempo, não em outra grandeza, que os *sentimentos* manifestam sua existência. Mesmo o espaço, que, muitas vezes, suscita emoções, causa essa impressão por estar relacionado ao tempo, por exemplo em “Um lugar em que se esteve há muito tempo” etc. Tatit afirma que é sempre o tempo e sua duração que são detentores de sentimento, em especial, o passado, pois o ser humano vincula-se afetivamente ao tempo pretérito, por mais que tenha certa ansiedade em (re)conduzir seus caminhos em relação ao futuro [<http://gafieiras.com.br/entrevistas/luiz-tatit-3/19>]. A letra da canção “Todo sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) retrata justamente essa questão do tempo como portador do sentimento e das emoções, bem como as tentativas de restabelecer os valores afetivos do passado no presente.

O destinador transcendente procura formas de munir o sujeito, também actorializado no “eu”, da competência necessária para *fazer* o amor durar, mesmo que isso represente abrir mão da relação amorosa em alguns momentos, pois os sentimentos não são determinados apenas pela conjunção e pela disjunção, mas pela categoria superior da junção, que independente de afastar ou aproximar os sujeitos de seus objetos, mantém-nos em relação. O tempo é uma grandeza que, apesar de situar-se nas vias da extensidade, assim como o espaço, é também influenciado pela intensidade: o andamento e a tonicidade têm ascendência sobre o tempo e o espaço e vice-versa. Se o andamento é acelerado e a tonicidade é tônica, há uma tendência à concentração do espaço e à brevidade do tempo; por outro lado, se o andamento for desacelerado e a tonicidade, átona, o espaço tende à difusão e o tempo ao prolongamento. O destinador transcendente opera, o tempo todo, sobre esse esquema de tensão, procurando estabelecer um equilíbrio entre as grandezas da intensidade e da extensidade, para que a narrativa prossiga continuamente, sem deixar que o objeto de amor escape da percepção do sujeito.

Nos primeiros quatro versos, o destinador ressalta a necessidade de o sujeito “não dormir” até que o tempo do amor seja consumado. Trata-se de ressaltar, no plano metafórico do discurso, a

necessidade de colocar-se em vigília e de não deixar-se levar por um estado de inconsciência — o do sono — pois é preciso estar consciente e alerta para que se possa controlar o tempo, a fim de reeditar os momentos do idílio amoroso novamente, mesmo sabendo que o amor será consumado em algum momento. No plano da métrica, essas questões avultam ainda mais, como é possível observar no excerto abaixo:

Preciso não dormir  
Até se consumir  
O tempo  
Da gente  
(BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385)

Os dois primeiros versos apresentam seis sílabas poéticas cada, e os dois últimos, apenas duas. A supressão de sílabas métricas ocorre justamente nos versos “O tempo / Da gente”, recurso que se homologa à ideia da subtração do tempo da plenitude, enquanto a extensão dos dois primeiros versos, cujo número de sílabas poéticas é maior, homologa-se à tentativa desesperada do enunciador em prolongar a durabilidade da conjunção.

Ainda na mesma estrofe, os quatro versos seguintes remetem à necessidade de o destinador conduzir o sujeito a um tempo de reconstrução, em que seja possível amar *devagar e urgentemente*. O paradoxo dessa expressão aponta para o anseio em encontrar o equilíbrio no andamento do amor, pois uma das funções do destinador transcendente é justamente a de não permitir que a narrativa atinja os extremos (TATIT, 2010, p. 24). Para que o relacionamento amoroso alcance a maior longevidade possível, o andamento da paixão deve oscilar entre a desaceleração e a aceleração, entre o retardamento e o adiantamento, entre a lentidão e a rapidez, pois como a correlação entre o andamento e a temporalidade é, de modo geral, inversa nos eventos amorosos, um pico de intensidade corresponde, inevitavelmente, à brevidade da relação amorosa, daí a necessidade por parte do destinador de equilibrar a distribuição dos valores no texto. A escansão métrica desses quatro versos é também expressiva: os três primeiros possuem seis sílabas poéticas cada em contraposição ao último, que possui apenas quatro sílabas poéticas. Essa oscilação recria, na expressão, a oposição entre os valores de desaceleração — “devagar” — e longevidade, de um lado, e de aceleração — “urgentemente” — e brevidade, de outro lado; dessa forma, o aparente paradoxo estabelecido no plano de conteúdo do texto entre as formas de amar “devagar” e “urgentemente” aparece também no plano de expressão:

Preciso conduzir  
Um tempo de te amar

Te amando devagar  
E urgentemente  
(BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385)

A aceleração do andamento e a consequente abreviação do tempo do amor, no verso “E urgentemente”, ficam sugeridas, assim, por meio da supressão do número de sílabas poéticas, que acompanha o conteúdo do texto. Produz-se, dessa forma, uma oposição em relação ao verso “Te amando devagar”, cuja escansão apresenta número de sílabas poéticas maior que a do verso seguinte, insuflando a impressão de desaceleração do andamento, que resulta, inevitavelmente, no aumento da extensão temporal do relacionamento amoroso. É, contudo, no equilíbrio entre o andamento acelerado e lento que se situa o tempo tão procurado pelo destinador: *um tempo que refaz o que desfez* ou, em outras palavras, o tempo da restauração. Ao destinador, cabe a função de administrar essa constante retomada de percurso, responsável por assegurar o progresso narrativo (TATIT, 2010, p. 25).

É interessante também observar que o verso “Um tempo que refaz o que desfez” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), que sintetiza a busca pelo restabelecimento da relação na primeira estrofe, é um decassílabo, medida poética utilizada em sonetos e na épica para tratar de temas em geral solenes e elevados. “Todo o Sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) apresenta uma escansão irregular, embora, quatro versos — três deles na última estrofe — revelem-se decassílabos. Tal qual os demais esquemas métricos do texto, o emprego do decassílabo é significativo: a busca pelo equilíbrio tensivo que aparece no nível mais profundo do conteúdo reflete-se na busca por equilíbrio também no plano expressivo, que se concretiza na busca do ajuste métrico, representado pelo decassílabo, verso que, na forma como tem aparecido na tradição, provoca a impressão de harmonia.

O amor, porém, esmorece pela força do tempo, até chegar o momento de, inevitavelmente, sucumbir — “Prometo te querer / Até o amor cair / Doente / Doente” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) — e, mais uma vez, a redução do número de sílabas poéticas amalgama-se à supressão do tempo do relacionamento amoroso. A inevitável queda do amor, que tomba *doente, doente*, torna-se perceptível também no plano de expressão, em decorrência da redução do número de sílabas poéticas que cai de seis — “Prometo te querer / Até o amor cair” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) — para apenas duas — “Doente / Doente” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), recurso que também sugere, em virtude da duplicação do vocábulo “doente”, o padecimento individual sentido por cada um dos sujeitos na iminência do fim da relação amorosa.



Como a atonização da paixão pôde ser prevista pelo destinador, ele já opera em sentido contrário à sua deterioração. Há um plano para que o sujeito se afaste de seu objeto de amor — “Prefiro, então, partir / A tempo de poder / A gente se desvencilhar da gente” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) — antes que o *drama* amoroso se transforme em *catástrofe* e termine em *dissolução*. Para que o sentimento não defina completamente, a *parada* mostra ser o elemento necessário, que trabalhará a favor do restabelecimento futuro da relação amorosa. No plano da expressão, tal busca por equilíbrio e continuidade da narrativa aparece, mais uma vez, enformada pelo verso decassílabo — “A gente se desvencilhar da gente” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) — que, como já foi demonstrado, é um recurso significativo para intensificar, no plano da expressão, a busca pela resolução afetiva que aparece no conteúdo do texto. Ainda a respeito dos recursos expressivos, é interessante notar que o vocábulo “desvencilhar” encontra-se localizado entre as duas ocorrências da expressão “gente”, que aparecem simetricamente no início e no final do verso. A disposição espacial das palavras no texto remete-nos, assim, à própria imagem do desvencilhamento dos sujeitos, que, antes, na vida em casal, se comportavam como se fossem um único organismo. A separação é recriada no ato da leitura por meio de recursos semissimbólicos, nesse caso, a disposição relativa dos termos em relação ao verbo:

A gente se desvencilhar da gente  
(BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385)

Os sete versos finais da segunda estrofe constroem uma isotopia que parece sugerir um encontro da ordem do acontecimento amoroso. Os sintagmas “[...] não diremos nada” e “Nada aconteceu” sugerem a anulação dos enunciados de *fazer*, que remete, em outras palavras, à suspensão das ações e, conseqüentemente, da narratividade. Isso ocorria, pois, no momento de reedição acontecimento, *o tempo da delicadeza e da realização*. A vacuidade de desejos provocada por esse novo estado de plenitude faz com que o sujeito não precise mais dos programas de busca, já que ele teria atingido a conjunção total com o objeto amado. A letra não traz, no entanto, a aceleração e a tonicidade próprias do acontecimento. O sintagma “tempo da delicadeza”, de forte potencial conotativo, representa, na narrativa da letra dessa canção, um período contínuo e indefinido, que não se sabe tratar de uma utopia localizada no futuro ou da restituição de um momento passado, mas que evoca um tempo em cuja duração permanece o equilíbrio tensivo, a estabilidade que se encontra entre os pólos extremos, como deixa sugerida a escolha do vocábulo delicadeza. De acordo com o *Dicionário Houaiss*, entre as várias acepções da expressão delicadeza,

encontra-se “sutileza”, “vulnerabilidade de sentimentos”, “beleza singela e sutil”, “ação cuidadosa”, “atitude gentil”, “cortesia”, “comportamento terno e meigo; doçura, brandura, suavidade”. Todas essas definições remetem a um “meio termo” harmonioso, que estabiliza a narrativa com sutileza e possibilita a tranquilidade necessária para que o amor possa fluir suavemente e o relacionamento se estabilizar e, conseqüentemente, se aprofundar.

Esse “tempo da delicadeza” provoca a impressão de eternidade, ao menos, *enquanto dure* a sensação de (re)encantamento: o tempo prolonga-se infinitamente, enquanto o espaço se abre para essa experiência, que adquire uma dimensão mítica, cujos produtos são o devaneio, a fantasia, o sonho e, sobretudo, o sentimento de unidade, que só pode existir nessa outra dimensão, que Mircea Eliade entende como:

Indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota.(1992, p. 38)

Na letra da canção “Todo sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385) há, portanto, um regresso ao tempo mítico, circular, reversível e recuperável, a uma espécie de presente eterno — ou eterno recomeço — conduzido não mais por um *fazer* racional, mas pelo *ser*. Importa apenas o encantamento da travessia. O enunciador, inclusive, mistura o uso dos três tempos verbais, passado, presente e futuro — “encontre”, “diremos”, “aconteceu” e “seguirei” — intensificando a ilusão do tempo mítico. A presença do decassílabo faz-se notável novamente nos versos “Talvez num tempo da delicadeza” e “Apenas seguirei como encantado”, de modo a equiparar, mais uma vez, a busca pelos ajustes tensivos e afetivos do plano do conteúdo ao ajuste métrico do plano da expressão.

A letra da canção “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), mais ainda do que chamar atenção para as manobras juntivas do destinador, coloca em evidência a possibilidade de encontrar *escapatórias* para o esmorecimento das paixões que sustentam o relacionamento amoroso, as quais equivalem, no plano da gramática amorosa, às fases da *espera do inesperado* e do *flashback*. Para o semiótico lituano, o segredo para abrir brechas que possibilitem momentos de plenitude se encontra nas manobras realizadas sobre as virtualidades tensivas do sujeito. Alternar os esquemas de tensão é uma maneira de revalorizar o ritmo esgotado da paixão desgastada e criar possibilidades para novos encontros (GREIMAS, 2002, p. 86-87).

O destinador transcendente de “Todo o sentimento” (BASTOS & BUARQUE, 2007, p. 385), sabendo da necessidade de agir sobre as cifras tensivas da narrativa, incumbe-se de alternar os

valores emissivos e remissivos, de forma que sejam criadas lacunas para a chegada dos “tempos da delicadeza” — momento tão almejado pelo sujeito-destinador — que não configura o tempo da conjunção, tampouco da disjunção, mas o tempo complexo da junção, caracterizado pelo equilíbrio das forças tensivas que lhe confere caráter perene e profundo.

### 7.3. “Retrato em branco e preto”

Retrato em branco e preto

*1968*

Já conheço os passos dessa estrada  
Sei que não vai dar em nada  
Seus segredos sei de cor  
Já conheço as pedras do caminho  
E sei também que ali sozinho  
Eu vou ficar tanto pior  
O que é que eu posso contra o encanto  
Desse amor que eu nego tanto  
Evito tanto  
E que, no entanto  
Volta sempre a enfeitiçar  
Com seus mesmos tristes, velhos fatos  
Que num álbum de retratos  
Eu teimo em colecionar

Lá vou eu de novo como um tolo  
Procurar o desconsolo  
Que cansei de conhecer  
Novos dias tristes, noites claras  
Versos, cartas, minha cara  
Ainda volto a lhe escrever  
Pra lhe dizer que isso é pecado  
Eu trago o peito tão marcado  
De lembranças do passado  
E você sabe a razão  
Vou colecionar mais um soneto  
Outro retrato em branco e preto  
A maltratar meu coração

(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

“Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) é uma das mais complexas letras de canção dentro da lírica-amorosa de Chico Buarque, pois ela é capaz mobilizar uma profusão de emoções e estados de alma que retratam com grande sensibilidade a essência do discurso amoroso, que, embora apresente uma gramática até certo ponto generalizável e reconhecível, desenvolve, a partir de uma rede de comportamentos recorrentes, suas próprias particularidades. Ademais, chama atenção também que uma canção extremamente passionalizada, com discurso repleto de subjetividade e emoção, esteja associado a um sujeito masculino, quebrando, assim, o estereótipo do discurso impessoal proferido pelo homem e do passional, pela mulher, como se pode verificar em outras letras que compõem o próprio projeto estético de Chico Buarque, a exemplo da tríade “Com açúcar com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148), “Cotidiano” (BUARQUE, 2007, p.192) e “Sem açúcar” (BUARQUE, 2007, p.222).

As escapatórias, na gramática do discurso amoroso, são definidas por um movimento tensivo de ascendência, que busca liquidar a falta por meio de um processo do aumento das cifras tensivas de *mais*, de modo a, pouco a pouco, equilibrar a intensidade e o andamento do relacionamento amoroso, devolvendo-lhe, ao menos, parte do viço e da celeridade do início. No nível narrativo, pressupõe-se a presença de um destinador que funcione como uma espécie de guardião dos valores emissivos do discurso, de modo a assegurar para o sujeito apaixonado a conjunção e, conseqüentemente, a retomada da euforia. Ocorre, porém, que, embora haja escapatórias bem sucedidas, nem todos os amantes saem vitoriosos das tentativas de reeditar suas histórias de amor. Independentemente da intensidade do *querer* do sujeito, o recomeço está sempre sujeito ao fracasso.

O mais curioso em relação à narrativa de “Retrato em branco e preto” é o comportamento circular do sujeito que busca iterativamente, na mesma história do amor, a liquidação de seu sentimento de incompletude, embora tenha a certeza prévia de que, mais uma vez, ela incorrerá nos mesmos erros — “mesmos tristes, velhos fatos” — que teimam em se repetir, como fica sugerido no enunciado, por exemplo por meio do emprego dos advérbios “já” — “*Já* conheço os passos dessa estrada”; “*Já* conheço as pedras do caminho”: “*Já* teimam em se repetir” — “sempre” — “*Volta sempre* a enfeitiçar” — “E de novo” — “Lá vou eu *de novo* como um tolo” — que se somam às construções figurativas na tentativa de reforçar a ideia de reiteração que permeia toda a letra. O sentimento de falta — tão próximo ao de ausência de sentido — parece, para o sujeito, sobrepor-se à reedição dos mesmos sofrimentos já vividos várias vezes no passado, razão pela qual ele recorre, mais uma vez, ao mesmo relacionamento que tantas vezes já o feriu, como sugerem os versos: “E sei também que ali sozinho, / Eu vou ficar tanto pior”.

Ainda nesse sentido, é curioso notar que, no verso “*Já* conheço as pedras do caminho” o enunciador constrói um jogo linguístico com as expressões “caminho das pedras” (percurso mais fácil) e “pedras no caminho”, ao modo drummondiano (dificuldades no percurso). Ou seja, ele já conhece as trilhas e atalhos do percurso amoroso, mas também reconhece seus percalços, de modo que, ao mesmo tempo que é fácil recorrer em looping na mesma história de amor, é difícil suportar os empecilhos que assolam a relação amorosa, razão pela qual o sujeito da letra mostra-se permanentemente infeliz.

A falta de sentido provocada pela solidão e pela incompletude impulsiona o sujeito a buscar a reedição de sua história de amor. Nesse caso, no entanto, a iteração incorre não apenas na busca pela completude em novos objetos, mas — e é essa a grande particularidade de “Retrato em branco

e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) — no mesmo objeto de desejo do passado, que “volta sempre a enfeitiçar”. É preciso lembrar que Barthes, em seus *Fragmentos*, já previa que as saídas ou escapatórias podem, não sem surpresa, incorrer em erros dos quais o sujeito não consegue fugir:

Como se chama esse sujeito que se obstina num “erro”, ao contrário de todos e contra todos, como se tivesse diante de si a eternidade para “se enganar”? — Chamam-no de *relapso*. Que seja de um amor a outro ou no interior do mesmo amor, não paro de “recair” numa doutrina interior que ninguém partilha comigo. (BARTHES, 2003, p. 315)

Insistir no erro pode significar, para o sujeito de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), a saída para a falta de sentido, mas não necessariamente para a felicidade. Ao aludir ao passado da relação, a letra faz referência às etapas do *drama* e da *catástrofe*, que, pela impressão que causa o enunciado, já levaram, também em outros momentos, à *dissolução* do relacionamento amoroso. No início da primeira estrofe da letra, pode-se observar a construção de uma isotopia que conduz, a partir das figuras “estrada”, “segredos”, “pedras” e “caminho”, à própria imagem de uma estrada repleta de empecilhos, que estabelece uma analogia com o percurso amoroso do sujeito da letra em questão, pois, independentemente da rota escolhida, ele chegará sempre ao mesmo lugar, quais sejam, o do *drama* e o das *catástrofes*:

Já conheço os passos dessa estrada  
Sei que não vai dar em nada  
Seus segredos sei de cor  
Já conheço as pedras do caminho  
E sei também que ali sozinho  
Eu vou ficar tanto pior  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

Mesmo tendo a consciência de que sua busca é pela reedição do já conhecido desconsolo dos dias passados, e até esforçando-se para evitar recair nos mesmos “erros” pretéritos — “Desse amor que eu nego tanto / evito tanto” — o sujeito é sempre tomado novamente pelo deslumbramento sentido pela figura do amante, independentemente de seus esforços e da consciência sobre a repetição do mesmo ciclo de infelicidade. Os versos que se seguirão demonstram, na verdade, o elevado grau de intensidade com que o objeto adentra o campo de presença do sujeito e o encanta completamente, impedindo-o, assim, de agir racionalmente, com base na constatação dos fatos passados, que reafirmam a inviabilidade do relacionamento amoroso:

O que é que eu posso contra o encanto,  
Desse amor que eu nego tanto  
Evito tanto e que, no entanto,  
Volta sempre a enfeitiçar  
Com seus mesmos tristes, velhos fatos,  
Que num álbum de retratos  
Eu teimo em colecionar  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

Tendo em vista as impressões e os efeitos provocados no enunciado, o sujeito apaixonado de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) parece não contar com a presença de um destinador forte, que lhe comunique a competência modal necessária para que as *paradas* não interrompam seu percurso, mas, principalmente, que assegure os valores contínuos da narrativa, possibilitando, assim, a duração e o aprofundamento do relacionamento amoroso. O actante que se opõe ao destinador, o antissujeito, parece, por sua vez, atualizar-se muito rapidamente no campo de presença desse sujeito, trazendo consigo a ascendência dos valores descontínuos responsáveis por conduzir o sujeito a momentos que vão do *drama* à *catástrofe*, até atingirem, com o assomo, a *dissolução* do relacionamento amoroso. Embora a letra em questão não deixe tantas pistas para que se possa afirmar quem são esses actantes no nível discursivo, percebe-se, no nível narrativo, seu grau de ausência e presença, que são determinantes para compreender os movimentos passionais e tensivos do sujeito da letra da canção “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171).

Trata-se de uma letra que busca expressar, por todas as vias, a complexidade passional dos sentimentos que participam da gramática amorosa. Nos termos de uma semiótica da ação, tem-se a configuração modal de um sujeito cujo *querer-fazer* sobrepõe-se ao *não-saber-fazer*, ao *não-poder-fazer* e ao *não-dever-fazer*. Nos termos da semiótica das paixões, a *obstinação* é a paixão responsável pelos esforços do sujeito em “continuar” em seu percurso, muito embora tudo aponte para o fracasso:

A ‘obstinação’, definida em língua como ‘disposição para prosseguir num caminho previamente traçado, sem se deixar desencorajar pelos obstáculos’, apresenta a particularidade de manter o sujeito *em estado de continuar a fazer*, ainda que o sucesso da empresa esteja comprometido. A ‘disposição’ em questão põe, portanto, o sujeito em estado de ‘fazer apesar de X’, mesmo quando X é uma previsão que recai sobre a impossibilidade do fazer. (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 63)

Embora o sujeito obstinado oriente-se por um *fazer*, de certa forma, determinante para o prosseguimento na realização de suas ações, o dispositivo modal característico da obstinação constitui-se pela modalização do ser, afinal as paixões apresentam sempre um excedente modal, muito além do *fazer*, que as definem, como afirmam Greimas e Fontanille, Em *Semiótica das Paixões*:

Embora o conjunto da definição oriente-se por um projeto de fazer, o dispositivo modal característico da paixão ‘obstinação’ constitui-se por modalização do ser; com efeito, um simples *querer-fazer* não bastaria para explicar o prosseguimento indefectível do fazer nesse caso, já que se encontrarão tantos exemplos quantos necessários em que, apesar da presença de um *querer-fazer* pressuposto pelo fazer, o sujeito abandona seu programa e renuncia diante do obstáculo. É, pois, o ‘excedente modal’ regente que garante a perseguição da *performance*, apesar do obstáculo, e caracteriza especificamente a obstinação; e é também a presença desse excedente que obriga a formular o dispositivo passional em termos de ‘organização modal do ser’, e não em termos de ‘competência em vista do *fazer*’. (1993, p. 63)

Greimas e Fontanille creem, dessa forma, que a obstinação é constituída pelas tensões que se estabelecem a entre um *saber-não-ser* (o sujeito sabe-se disjunto de seu objeto de amor), um *não-poder-ser* (o sujeito está fadado à infelicidade), um *não-dever-ser* (os fatos passados já mostraram que ele não deve insistir em trilhar a mesma estrada) e um *querer-ser* (o sujeito insiste de todas as maneiras para torna-se novamente conjunto ao seu objeto). Essa paixão é particularmente interessante, porque os paradoxos que se estabelecem entre as modalidades do *querer* e as do *saber*, do *poder* e do *dever*, ao invés de inibirem as ações do sujeito, acabam por reforçá-las, de modo que o sujeito resiste a todos os não em nome do alto grau de intensidade de seu *querer*, que abre o *devir* para a reedição do acontecimento amoroso, ou, nos termos da gramática em voga, do *arroubo*, ao qual sujeito de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) alude ao mobilizar expressões como “encanto” e “enfeitiçar”, que carregam em sua definição semântica o sentido do acontecimento, que tem o potencial de suspender o sujeito de toda a realidade objetiva que o cerca. Essa realidade descontínua, no caso da letra em apreço, caracteriza-se pelo acúmulo de decepções e tristezas que interceptam a continuidade do relacionamento amoroso, transpondo-o para o universo do idílio, que, contra todas as evidências — “Com seus mesmos tristes, velhos fatos” — parece trazer de volta o desejo do sujeito e provocar nele um *querer* extremamente tônico, desenhando, assim, a narrativa típica de um sujeito obstinado.

Nesse sentido, indo um pouco além da teoria das modalidades, desenvolvida por Greimas e Fontanille em *Semiótica das paixões* (1993), pode-se compreender ainda melhor a obstinação a partir do acréscimo das contribuições advindas da perspectiva tensiva que, aliada às questões



modais, permite complexificar seu entendimento. O estado de *virtualização* do sujeito — “E sei que ali sozinho / Eu vou ficar tanto pior” — provocado pelo afastamento do objeto após um dos possíveis episódios de dissolução amorosa, como fica sugerido na letra, insufla nele o sentimento de falta que deverá, de uma forma ou de outra, ser liquidado, muito provavelmente pela *atualização* de um novo amor. Na tentativa de sentir-se, mais uma vez, pleno, o sujeito apaixonado abre-se para a chegada do mesmo objeto. Esse fenômeno ocorre, pois, ao que parece, o desejo do sujeito não é o de atualizar apenas os valores relativos à experiência vivida quando em plenitude com o objeto amado no passado, mas a conjunção com o próprio objeto, evidenciando, dessa forma, que o sujeito obstinado, ao menos no contexto específico da letra da canção “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), é também acometido pelo apego, paixão que o faz *querer*, de todas as maneiras, assegurar o retorno da densidade de presença proporcionada por seu objeto, mesmo que tal aproximação esteja fadada ao mesmo desfecho das tentativas anteriores de restabelecimento, como demonstram os versos:

Lá vou eu de novo como um tolo,  
Procurar o desconsolo,  
Que cansei de conhecer  
Novos dias tristes, noites claras,  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

É curioso observar que a emoção do apego encontra-se imbricada com a da “obstinação”, de modo a evidenciar que, de fato, essas duas paixões aparecem bastante correlacionadas na configuração dos comportamentos passionais, como se pode constatar pela própria definição de “obstinação” presente no Dicionário Houaiss: “1) apego forte e excessivo às próprias ideias, resoluções e empreendimentos; pertinácia, persistência, tenacidade 2) comportamento que denota esse apego; teima birra”. O apego do sujeito obstinado em “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) transcende a própria *dissolução* do relacionamento amoroso, de modo que, na ausência de seu objeto de desejo, ele se agarra às fotografias que gravam as imagens do passado da relação, pois, independentemente de suscitarem ou não boas recordações, o sujeito parece ser incapaz de romper os vínculos com o amante, conservando sempre os retratos da história de amor pretérita. A construção isotópica da fotografia inicia-se a partir do próprio título da letra “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), e é reforçada pelas figuras que emergem dos versos: “Que num álbum de retratos / Eu teimo em colecionar” e “Vou colecionar mais um soneto, / Outro retrato em branco e preto / A maltratar meu coração”. As memórias do sujeito

apaixonado que entram na via da potencialização e que, metaforicamente, são gravadas nas imagens da fotografia, não são as imagens eufóricas, dos momentos do idílio. São, ao contrário, imagens que maltratam e geram sofrimento, pois, nessa história de amor, os momentos de tristeza parecem sempre se sobrepor aos de felicidade, como sugere a própria figura do retrato em “branco e preto”, que, ao mesmo tempo que remete às lembranças do passado — fotografias antigas — também provoca, pela ausência de cores, a impressão de falta de viço, frescor e alegria desse amor desgastado pelas mágoas, mas, principalmente, pela própria impossibilidade de durar e aprofundar-se.

A isotopia da fotografia é, com frequência, mobilizada para referir-se às questões do plano amoroso, tanto para exaltar as paixões eufóricas como as disfóricas. Nesse sentido, “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) opõe-se a outra letra de Tom Jobim e Chico Buarque: “Anos dourados” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378), que também se serve da figura do retrato, mas com a intenção de criar um efeito oposto. Enquanto a lembrança, em “Retrato e branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), provoca a reedição das dores e sofrimentos do passado, em “Anos dourados” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378), ela incita saudade:

#### Anos dourados

Parece que dizes  
Te amo, Maria  
Na fotografia  
Estamos felizes  
Te ligo afobada  
E deixo confissões no gravador  
Vai ser engraçado  
Se tens um novo amor  
Me vejo a teu lado  
Te amo?  
Não lembro  
Parece dezembro  
De um ano dourado  
Parece bolero  
Te quero, te quero  
Dizer que não quero  
Teus beijos nunca mais  
Teus beijos nunca mais

Não sei se eu ainda  
Te esqueço de fato  
No nosso retrato  
Pareço tão linda  
Te ligo ofegante  
E digo confusões no gravador  
É desconcertante  
Rever o grande amor

Meus olhos molhados  
Insanos dezembros  
Mas quando eu me lembro  
São anos dourados  
Ainda te quero  
Bolero, nossos versos são banais  
Mas como eu espero  
Teus beijos nunca mais  
Teus beijos nunca mais  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378)

Ambas as letras, “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) e “Anos dourados” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378), retratam, no presente da enunciação, o momento da *atualização*, quando o sujeito, a partir do desejo de liquidação da falta, passa a reeditar os sentimentos e emoções do passado. A grande diferença consiste na forma atualizada por esses dois sujeitos da enunciação. Em “Anos dourados” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378), o sujeito concebe o passado como um tempo feliz, recuperando pela memória apenas os momentos do *arroubo* e da *crystalização*. Embora a letra seja deliberadamente desarticulada e as frases não se concatenem por meio de conectivos, como se para sugerir que ela se dá ao modo de “flashes” de memória, que misturam imagens e emoções do passado e do presente, os momentos pretéritos inspiram no sujeito boas lembranças e recordações — “Parece que dizes, / Te amo, Maria / Na fotografia / Estamos felizes”; “Parece dezembro / De um ano dourado”; “No nosso retrato / Pareço tão linda” — de onde deriva sua vontade de “tentar de novo”, como demonstram os versos: “Te quero, te quero”; “Ainda te quero”; “Mas como eu espero”. O sujeito de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), por sua vez, relembra apenas os momentos dramáticos do relacionamento passado, de modo que seu desejo de recomeço, também em oposição a “Anos dourados” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 378), só faz sentido a partir da perspectiva de paixões como o apego e a obstinação. A própria alusão ao “dourado”, que aparece também no título da letra, sugere uma atmosfera de luminosidade, brilho, e viço que contrasta fortemente com a ambientação construída em “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), cuja ausência de cores sugere efeitos como o de tristeza e melancolia que permeiam toda a letra dessa canção. O plano da expressão da letra também corrobora a intensificação desses estados de alma. A recorrência de consoantes vibrantes, bem como de oclusivas interrompem o fluxo contínuo dos versos, sugerindo a impressão de dureza, maltrato e dor, exprimida também no plano de conteúdo da letra da canção, como se pode constatar nos versos que seguem:

OuTRo reTRaTo em BRanco e PReTo  
A MalTRaTaR meu CoRação  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

Outro componente que pode ser identificado na narrativa de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) é o da tragédia: o sujeito, assim como o herói trágico, parece não conseguir fugir a seu destino. Mesmo tendo a certeza de que suas escolhas certamente o conduzirão ao sofrimento, o enunciador da letra, assim como na tragédia, é incapaz de deixar de fazê-las. Ocorre, porém, que diferentemente do que se passa nessa letra, a tragédia não é cíclica, ela tem uma resolução. “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), por sua vez, apresenta uma narrativa cíclica, que repete, sem cessar, os mesmos componentes disfóricos a cada recomeço, como numa releitura moderna do mito de Sísifo (GRIMAL, 2005, p. 423), que, como castigo pelas ofensas cometidas aos deuses, foi condenado a rolar, por toda a eternidade, uma grande pedra até o cume de uma montanha, sendo que, a cada vez que alcançava o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida.

Nas entrelinhas do amor, do apego e da obstinação, há uma outra paixão, também de natureza disfórica, que emerge na enunciação e soma-se às outras no processo de configuração do complexo passional do sujeito de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171). Trata-se do ressentimento, paixão que recorrentemente vem a lume no discurso amoroso. O *Dicionário Houaiss* define ressentimento como “mágoa que se guarda de uma ofensa ou de um mal que se recebeu”, o dicionário *Le Robert* online, como: “o fato de lembrar-se com animosidade dos males, das ofensas que se sofreu (como se os ‘sentisse’ ainda)” (FIORIN, 2007b, P. 14), e o Aulete, como “Sentimento de mágoa causado por agravo ou indelicadeza”. As três acepções, bastante semelhantes entre si, podem ser descritas, nos moldes tensivos e narrativos, a partir da seguinte estrutura: um sentimento que atualiza, no presente, todas as lembranças disfóricas de ações casadas por outrem no passado, como se o sujeito fosse capaz de “senti-las outra vez”.

José Luiz Fiorin, em artigo intitulado “Semiótica das paixões: o ressentimento” (2007b, p. 14), aponta para a existência de uma espera fiduciária tensa por parte do sujeito, que nutre sempre uma expectativa sobre o *fazer* do outro. Se essa expectativa não se realiza, o sujeito é tomado pela decepção — não apenas com o outro, mas consigo mesmo, por ter depositado a confiança em quem não deveria — e pela insatisfação por não o ter o seu *querer* realizado. Esses dois sentimentos, a decepção e a insatisfação, são responsáveis por constituir um profundo descontentamento e um forte sentimento de injustiça que, rapidamente, são convertidos em falta. O sentimento que nutre e exalta

o sujeito de “Retrato em branco e preto” corresponde bem à descrição do ressentimento. Ele “traz o peito tão marcado de lembranças do passado”, um peito que (res)sente, no presente da enunciação, as mesmas emoções do passado dramático ao qual foi submetido, pois, como afirma Fiorin:

O prefixo re- indica que se trata de uma duratividade descontínua, é como se o ressentido sentisse outra vez a ofensa ou o mal sofrido como no momento em que eles foram cometidos, é um eterno retorno, é uma reiteração incessante do sentimento. Aspectualizado pela iteratividade, a temporalidade do ressentimento é o presente. Além disso, esse estado passional é modulado pela intensidade. Seu andamento é lento. No entanto, a questão central não é a ofensa em si que dói, mas é o fato de que o sujeito que deveria fazer alguma coisa não o fez. (2007b, p. 15)

O sujeito esperava que o objeto de seu amor cumprisse também a função de destinador e zelasse pela continuidade da relação, mas ele, na verdade, se comporta como antissujeito, pois fica implícito no enunciado que ele não cumpriu a expectativas que o sujeito criou, de modo a contribuir para a quebra da continuidade e para o insucesso da relação amorosa, como sugerem os versos:

Novos dias tristes, noites claras,  
Versos, cartas, minha cara  
Ainda volto a lhe escrever  
Pra lhe dizer que isso é pecado,  
Eu trago o peito tão marcado  
De lembranças do passado  
E você sabe a razão  
(JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171)

A decepção — “Sei que não vai dar em nada”; “Com seus mesmos tristes, velhos fatos” — e a insatisfação — “E sei que ali sozinho vou ficar tanto pior” — eclodem, então, no sentimento de falta, que clama por uma resolução do sujeito. Nesse sentido, Fiorin (2007b, p. 15) aponta também o fato de que o sujeito ressentido é assaltado por duas naturezas diferentes do sentimento de falta e, daí, a necessidade de distingui-las. Trata-se da falta objetal, que consiste na carência do objeto que se desejava, e da falta fiduciária, que consiste, por sua vez, na falta de confiança:

O ressentimento é a consciência aguda e reiterada dessa falta (“o fato de lembrar-se com animosidade dos males, das ofensas que se sofreu (“como se os ‘sentisse’ ainda”)). No entanto, é preciso notar que ele na verdade não é uma paixão resultante da insatisfação, isto é, da carência do objeto, mas da decepção, ou seja, da falta fiduciária. Ele decorre de um profundo sentimento de uma injustiça sofrida. (FIORIN, 2007b, p. 15)

O sujeito de “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) ressent-se não apenas pelo fato de ter perdido o objeto de amor, mas pelo fato de ter, repetidas vezes, criado

falsas expectativas e frustrado sua confiança a cada nova tentativa de reconciliação. Mesmo no presente da enunciação, embora o sujeito não mais acredite que poderá ser feliz em sua história de amor, ela volta sempre a enfeitiçá-lo e a iludi-lo — “O que é que eu posso contra o encanto, / Desse amor que eu nego tanto / Evito tanto e que, no entanto, / Volta sempre a enfeitiçar” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) — suscitando, assim, novas expectativas e esperas que não serão cumpridas conforme o seu desejo. O ressentido, ainda segundo a configuração passional estruturada por Fiorin (2007b, p. 15-16), tem tendência a vitimizar-se e a não assumir sua parcela de responsabilidade pelas insatisfações e decepções sofridas. O sujeito ressentido apresenta frequentemente sentimentos que oscilam entre ódio, hostilidade, rancor, no entanto, falta-lhe um *poder-fazer* o mal, e, como ele não foi dotado de tal modalidade, ele não pode vingar-se. “O ressentido é o vingativo que recalca o seu desejo de vingança. Resta-lhe uma cólera contida. Trata-se de um sujeito frágil, que se coloca na defensiva.” (FIORIN, 2007b, p. 16). Seu *fazer* fica restrito à queixa e a acusação. A letra da canção “Atrás da porta” (BUARQUE, 2007, p. 196), analisada anteriormente, apresenta um exemplo clássico de ressentimento, como se pode constatar pela leitura dos versos:

Sem carinho, sem coberta  
No tapete atrás da porta  
Reclamei baixinho

Dei pra maldizer o nosso lar  
Pra sujar teu nome, te humilhar  
E me vingar a qualquer preço  
Te adorando pelo avesso  
Pra mostrar que inda sou tua  
Só pra provar que inda sou tua...  
(BUARQUE, 2007, p. 196)

Tais versos apresentam a mulher como figura frágil e ressentida, que, na falta de competência para vingar-se e fazer mal ao amante, em razão de ele ter rompido o contrato fiduciário, ora se lamuria e se faz de vítima, ora difama-o e acusa-o de suas “más ações”. Nesse quesito, o sujeito ressentido de “Retrato e branco em preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171) age de maneira um pouco diferente, e a razão para que ele assim proceda tem origem em sua própria configuração passional, em que o apego, mas principalmente a obsessão aparecem amalgamados ao ressentimento, não permitindo que o sujeito use o sentimento de falta na tentativa de destruir o antissujeito, também objeto de amor. A obstinação e o apego, na verdade, fazem com que o sujeito utilize a seu favor a insatisfação e a decepção fiduciária que provocaram o ressentimento, transformando essa paixão na matéria prima que impulsiona o sujeito a liquidar a

falta. O ressentimento, portanto, reforça o *querer-ser* (novamente pleno) do sujeito, que se manifesta na forma aspectual do “continuar” e do “resistir”, evidenciando um estilo semiótico no qual o *devoir* se abre para o retorno do objeto e para o (re)início do relacionamento amoroso e caracterizando, mesmo com todas as ressalvas e particularidades, as escapatórias, previstas por Greimas em *De l'imperfection*.

## Considerações finais

*On peut se poser la question (“déplacée”): si l’alternance est plus ou moins perçue par le sujet comme un rythme, elle prend une ambivalence. Elle est fatigue, pesant ennui du retour, du recommencement, mais aussi jouissance du rythme, du changement: succession de moments suicidaires et de complements. On investit dans le rythme lui-même, qui fait de la vie du sujet amoureux une fiction à la fois régulière et mouvementée, quelque chose comme un conte fou et structuré. On peut toujours se demander s’il n’y a pas, tapi derrière le sujet amoureux, un sujet esthétique.<sup>124</sup> (BARTHES, 2007, p. 252).*

Acontecia o não-fato, o não-tempo, silêncio em sua imaginação. Só o um-e-outra, um em-si-juntos, o viver em ponto sem parar, coraçõamente: pensamento, pensamôr. Alvor.

(ROSA, 2005, p. 190)

## Das análises

As dez letras de canção analisadas nesta tese representam, de certa forma, uma pequena amostra da lírica amorosa de Chico Buarque, já que, na impossibilidade de analisar a totalidade da obra do autor, essas dez letras, por contemplarem os diferentes estados de alma advindos de diferentes fases da gramática amorosa, falam pela extensão de toda a lírica do compositor.

As letras que compõem o cópulus da tese vão do *arroubo* do acontecimento amoroso à dissolução, passando pela falta e pelas escapatórias. Todas as fases da gramática amorosa apresentam-se, mesmo que de forma não contínua e fragmentada, na seleção de letras analisadas anteriormente, como pode ser observado na tabela adiante:

---

<sup>124</sup> Pode-se colocar a questão (“deslocada”): se a alternância é mais ou menos percebida pelo sujeito como um ritmo, ela possui uma ambivalência. Ela é fadiga, laborioso tédio do retorno, do recomeço, mas também gozo do ritmo, da mudança: sucessão de momentos suicidas e de realizações. Investe-se no ritmo *per se*, o que torna a vida do sujeito apaixonado uma ficção ao mesmo tempo regular e movimentada, algo como um conto louco e estruturado. Mas é sempre possível perguntar-se se não há, por trás do sujeito apaixonado, um sujeito estético.



<b>Letra de canção</b>	<b>Fase da gramática amorosa</b>	<b>Data</b>
Valsa Brasileira	Narrativa clássica de falta	1987-1988
A história de Lily Braun	Arroubo /Cristalização/ Dissolução	1982
Samba e amor	<i>Continuum</i> (que pressupõe o arroubo)	1969
Cotidiano	Cotidiano	1971
Com açúcar, com afeto	Drama	1966
Eute amo	Catástrofe	1980
Atrás da porta	Dissolução	1972
Todo o sentimento	Escapatórias	1987
Retrato em branco e preto	Escapatórias	1968
Valsinha	Escapatórias	1970

Um das indagações/premissas iniciais desta tese foi a da possível existência de uma cronologia temporal dentro da lírica amorosa de Chico Buarque. Buscou-se observar, dessa forma, em que medida poderia haver uma relação entre os diferentes momentos da obra de Chico Buarque e as fases da gramática amorosa, como se pode identificar, por exemplo, em relação aos temas políticos, que predominaram na obra do autor durante o período da ditadura militar. É fato que, desde o primeiro álbum de Chico Buarque, os conteúdos lírico amorosos estão presentes, no entanto, constatou-se que as fases da gramática amorosa aparecem disseminadas, de forma fragmentária, no decorrer da obra do autor. As composições da década de 60 “Samba e amor” (BUARQUE, 2007, p. 183), “Com açúcar, com afeto” (BUARQUE, 2007, p. 148) e “Retrato em branco e preto” (JOBIM & BUARQUE, 2007, p. 171), por exemplo, tratam, respectivamente do *arroubo* (momento de apreensão estética), do *drama* (momento da dissolução estética), e das escapatórias.

O corpúsculo desta tese trata de letras de canções que compreendem o período que vai da metade da década de 60 ao final da década de 80, no entanto, mesmo nos mais recentes álbuns, Chico Buarque continua a mobilizar temas lírico amorosos, trazendo tanto conteúdos eufóricos como disfóricos, a exemplo de seu último álbum lançado no ano de 2011, que apresenta letras de conjugação — “Nina” (2011), “Essa pequena” (2011), “Sou eu” (2011) — e também de disjunção — “Sem você nº2” (2011), “Rubato” (2011), “Se eu soubesse” (2011) — dando a ver, dessa forma,

diferentes momentos da gramática amorosa, ainda que em fragmentos descontínuos, como é próprio de sua obra, bem como do discurso amoroso *per se*.

Conclui-se que, muito embora se tenha indagado, inicialmente, sobre a existência de uma cronologia temporal dentro da lírica amorosa de Chico Buarque, esse fato não se confirma após as investigações e análises realizadas. A negação de uma cronologia temporal contínua, por outro lado, apenas confirma o caráter fragmentário, dissonante e descontínuo que estrutura a essência do discurso amoroso, sobre o qual Barthes discorre tanto academicamente, durante seus *Seminários* (2007), quanto poeticamente, em seus *Fragments* (2003). Da mesma forma, também não há qualquer linearidade entre as letras que compõem a lírica amorosa de Chico Buarque: cada uma delas possui uma estrutura independente, que traz, de forma condensada, discursos amorosos fragmentários. Embora não apresentem uma continuidade narrativa, elas fazem ressoar, quando observadas em sua totalidade, o ritmo descontínuo do discurso amoroso, caracterizado essencialmente pelas ascendências e descendências das forças fórico-tensivas no campo de presença, que sobredeterminam os estados de alma do sujeito apaixonado. O discurso amoroso encontrado nas letras de Chico Buarque estende-se da contenção do excesso, causado pelo acontecimento amoroso, à reparação da falta, provocada pelo objeto perdido, de modo a representar, no ato da enunciação, um complexo modelo de papéis passionais, que inevitavelmente provocam um movimento de identificação e consequente passionalização do enunciatário.

Os objetivos iniciais da tese estavam principalmente relacionados ao exercício de compreensão da estrutura do discurso amoroso a partir da noção semiótica de acontecimento, bem como de verificação da possibilidade, a partir da existência de um ritmo recorrente, de elaborar uma gramática do discurso amoroso generalizável a outros textos que não se restringissem especificamente ao *cópus* da tese. O intuito da busca por uma gramática amorosa não é, como tivemos o cuidado de demonstrar ao longo da tese, fixar uma estrutura rígida para a análise do discurso amoroso. O maior esforço foi, portanto, realizado no sentido de compreender as estruturas recorrentes do discurso amoroso, de modo a poder, a partir da *identidade*, atingir as *diferenças*, dissonâncias e singularidades específicas de cada discurso.

### **Das contribuições teóricas**

O excerto do conto *Substância*, de Guimarães Rosa (2005, p. 190), evocado na epígrafe dessas considerações finais, faz uma síntese poética — e densa na mesma medida — das elucubrações teóricas em torno do fenômeno do acontecimento dentro da gramática amorosa, sobre

o qual recai nosso interesse desde o início das investigações que resultaram nesta tese. Rosa alude, nessa passagem, à união mística — já evocada por Greimas e Courtés no segundo *Dicionário de Semiótica* (1986, p. 14) — instante em que todas as polaridades são diluídas e substituídas pela unidade total, que resgata os estados mais primitivos do sujeito e retorna para o momento anterior à própria enunciação. Coração e mente — “coraçõemente” — ou razão e emoção unem-se como na imagem representada pelo símbolo alquímico da *coniunctio* (CAZENAVE, 1996, p.157), união entre os opostos, de modo a possibilitar a transformação e o renascimento do sujeito como um outro ser, a partir da fusão. O neologismo poético “coraçõemente”, dessa forma, reúne os opostos “coração” e “mente”, chamando atenção, em sua estrutura significante, para a união dos termos opostos no momento da fusão amorosa. O princípio de unidade escapa à separação instaurada pelo tempo, polarizado em passado, presente e futuro, transformando-o em uma entidade una e, conseqüentemente, configurando um estado temporal mítico, capaz de reconectar o sujeito ao mundo, do qual ele passa a ser uma extensão.

Religião e ciência, por caminhos opostos, sempre buscaram compreender o princípio da unidade e — ilusoriamente — dominá-lo. Muitas religiões — a exemplo do Hinduísmo, Budismo e Taoísmo — oferecem-se como caminho possível para a libertação do universo repleto de polaridade. A ciência, por sua vez, na medida em que avança, depara-se com o princípio da unidade como a chave para compreender os mais diversos fenômenos, como, por exemplo, demonstram os modernos desdobramentos da física quântica (CAPRA, 1983, p. 22). A psicanálise, fundada a partir da descoberta do inconsciente, demonstra a presença da polaridade na construção psíquica dos sujeitos, demonstrando a existência de uma tensão que se estabelece entre as forças consciente e inconscientes do sujeito.

O acontecimento amoroso, fenômeno do qual emergem os demais atos que compõem a gramática amorosa delineada ao longo do percurso desta tese, caracteriza-se como uma breve ilusão do estado de totalidade que estabelece a integração de elementos até então polarizados: o sujeito sente-se parte integrante do objeto e vice-versa, transformando sua relação perceptiva com o mundo e consigo mesmo. Enquanto perdura o acontecimento, o sujeito mergulha intensamente no tempo mítico da experiência estética — “o viver em ponto sem parar” — que reúne passado e futuro numa espécie de presente absoluto, capaz de integrar todas as projeções temporais.

A ilusão da experiência una é, portanto, o elemento que define o acontecimento amoroso e deflagra os desdobramentos que surgem a partir dele. O *arroubo* estabelece a ilusão de identidade entre sujeito e objeto, tornando um a extensão do outro. Ocorre, porém, que o elemento faltante — e, conseqüentemente, complementar — não se encontra fora do sujeito, mas sempre dentro dele. A

individuação, embora possa ser ocasionada pela relação do sujeito com os elementos do mundo, é um processo que ocorre no interior do próprio sujeito. Quando a conjunção mística com o objeto persiste por tempo demais e não se transforma em uma relação intersubjetiva, na qual o sujeito reconhece em seu objeto a existência de um outro sujeito, a evolução do sujeito em direção ao trabalho de individuação pode ser prejudicada. É natural, por essa razão, que após a plenitude da fusão, inicie-se um processo de separação — o qual não necessariamente se confunde com a *dissolução* amorosa — que busca distinguir o sujeito de seu objeto de amor, fazendo-o recobrar os sentidos e enxergar o outro também como um sujeito dotado de faltas e desejos, de modo que possa readquirir as competências necessárias para prosseguir em seu próprio percurso individual, que será, pouco a pouco, reintegrado ao percurso do outro, de modo que ambos possam estar juntos e, conseqüentemente, aprofundar a relação amorosa.

Os acontecimentos são por demais breves. A sensação provocada pela totalidade pode perdurar apenas em uma circunstância: quando o sujeito encontra, dentro de si próprio, o elemento faltante, e não precisa mais buscá-lo no mundo exterior. Eis o grande desejo do homem: sentir-se pleno e autossuficiente para prolongar o sentimento de plenitude e *realização* (*comblement*) que seja análogo àquele vislumbrado durante a hipnose do acontecimento. Quando se vê na impossibilidade de *fazer-durar* o estado de integridade e sucumbe novamente no universo da polaridade, busca de todas as formas resgatar tais sensações, seja por meio da religião, da psicanálise ou da arte. Nesse sentido, a arte da palavra coloca-se como uma das formas de salvação possível para a humanidade. A poesia é conduzida pela foria, força tensiva e sensível, que emerge das profundidades figurais do discurso e acentua a *poiesis* do logos. Essa força sensível anula a polaridade e integra-a à natureza mesma do *verbo*, de modo que o poema concentra em si os valores opostos, harmonizando-os. Assim Octávio Paz inicia a tentativa de definir o indefinível do poema em *O Arco e a Lira*:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo.

Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana! (1982, p. 15-16)

Poesia é unidade. A linguagem é a ponte que separa o sujeito do mundo (PAZ, 1982, p. 43), e ela é também a ponte que os une, sob a égide do poema. Se houvesse união total entre os seres e as coisas, não haveria necessidade da existência da linguagem, assim como não haveria também narrativa. Ao mesmo tempo que procura unir, ela separa, é polar e segmentária, cria realidades e ilusões. O texto poético é, portanto, a tentativa de a linguagem eliminar polaridades e buscar unidade, e se há alguma forma de buscar unidade por meio da linguagem, essa forma concretiza-se por meio da metáfora.

A bem da verdade, o princípio de unidade que rege as mais profundas aspirações humanas está também enraizado no seio da linguagem *per se*, como veio comprovar a teoria do valor linguístico proposta por Ferdinand de Saussure, que reinventou os estudos linguísticos ao prever a existência de um sistema estrutural, em que todos os elementos da língua estão correlacionados, já que os valores de cada um dos signos são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seus conteúdos, mas negativamente, por suas relações com os outros termos do sistema (SAUSSURE, p. 134). O responsável por sustentar o valor é, portanto, o derredor do signo que o extrapola, e tal valor, na verdade, só existe em relação à totalidade do sistema. Na obra de Louis Hjelmslev, essa questão fica ainda mais evidente. O linguista dinamarquês retoma o conceito saussuriano de valor como princípio fundamental de sua obra, no entanto, coloca-o não apenas na chave das diferenças no interior do sistema, mas da interdependência, aproximando-se ainda mais da ideia de totalidade:

O reconhecimento de fato de que uma totalidade não se compõe de objetos, mas sim de dependências, e que não é sua substância, mas sim os relacionamentos internos e externos que têm uma existência científica não é novo, por certo. No entanto, em linguística parece ser. Postular objetos como sendo outra coisa que não termos de relacionamentos é introduzir um axioma supérfluo e uma hipótese metafísica do qual a linguística terá de se libertar. (HJELMSLEV, 1975, p. 28)

A semiótica francesa continuou a preservar no centro de suas preocupações a questão da unidade, apenas expandiu o princípio do valor para o discurso como um todo, de modo a mostrar a

relação de interdependência entre os níveis mais profundos e mais superficiais do discurso, entre o sujeito e o objeto, entre os elementos sensíveis e inteligíveis. A linguagem, assim como o discurso, atua, portanto, como elemento de integração em meio às segmentações que se impõem continuamente no percurso dos sujeitos.

Esse ponto de vista, a que se poderia chamar *holístico*, permite compreender mais profundamente os meandros da narrativa; as dores desencadeadas pela disjunção e a busca incessante pela conjunção só fazem sentido, na verdade, em função do sentimento intrínseco de *falta* provocado pela polaridade que ocorre no interior do próprio indivíduo. O que o sujeito apaixonado busca em primeira instância, não é, portanto, estar conjunto com seu objeto de amor, mas, sim, preencher a incompletude dos vazios interiores e, assim, recompor sua existência como ser semiótico.

O esforço de esquadrihar, ao longo desta tese, a possibilidade de uma gramática do discurso amoroso, a partir dos princípios teóricos advindos da semiótica francesa, mas também de outras teorias que com ela dialogam, como a fenomenologia e a psicanálise, não buscou engessar o percurso de análise dos textos de temática amorosa, mas, numa via contrária, procurou sistematizar as recorrências estruturais presentes no discurso amoroso, na tentativa de que, a partir da identificação dos elementos generalizáveis, ou seja, da identificação de uma estrutura comum, pudessem ser alcançadas as singularidades de cada semiose.

O movimento recorrente da direção das forças tensivas no discurso amoroso, quais sejam saturação, atenuação, minimização, extinção, restabelecimento e recrudescimento, foi a base para a estruturação da gramática amorosa proposta nesta tese. Foi a partir da estruturação das forças tensivas do discurso amoroso que foi possível estabelecer outras recorrências como, por exemplo, aquelas presentes no nível da narratividade e da figuratividade. É, no entanto, o movimento progressivo e degressivo que determina a estrutura básica da gramática amorosa, e a partir do qual emerge a sistematização dos demais elementos do discurso.

É curioso notar que o movimento que conduz as forças do discurso amoroso é orientado pelos mesmos princípios que regem o ritmo natural e biológico da vida, em todas suas manifestações. A figura *lua*, por exemplo, é o elemento que simboliza, em diversas culturas, um movimento fluido e natural, que se apresenta em fases sucessivas e regulares, e que está presente na essência de todos seres vivos, fato marcado desde os rituais e cerimônias de iniciação, até o ciclo das águas, da chuva, da fecundidade e da vegetação:

A lua é um símbolo dos ritmos biológicos: Astro que cresce, decresce e desaparece, cuja vida depende da lei universal do vir-a-ser, do nascimento e da morte... a lua conhece uma história patética, semelhante à do homem... mas sua morte nunca é definitiva... Este eterno retorno às suas formas iniciais, esta periodicidade sem fim fazem com que a lua seja por excelência o astro dos ritmos da vida... Ela controla todos os planos cósmicos regidos pela lei do vir-a-ser cíclico: águas, chuva, vegetação, fertilidade... (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 561)

O movimento da gramática amorosa, nesse sentido, em muito se aproxima do movimento ascendente e descendente das fases lunares, e é também regido por paradigmas semelhantes, como os de periodicidade, renovação, transformação. O ritmo orgânico da natureza está presente na essência de todas as formas de vida, entre as quais se encontra o amor-paixão. As formas de vida surgem no momento em que a vida toma forma e passa a sensibilizar os estados afetivos e as formas de enunciação de um determinado grupo, determinando-lhe as condutas morais, bem como a forma de existir e agir no mundo. A formalização da vida pode dar-se a ver em signos, textos, objetos e práticas, que, cada um a sua maneira, trazem o sentido da existência a partir da imbricação da vida social e da vida individual. Não é difícil perceber, portanto, que o discurso amoroso compreende uma das maneiras pelas quais o amor-paixão toma forma. A configuração da gramática amorosa que aqui propusemos, buscou, portanto, depreender as estruturas dessa semiótica-objeto, dotada de plano de expressão e plano de conteúdo próprios, com o propósito de observar, nos meandros do discurso, como a vida toma forma e, conseqüentemente, sentido, quando a experiência se impõe sobre a existência.

As escapatórias da vida programada e otimizada podem ser alcançadas pelas tentativas de construir a vida como objeto artístico. Porém, enganados estão aqueles que acreditam que é necessário consumir ou praticar arte para encontrar a beleza da existência: “Esse sentido [de beleza] não implica que se passe a vida a admirar os pores do sol ou luares [...]” (TODOROV, p. 13), mas que se observe a cadência dos astros, de modo a encontrar a beleza que habita no ritmo ascendente e descendente da vida. O discurso amoroso, objeto principal das reflexões desta tese, está condicionado a essa mesma dinâmica e reflete de maneira até performática, poder-se-ia dizer, as dissonâncias e descontinuidades próprias do ritmo orgânico da existência que está no interior de todos os seres humanos, definindo o ritmo próprio das formas de vida, como demonstra Guimarães Rosa na passagem de *Grande Sertão: Veredas*, que condensa com maestria a cadência e o compasso da gramática amorosa: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza!” (2001, p. 334) .

Aos resultados aqui apresentados, soma-se um último adendo, mas não menos importante que os demais (*last but not least*): trata-se, na verdade, de parte da conclusão desta pesquisa, talvez até a mais importante, já sugerida em várias passagens do texto, mas que, ainda assim, julgamos importante ressaltar aqui de modo mais explícito. Está-se falando do adensamento das reflexões sobre psicanálise que foram, paulatinamente, amalgamando-se às teorias do discurso sobre as quais se estruturou a metodologia da pesquisa desde o princípio. No início, a psicanálise não era uma das teorias previstas pela metodologia que ampararia a pesquisa a ser realizada em torno do discurso amoroso e da elaboração de sua gramática, mas a possibilidade de apropriar-se dela foi-se desenhando posteriormente, a partir dos próprios conceitos advindos da semiótica. Conforme as leituras se foram aprofundando, especialmente aquelas relativas à tensividade e ao discurso amoroso — destacam-se aqui *Os fragmentos* (2003) e os *Seminários* (2007) sobre o tema, da autoria de Roland Barthes, que já esboçava grande afinidade com o pensamento de Freud e Lacan — as associações com a psicanálise mostraram-se extremamente profícuas, tanto no que diz respeito ao prosseguimento de viés estruturalista, desenvolvido por Jacques Lacan, sabidamente inspirado nos estudos de Ferdinand de Saussure e Lévy Strauss, como também a alguns conceitos desenvolvidos por Carl G. Jung, que, mesmo pertencendo a uma corrente psicanalítica que passou a divergir dos preceitos de Freud e, conseqüentemente, de Lacan, apresentam alguns pontos convergentes com o pensar semiótico, de modo a contribuir para os pensamentos em torno do discurso amoroso.

Ressalta-se que, embora pudesse ter sido profícuo que as relações estabelecidas entre semiótica e psicanálise, no que condiz com as questões que concernem ao discurso amoroso, tivessem despontado logo no início da pesquisa, tal confluência só pôde ser concebida após uma investigação detalhada e aprofundada das estruturas semióticas do discurso amoroso, pois foi justamente em decorrência desse percurso, trilhado através das estruturas narrativas, discursivas e tensivas, que o interesse para as obras de Freud, Lacan e Jung foi despertado, de modo a tornar palpáveis algumas associações que apontaram para a possibilidade de estabelecer relações interdisciplinares, mesmo que sutis, entre a estruturação semiótica da gramática amorosa delineada nesta tese e a teoria psicanalítica.

As relações entre semiótica e psicanálise não são novas e já há certo número de trabalhos na área, sendo os mais relevantes aquele desenvolvido por Waldir Bevidas, no Brasil, que resultou na publicação de *Inconsciente et Verbum: Psicanálise, Semiótica, Ciência, Estrutura* (BEVIDAS, 2001), e aquele desenvolvido por Ivan Darrault-Harris e Michel Arrivé, na França, que realizaram



uma série de estudos e publicações sobre o assunto. Consta-se, no entanto, que ainda há um grande vazio no que concerne à relação entre semiótica e psicanálise, principalmente no que se refere às mais recentes preocupações da semiótica, voltadas ao estudo da forma, do sensível e da tensividade de forma geral. Barthes, durante os seminários oferecidos na *École pratique des hautes études* a respeito dos *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003), já previa o entrelaçamento inevitável entre o discurso amoroso e a psicanálise, embora chamasse atenção para as diferenças que se estabelecem entre o solilóquio amoroso e a metalinguagem psicanalítica: “Si la psychanalyse, de Freud à Lacan, s’intéresse à l’amour, elle ne sait guère parler d’amour ou plutôt elle le fait sous la forme d’un métalangage critique qui exclut toute coïncidence immédiate avec la parole en directe du soliloque amoureux”<sup>125</sup> (BARTHES, 2007, p. 40). A semiótica greimasiana, responsável por estudar o sentido da enunciação, erige-se, assim, como uma ponte entre o ato-discurso amoroso e a metalinguagem psicanalítica, de modo a aprofundar o ponto de vista *holístico* que pode ser desenvolvido em torno do discurso amoroso.

Conclui-se, portanto, com a constatação de que o caminho está aberto para futuras pesquisas que pretendam dar prosseguimento ao estudo do discurso amoroso, explorando o espaço vazio que se localiza entre a semiótica e a psicanálise, de modo a contribuir para ambas as disciplinas, que tendem a beneficiar-se mutuamente a partir desse encontro interdisciplinar.

---

<sup>125</sup> Se a psicanálise, de Freud a Lacan, se interessa pelo amor, ela quase não sabe falar sobre o amor, ou melhor, ela o faz sob a forma de uma metalinguagem crítica que exclui qualquer coincidência imediata com a fala direta do solilóquio amoroso .

## Referências bibliográficas

- ABBAGANO, N. **Dicionário de filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- ABREU, C. **As primaveras**. Goiânia: Kelps, 2009.
- ACHCAR. **Lírica e lugar comum**. São Paulo: Edusp, 1994.
- AGNEL, Aimé *et alii*. **Le vocabulaire de Carl Gustav Jung**. Paris:Ellipses, 2005.
- ALCOFORADO, S. A . **Cartas de amor de uma religiosa portuguesa**. Lisboa: Alêtheia Editores, 2013.
- ARENDT, H. & HEIDEGGER, M. **Correspondência 1925/1975**. Org. Ursula Ludz. Trad. Marco Antonio Casa Nova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Trad. de Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Zélia de Almeida Cardoso. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Globo S.A., 1992.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.
- ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Editora, 2003 [1977].
- BARTHES, R. **Fragments d'un discours amoureux**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, R. **Le discours amoureux: séminaire à l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976**, suivi de "Fragments d'un discours amoureux" (pages inédites). Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- BARTHES, R. "A retórica antiga" In: **Pesquisas de retórica**. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, p. 147-221, 1975.
- BARTHES, R. **Sollers Escritor**. Trad. de Ligia Maria P. Vassalo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982 [1979].
- BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006 [1964].

- BENITES, M. V. **Aracne e Palas**: uma trama de sentido — estudo semiótico de *Metamorfoses*, de Ovídio (Liber VI, 01-145). Dissertação de mestrado. Araraquara. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral, 1 e 2**. Trad. Maria Glória Novak e Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003 [2000].
- BERTRAND, D. “Entimema e textualização”. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. *In: Cadernos de Semiótica Aplicada*. V.7, n. 2, 2009 [2000].
- BETTELHEIM, B. *Freud et l’âme humaine*. Paris: Robert Laffont, 1984.
- BOSI, A. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRITTO, P. H.. “A tradução para o português do metro de balada inglês”. *In: DAGHLIAN, C. e LIRA J. (Org.). Fragmentos*. Número 34. Florianópolis: UFSC, 2008, p. 25-33.
- BRODSKY, J. **Marca d’água**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1992].
- BRODSKY, J. **Menos que um**. Trad. de Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 [1986].
- BUARQUE, de H. C. e LOBO, E. **O grande circo místico**, 1983.
- BUARQUE de H., C. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BUARQUE de H. C. & PONTES, P. **Gota d’água**: uma Tragédia Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998 [1975].
- BUARQUE de H., C. **Ópera do Malandro**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- BUARQUE de H., C. **Calabar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983 [1973].
- CALVINO, I. **Palomar**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 [1983].
- CAMPOS, N. D. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANDÉ, R. **Dictionnaire de musique**. Paris: Éditions du Seuil, s.d.
- CANTER, H. V. “The Paraclausithyron as a Literary Theme”. *In: The American Journal of Philology*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore, 1920, p. 355-368.
- CAPRA, F. **O tao da física**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Trad. de Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003 [1925].

- CASTELLANA, M. “La peur et l’invisible: Dante Alighieri, Divina Commedia, Inferno, I” In: **Nouveaux Actes Sémiotiques**, vol. 57. PULIM: Limoges, 1998.
- CATULO. **Poésis**. Paris: Les Belles Lettres, 1958.
- CAZENAVE, M. (*Org.*). Encyclopédie des symboles. Paris: La Pochothèque, 1996.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CHKLÓVSKI, V. “Arte como procedimento” In: **Teoria da literatura: formalistas russos**.
- COSTE, C. “Préface” In: **Le discours amoureux: séminaire à l’École Pratique des Hautes Études 1974-1976**, suivi de “Fragments d’un discours amoureux” (pages inédites). Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- DIETRICH, P. “Eu te amo, de Tom Jobim e Chico Buarque: Uma Análise Semiótica” In: **Revista Textos e Pretextos**, v.7, Lisboa, 2005.
- DOSTOIEDSKI, F. **O Idiota**. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 2001.
- DOSTOIEDSKI, F. **Uma criatura dócil**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DUBOIS, J. & *alii*. **Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular**. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980 [1977].
- EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1983].
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Trad. de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1957].
- ELIOT, T. S. “A tradição e o talento individual”. In: VAN NOSTRAND, A. D. (org.). **Antologia de Crítica Literária**. Trad. Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Liador, 1968, p. 189-195.
- ERNOU, A., MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Histoire des mots. 4<sup>ème</sup> éd. Paris: Klincksieck, 1959.
- EURÍPIDES. **Medeia**. Trad. Edvanda Bonavina da Rosa. Araraquara: FCL/UNESP, 2002.
- FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. 6<sup>o</sup> ed. Rio de Janeiro: FAE, 1994.
- FIORIN, J. L. **As Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2001.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FIORIN, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Editora Contexto, 2008a.
- FIORIN, J. L. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- FIORIN, José Luiz. “Paixões, afetos, emoções, sentimentos”. In: **Cadernos de semiótica Aplicada**, v.5, n.2, dez. 2007a.

FIORIN, J. L. “Semiótica e paixão”. **Revista Online de Literatura e Linguística**, ano I, n. 2, dez, 2008b. Disponível em: [http://www.revistaautonomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/especial-destaques/Jose-Luiz-Fiorin\\_Entrevista-a-Cristina-Sampaio.pdf](http://www.revistaautonomia.com.br/volumes/Ano1-Volume2/especial-destaques/Jose-Luiz-Fiorin_Entrevista-a-Cristina-Sampaio.pdf). Acesso em fev. 2012.

FIORIN, J. L. “Semiótica das paixões: o ressentimento”. *In: Alfa*. São Paulo, 51 (1), p. 9-22, 2007b.

FIORIN, J.L. “Semiótica e retórica” *In: Gragoatá*. v. 23, p. 9-26, 2007c.

FIORIN, J. L. “Greimas e Propp: conjunções e disjunções”. *In: OLIVER, A. C. M. A. & LANDOWSKI, É. (org.). Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011. [1857].

FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l’oeil & de l’esprit**. Paris-Amsterdam: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.

FLOCH, J-M. **Sémiotique, marketing & communication: sous les signes, les stratégies**, Paris: PUF, 1990.

FLOCH, J-M. **Une lecture de “Tintin au Tibet”**. Paris: PUF, 1997.

FONTES, M. H. S. **Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

FONTANILLE, J. e ZIBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001. [1998]

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007 [1999].

FONTANILLE, J. **Sémiotique & littérature: essais de méthode**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

FONTANILLE, J. **Formes de vie**. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

FREUD, S. “O estranho” *In: Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1917].

FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar” *In: O caso de Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Trad. de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1969 [1911].

FREUD, S. **Totem e Tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. Trad. de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 2006 [1913-1914].

- FREUD, S. “Le thème des trois coffrets” In: **Essais de psychanalyse appliquée**. Paris: Éditions Gallimard, 1971, p. 87-103.
- GALARD, j. **La beauté du geste**. Paris: Les Impressions Nouvelles, 1986 [1984].
- GALARD, j. **A beleza do gesto**. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2008 [1984].
- GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford latin dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- GOETHE. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. de Marcelo Backes. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1774].
- GREIMAS, A. J. **Sémantique structural**. Paris: Librairie Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Trad. de Ana Cristina Cruz Cezar *et alii*. Petrópolis: Vozes, 1975 [1970].
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Trad. Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002 [1987].
- GREIMAS, A. J. **De l'imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. A. D. Lima *et alii*. São Paulo: Cultrix, 2008 [1979].
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Paris: Classiques Hachette, 1986 [1979].
- GREIMAS, A. J. **Du Sens II**: essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido II**. Trad. Dilson Ferreira Cruz. São Paulo: Edusp, 2014 [1983].
- GREIMAS, A. J. & *alii*. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- GREIMAS, A. J. **Semiótica do discurso científico**: da modalidade. Trad. de Cidimar Teodoro Pais. Rio de Janeiro: DIFEL – Difusão editorial S.A & SBPL, 1976a.
- GREIMAS, A. J & FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993 [1991].
- GREIMAS, A. J & FONTANILLE, J. **Sémiotique des passions**: des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil, 1991.
- GREIMAS, A. J. “Pour une théorie des modalités”. *Langages*, nº43, 1976, p. 90-107.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005 [1951].
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1968].

- HÉNAULT, A. **História Concisa da Semiótica**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2006 [1992].
- HJEMSLEV, L. **Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem**. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975 [1961].
- HOMEM, W. **Histórias de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- HOUAISS, A. & VILLAR, M. S. *de*. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUIZINGA, J. **Homo ludens**. 5a ed. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2001 [1938].
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 6a ed. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985 [1971].
- JAKOBSON, R. “O dominante”. In: LIMA, L. C. **Teoria da literatura em suas fontes**. Trad. de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 511-518.
- JUNG, C.G. **Obras Completas de C.G.Jung - Ab-Reação, Análise dos Sonhos, Transferência - Volume 16/2**. Trad. Maria Luiza Appy. Vozes: 2011 [1957].
- JUNG, C.G. **Sobre el amor**. Trad. Luciano Elizaincín. Minina Trotta: Madrid, 2015.
- LACAN, J. A Transferência [1960-61]. In: **O Seminário**. Livro VIII. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1992 [1960-61].
- LACAN, J. **O Seminário, Livro 4: A relação de objeto**. [1956-57]. Trad. de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995 [1956-1957].
- LACAN, J. **El seminario de Jacques Lacan, Libro 7: La etica del psicoanalisis** [1959 - 1960]. Trad. de Diana S. Rabinovich. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1990 [1959 - 1960].
- LACAN, J. **El seminario 20 - 1972-1973: Otra vez Encore**. Trad. de Ricardo E. Rodriguez Ponte. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, s.d. [1972-1973].
- LANDOWSKI, É. **Passions sans nom**. Paris: PUF, 2004.
- LIMA, E. S. **Entre compaixão e piedade**: um estudo das paixões em semiótica. Tese de doutorado. São Paulo. Universidade de São Paulo, 2014, 224 páginas.
- LOPES, E. **A identidade e a diferença**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1977.
- MAGALHÃES, M. U. B. **Um estudo do ethos feminino em Chico Buarque sob uma perspectiva semiótica**. Dissertação de mestrado. Araraquara. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2012, 131 páginas.

- MELO NETO, J. C. *de*. **Obra completa**: volume único. 3.ed. reim. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MANCINI, R. C. **Dinamização nos níveis do percurso gerativo: canção e literatura contemporânea**. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral, FFLCH/USP, 2006, 191 páginas.
- MANCINI, R. C e ALT, J. “Quadrinhos: do papel à internet” *In*: TEIXEIRA, L.; CARMO Jr., J. R. do (org). **Linguagens na cibercultura**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p. 91-109.
- MANN, T. **Morte em Veneza**. Trad. de Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010 [1912].
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1945].
- MERLEAU-PONTY, M. “O olho e o espírito”. *In*: **Textos escolhidos**. Trad. de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. **Os Pensadores**) [1964].
- MORAES, V. *de*. **Songbook Vinicius de Moraes** vol. 2. Org. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- MOTTA, K. A. “Surpresa e êxtase em ‘Valsinha’”. *In*: **Elementos narrativos e tensivos para abordagem da apreensão estética**. Dissertação de mestrado. São Paulo. USP, 2003, 127 páginas.
- OLIVEIRA, A. C. M. A & LANDOWSKI, É. (Org.). **Do sensível ao inteligível**: em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo: EDUC, 1995.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. 2ª edição. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 [1956].
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.
- PESSANHA, J. A., CHAUI, M., NUNES, B., *et alii*. **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PIERRE, A. e HÉLOISE. **Lettres complètes d'Abélard et d'Héloïse**: Texte latin. Traduction nouvelle, précédée d'une étude philosophique et littéraire, par M. Gréard. Paris: Garnier frères, 1869 (Bibliothèque nationale de France).
- PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 10 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- PLATÃO. **O banquete**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2011.
- PLATÃO. **Timeu e Crítias**. Trad. N. Paula Lima. São Paulo: Hemus, 1981.
- PLATÃO. **Fedro**. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1980.



- POUND, E. **Abc da literatura**. 9a ed. Trad. Augusto de Campos & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2001 [1934].
- POUND, E. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos por Ezra Pound. Trad. de Heloysa de Lima Dantas & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PROPP, V. I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Organização e prefácio de Boris Schnaiderman. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984 [1928].
- ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 [1946].
- ROSA, J.G. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- ROSA, J.G. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAINT-EXUPÉRY, A. **O Pequeno Príncipe**. 48ª ed. Trad. Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: AGIR, 2005 [1943].
- SAMUELS, ANDREW *et alii*. Dicionário crítico de análise junguiana. Rio de Janeiro: Imago, 2003. (Edição eletrônica)
- SARAMAGO, J., CANDIDO, A., BOFF, L. & SCLIAR, M. **Chico Buarque do Brasil**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- SAUSSURE, F. *de*. **Curso de linguística geral**. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2003 [1916].
- SAUSSURE, F. *de*. **Cours de linguistique générale**. Éd. critique préparée par Tullio de Mauro. Paris: Payot, 2005 [1916].
- SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- SPINA, S. **Manual de versificação românica medieval**. Granja Viana: Ateliê editorial, 2003.
- STAROBINSKI, J. **As palavras sob as palavras**. Trad. de Carlos Vogt. São Paulo: Gallimard, 1974.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1972 [1946].
- STENDHAL. **De l'amour**. Paris: Librairie Universelle, 1822.
- STENDHAL. **Do amor**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- STENDHAL. **Le rouge et le noir**. Paris: Garnier. [s.d.] [1830].
- STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Porto: civilização editora, 2013.
- STENDHAL. **La chartreuse de Parme**. Paris: J. de Bonnot, 1971.

- TATIT, L. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TATIT, L. “Abordagem do texto”. In: **Introdução à Linguística I**: objetivos teóricos. São Paulo: Contexto, 2002.
- TATIT, L. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002 a.
- TATIT, L. & LOPES, I. C. **Elos de Melodia e Letra**: análise semiótica de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.
- TATIT, L. **Musicando a semiótica**. São Paulo: AnnaBlume, 2011 [1997].
- TATIT, L. “Quantificações subjetivas: crônicas e críticas” In: **Cadernos de Letras da UFF**: Linguagens em diálogo, nº 42, p. 35-50, 2011 A.
- TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2010.
- THAMOS, M. “Figuratividade na poesi a”. In: LEITE, S. & BALDAN, M. (Org.). **Itinerários**: revista de literatura. Araraquara: Gráfica Unesp, 2002, p.101-118.
- TODOROV, T. **A Literatura em perigo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009 [2007].
- TODOROV, T. **Estruturalismo e poética**. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.
- TODOROV, T. **Teorias do Símbolo**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979 [1977].
- TODOROV, T. **A Beleza salvará o mundo**. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011 [2006].
- TOLSTÓI, L. “A felicidade conjugal” In: **Três novelas: A felicidade conjugal, A morte de Ivan Ilitch, Sonata a Kreutzer**. Trad. de Boris Schnaiderman. São Paulo: Círculo do livro, s.d. [1859].
- VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007 [1924].
- VALÉRY, P. **Degas Dança Desenho**. Trad. Chistina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naif, 2003 [1938].
- VELOSO, C. “Cajuína”. In: **Cinema transcendental**. Rio de Janeiro: Polygram Philips, 1989. 1 CD (Faixa 9; Encarte).
- HELLERN, V., NOTAKER, H., GAARDER, J. **O livro das religiões**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011 [2006].
- ZILBERBERG, C. **Des formes de vie aux valeurs**. Paris: Presses Universitaires de France, 2011a.
- ZILBERBERG, C. “Louvando o acontecimento”. In: **Revista Galáxia**. São Paulo, n.13, p. 13-28, 2007.
- ZILBERBERG, C. “Pour introduire le faire missif”. In: **RSSI. Alberta**, vol.06, p. 229-261, 1986.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Trad. de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit *et* Waldir Beividas São Paulo: Edusp, 2006a [1988].

ZILBERBERG, C. “Síntese da gramática tensiva”. Trad. de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes. *In: Significação – Revista Brasileira de Semiótica*, no25, junho de 2006. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos/Annablume, 2006b.

ZILBERBERG, C. “Une continuité incertaine : Saussure, Hjelmslev, Greimas” *In: A. Zinna, Hjelmslev aujourd’hui*, Turnhout, Brepols, 1997, pp. 165-192.

WISNIK, J. M. “Cajuína transcendental”. *In: BOSI, Alfredo (Org.). Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996. p. 193-219.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**, Primeira Parte. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo, Nova Cultural, Os Pensadores, 1999 [1975].

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980 [1925].

Outras mídias:

Sites consultados:

TATIT, L. <http://gafieiras.com.br/entrevistas/luiz-tatit-3/1> . Acesso em 05 fev. 2014.