

Unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

**Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP**

Leonardo Erivelto Soares de Oliveira

**ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: uma análise semiótica do romance Opisanie Swiata, de
Veronica Stigger**



ARARAQUARA – S.P.
2018

Leonardo Erivelto Soares de Oliveira

**ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: uma análise semiótica do romance Opisanie Swiata, de
Veronica Stigger**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2018

Oliveira, Leonardo Erivelto Soares de
Estratégias enunciativas na literatura brasileira
contemporânea: uma análise semiótica do romance
Opisanie Swiata, de Veronica Stigger / Leonardo
Erivelto Soares de Oliveira – 2018
115 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

1. Semiótica. 2. Literatura brasileira. 3.
Estratégias enunciativas. 4. Romance. 5.
Sincretismo. I. Título.

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

LEONARDO ERIVELTO SOARES DE OLIVEIRA

**ESTRATÉGIAS ENUNCIATIVAS NA LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA: uma análise semiótica do romance Opisanie Swiata, de Veronica
Stigger**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais
Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Bolsa: CAPES

Data da defesa: 19/10/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP)/Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista (UNESP)/Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)/Colégio de Aplicação

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu iniciasse e terminasse minha dissertação. Nomearei, entretanto, apenas as pessoas que me vêm diretamente à memória, sem as quais nada seria possível.

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o Prof. Dr. Arnaldo Cortina, pela enorme paciência, pela compreensão e por acreditar que eu pudesse finalizar o que me propus a fazer.

Gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Jean Cristtus Portela, que participou tanto de minha banca de qualificação quanto de minha banca de defesa, brindando-me com preciosas sugestões de modificação de trechos de minha dissertação.

Gostaria de agradecer à Profa. Dra. Mariana Luz Pessoa de Barros, que participou de minha banca de defesa, com suas observações minuciosas e seu discurso laudatório.

Gostaria de agradecer à Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan, que participou de minha banca de qualificação, trazendo à baila alguns aspectos sobre os quais eu não havia refletido.

Gostaria de agradecer aos meus pais e aos meus irmãos pelo apoio moral e pelo apoio financeiro.

Gostaria de agradecer aos meus amigos pelo incentivo que me deram nas horas mais complicadas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos os resultados concernentes à nossa pesquisa de mestrado. Nossos objetivos eram os seguintes: 1) compreender como se dá a construção da significação no romance brasileiro *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger (2013), por meio da semiótica greimasiana; 2) determinar qual é o impacto dos agenciamentos singulares dessas linguagens nas relações entre o enunciador e o enunciatário; 3) verificar em que medida esse texto, enquanto sujeito e objeto de práticas semióticas, incorpora demandas ou injunções que lhe são externas, conectando-se intimamente com o momento histórico em que surge e com a cultura em que está imerso. Para tanto, realizamos uma análise dos planos do conteúdo e da expressão do texto-enunciado. A análise do nível fundamental permitiu que apreendêssemos duas categorias semânticas que regem a significação do texto: *continuidade vs. descontinuidade* e *ser vs. parecer*. No nível narrativo, observamos que, além da narrativa principal e das micronarrativas dentro dela, existiam narrativas paralelas, que se lhes justapunham. Pelo exame do nível discursivo, revelamos como o sincretismo opera e como ele contribui para exacerbar a sensação de fragmentação já observada no exame dos níveis anteriores. Em seguida, envidamos nossos esforços para mostrar que a combinação de gêneros textuais e discursivos intensificavam o efeito de fragmentação. Falamos, finalmente, dos liames que o texto constrói com seu entorno, com outras obras, sejam literárias, sejam obras de arte plástica, sejam composições musicais. No que concerne ao plano da expressão, demonstramos que as categorias semânticas *continuidade vs. descontinuidade* e *ser vs. parecer* são homologadas por categorias cromáticas e topológicas.

Palavras-chave: Semiótica - Literatura brasileira - Literatura contemporânea - Estratégias enunciativas - Romance - Sincretismo

ABSTRACT

In this work, we present the results related to our Master's research. Our goals were: 1) to understand how the signification is constructed in the Brazilian novel *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger (2013), by means of the discursive semiotics; 2) to determine the impact of the combined use of the languages in the relation between the enunciator and the enunciatee; 3) to verify to what extent this text, as a subject and an object of some semiotics practices, embody external demands and injunctions, connecting with the historic moment in which it emerges and with the culture in which it is immersed. For this purpose, we analyzed the expression and the content plans of the text. The analysis of the fundamental structures allowed us to apprehend two categories: *continuity vs. discontinuity* and *being vs. appearing*. Regarding the narrative structures, we saw that, besides the main narrative and the micronarratives inside it, there were parallel narratives. The exam of the discursive structures revealed how syncretism works and how it contributes to exacerbate the feeling of fragmentation, which had already been observed through the exam of the fundamental and the narrative structures. After that, we strived to show that the combination of discursive and text genres intensified the fragmentation effect. Finally, we talked about the links that the text constructs with its surrounding, with other literary works and with artworks in general. With regard to the expression plan, we demonstrated that the categories *continuity vs. discontinuity* and *being vs. appearing* are homologated by the chromatic and topological categories.

Keywords: Semiotics - Brazilian literature – Contemporary literature – Enunciative strategies
- Novel - Syncretism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Capa do romance <i>Opisanie Swiata</i>	33
Figura 2. Capa e lombada do romance <i>Opisanie Swiata</i>	33
Figura 3. Texto da orelha de capa	34
Figura 4. Primeiro cartão postal: Igreja da Cruz, Varsóvia, Polônia.....	35
Figura 5. Segundo cartão postal: Navios da Cia. Hamburg Südamerikanische	35
Figura 6. Terceiro cartão postal: navio da cia. Hamburg Südamerikanische	36
Figura 7. Cartão postal e anúncio da cia. Hamburg Südamerikanische	37
Figura 8. Cartão postal. Navio da cia. Hamburg Südamerikanische.....	37
Figura 9. Cartão postal. Navio da cia. Hamburg Südamerikanische.....	37
Figura 10. Cartão postal do acervo de Joaquim Melo	38
Figura 11. Cartão postal do acervo de Joaquim Melo	38
Figura 12. Anúncio extraído do jornal Folha da Manhã, de 2 de agosto de 1939.....	39
Figura 13. Anúncio extraído do jornal Folha da Noite, de 16 de novembro de 1933	40
Figura 14. Anúncio proveniente do guia de viagem The South American Handbook.....	41
Figura 15. Anúncio extraído do jornal A Noite, de 20 de agosto de 1939	42
Figura 16. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 3 de setembro de 1939.....	43
Figura 17. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 30 de agosto de 1939.....	44
Figura 18. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 30 de agosto de 1939.....	45
Figura 19. Axiologias e formas de avaliação do discurso	88

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Categorias semânticas que sustentam o discurso da obra <i>Opisanie Swiata</i>	70
Tabela 2. Modalizações	87
Tabela 3. Atos de linguagem (discursos).....	87
Tabela 4. Planos de imanência	90
Tabela 5. Relações entre os números, as cores e o conteúdo das páginas.....	101

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 ASPECTOS TEÓRICOS DA SEMIÓTICA DISCURSIVA: PRINCIPAIS CONCEITOS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE	11
2.1 O conceito de sincretismo em semiótica.....	22
3 DESCRIÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA	30
3.1 Segmento visual.....	30
3.1.1 Capa.....	31
3.1.2 Cartões postais.....	34
3.1.3 Anúncios.....	39
3.2 Segmento verbal	45
3.2.1 Título	46
3.2.2 Cartas.....	46
3.2.3 Patrocínio	47
3.2.4 Citações	47
3.2.5 Dedicatória	48
3.2.6 Narrativa principal.....	48
3.2.7 Narrativas paralelas	58
3.2.8 Anotações de viagem	59
3.2.9 Deveres.....	60
3.2.10 Créditos das imagens.....	61
4 ANÁLISE DO ROMANCE <i>OPISANIE SWIATA</i> DO PONTO DE VISTA DA SEMIÓTICA DISCURSIVA	63
4.1 Plano do conteúdo.....	63
4.1.1 Nível fundamental	63
4.1.2 Nível narrativo.....	70
4.1.3 Nível discursivo.....	75
4.1.3.1 O sincretismo entre os segmentos verbal e visual.....	77
4.1.3.2 A questão dos gêneros no interior do segmento verbal.....	82
4.1.3.3 O texto e seus entornos.....	92
4.2 Plano da expressão	98
5 CONCLUSÃO.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

1 INTRODUÇÃO

No artigo “Escalas & ventríloquos”, publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, Flora Süssekind, crítica literária e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa, faz um balanço interessante da literatura brasileira finissecular. A autora afirma que, conquanto a literatura brasileira, do final do século XX, revele-se um tanto heterogênea, dispõe, ainda assim, de elementos que permitem enxergar algumas tendências. A autora diz, por exemplo, que as narrativas – sejam no formato de contos, sejam no de romances – apresentam-se, frequentemente, de forma condensada, miniaturizada, a ponto de tornar mais difícil diferenciá-las de outros gêneros textuais, como o poema. Inversamente, os poemas parecem se aproximar da prosa e se apresentar em formatos cada vez mais extensos. Além disso, são constantes as referências às grandes obras literárias e as inserções de outros recursos dentro da economia do texto, como ilustrações, fotos, quadros, ou mesmo uma exploração insólita do espaço da página. Tais características parecem indicar um condicionamento das relações mercadológicas, que não deixam permanecer incólume nem mesmo a literatura, o que aponta para uma geminação entre economia e cultura (SÜSSEKIND, 2000, p. 5).

Esse é o caso de *Opisanie Swiata*, obra de Veronica Stigger, autora brasileira. Entre elogios e críticas mordazes, seu primeiro romance, lançado em 2013, parece emergir como um agregador das tendências apontadas pela sua forma constricta, por mobilizar diferentes tipos de linguagens (verbal, visual) e por fazer referências a obras do cânone literário, compondo o que poderíamos chamar, juntamente com Jean-Marie Floch (1985; 1995), de bricolagem. O romance conta a história de um pai polonês chamado Opalka que, após receber uma carta do filho brasileiro, gravemente enfermo, solicitando que fosse visitá-lo, percorre o caminho da Europa ao Brasil vivenciando acontecimentos inusitados, a começar pelo amigo excêntrico Bopp, que conhece na estação de trem, logo no início de sua jornada.

É também o caso de *Os famosos e os duendes da morte*, romance de Ismael Caneppele, publicado em 2010, que narra a história de um adolescente (anônimo) psicologicamente afetado pela perda do pai e de pessoas queridas, cuja construção identitária faz-se por meio de tensões entre o espaço em que vive, suas relações com o amplo universo da internet, com a mãe, com os amigos e com o rock’n’roll. Outras obras literárias contemporâneas poderiam ser citadas como emblemáticas das tendências arroladas, como *Os Anões*, de Veronica Stigger, e *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza.

Conforme assevera Bertrand (2003, p. 11), o discurso literário tem sido um dos campos de exercício privilegiado da semiótica geral. Na esteira dessa tradição, propomos analisar o romance *Opisanie Swiata* por meio do instrumental da semiótica greimasiana e das recentes contribuições de Jacques Fontanille, que amplificam os horizontes metodológicos deste campo do conhecimento ao sugerir não só uma análise do texto, mas também daquilo que o circunda e que influencia visceralmente na apreensão da significação.

Quanto à organização de nosso trabalho, no primeiro capítulo, apresentaremos os princípios, alguns conceitos e as principais ferramentas da semiótica, para que nossas análises fiquem bem fundamentadas. Tão importante quanto um sólido embasamento teórico é uma justa descrição do objeto de pesquisa. Portanto, no segundo capítulo, procederemos a uma segmentação e a um reagrupamento das partes do romance, chamando a atenção para alguns detalhes, com o intuito de preparar para uma posterior investigação das relações entre os elementos. No terceiro capítulo, efetuaremos um exame do romance, levando em consideração, evidentemente, a discussão teórica e a descrição anteriormente apresentadas.

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA SEMIÓTICA DISCURSIVA: PRINCIPAIS CONCEITOS E FERRAMENTAS DE ANÁLISE

Como propomos analisar o romance brasileiro *Opisanie Swiata* por meio do instrumental teórico-metodológico da semiótica de origem greimaisana, cumpre retomar, brevemente, pontos teóricos e alguns conceitos fundamentais dessa disciplina – que Greimas considera um “projeto científico” (apud FLOCH, 1995, p. 32) –, mesmo porque eles serão utilizados em nossas análises.

Partindo dos *insights* de Ferdinand Saussure expostos no *Curso de Linguística Geral* e dos posteriores desenvolvimentos das ideias saussurianas pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, A. J. Greimas deu início, na década de 1960, à formulação de sua proposta para uma semiótica, disciplina cujo objetivo é apreender a significação dos textos culturais, tal como atesta ele próprio no seguinte excerto:

A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como o que ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido (GREIMAS & COURTÉS, 1983, p. 415).

Segundo seu fundador, ela se interessa “pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (BERTRAND, 2003, p. 11). Seus modelos para a análise da significação ultrapassam o nível da palavra, da frase, abarcando a dimensão do discurso (BERTRAND, 2003, p. 49).

Um dos princípios fundamentais da semiótica discursiva em sua versão *standard* é o de que os textos compõem um todo de significação para cuja análise são dispensáveis, por exemplo, dados sobre a vida do autor e as suas intenções. O referente externo (também chamado por alguns de “mundo real”) não é, pois, considerado um elemento constitutivo da linguagem (FLOCH, 1985, p. 189). O corolário disso é que os referentes devem ser buscados sempre dentro do texto, isto é, eles são componentes do enunciado, instância a partir da qual se projetam efeitos de sentido para fazer-parecer realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade etc. (OLIVEIRA, 2004, p. 124). Uma análise imanente – quer dizer, que se restrinja aos elementos intratextuais e, sobretudo, às relações entre eles – seria suficiente para apreender o sentido.

Ainda que o modelo desenvolvido por Greimas para a apreensão da significação revele pontos discutíveis – como, aliás, observa Bertrand (2003, p. 49) –, ele tem se demonstrado eficaz, fato que é facilmente notado pela pluralidade de textos, mormente de semioticistas de reconhecida reputação (BERTRAND, 2003, 2013; FIORIN, 2000; FLOCH, 1985; PIETROFORTE, 2010), dedicados à apresentação e à explicação didática do modelo.

Tal método pressupõe a articulação entre um plano do conteúdo e um plano da expressão¹ e dispõe de categorias de análise capazes de abarcar a totalidade dos textos sem preterir as estratégias enunciativas que lhes são particulares (TEIXEIRA, 2008, 174-175). A separação conceitual entre os dois planos decorre da ideia de que, embora sejam solidários e essenciais para a construção da significação, eles preservam uma autonomia relativa (GREIMAS, 1973, p. 17). Baseia-se, ainda, na evidência de que um mesmo conteúdo pode ser expresso por diferentes planos de expressão (FIORIN, 2000, p. 32). O plano do conteúdo é aquele em que se engendra a essência do sentido (LUCENA JÚNIOR, 2006, p. 2). O plano da expressão corresponde à forma pela qual o conteúdo a ser comunicado se manifesta (CORTINA, 2014, p.264). A partir da reunião entre ambos ocorre a semiose, fenômeno que permite explicar a existência dos enunciados providos de sentido (GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 80-1).

Indo mais a fundo nas questões metodológicas, podemos dizer que a semiótica representa a estrutura geral de um discurso por meio do “percurso gerativo de sentido” (FLOCH, 1995, p. 32), isto é, por meio de um modelo que busca dar conta das estruturas mais complexas a partir dos níveis mais simples, reunindo, ao fim, significante e significado. Entretanto, vale ressaltar que esse percurso centra-se exclusivamente no plano do conteúdo, para cujo exame pressupõe-se uma decomposição em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

No nível fundamental, que é o mais abstrato, apreende-se e formaliza-se uma rede bastante geral de relações entre as categorias essenciais do texto por meio do chamado quadrado semiótico. Esse é o primeiro passo em busca da (re)construção do sentido (PIETROFORTE, 2010, p. 12-13).

¹ A distinção entre plano do conteúdo e plano da expressão foi adotada por Greimas a partir das propostas do linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, o qual, por sua vez, baseou-se na noção de signo linguístico – entendida como a junção de um significante a um significado – de Ferdinand Saussure, como ele próprio revela em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (1975). Segundo Hjelmslev, a solidariedade entre o plano da expressão e o plano do conteúdo é o que sustenta a função semiótica. Se se deixasse, na análise do texto, de considerar essa função, “não se poderia delimitar os signos, e não se poderia de modo algum proceder a uma descrição exhaustiva do texto” (HJELMSLEV, 1975, p. 54-55).

Esse nível², assim como os outros dos quais falaremos adiante, possui dois componentes: um sintático e outro semântico, os quais constituem o nível profundo da gramática sêmio-narrativa.

A sintaxe fundamental opera nos subcomponentes taxionômico e sintático. Em virtude do caráter relacional da sintaxe semiótica, os termos do subcomponente taxionômico são interseções ou redes de relações e as operações do subcomponente sintático, *stricto sensu*, atos que estabelecem relações (BARROS, 2001, p. 20).

O subcomponente taxionômico, além de descrever, explica o modo de existência da significação por meio de um sistema relacional não orientado, isto é, por meio de uma rede de relações entre dois termos-objetos que compõem a chamada estrutura elementar. Essas relações podem ser de conjunção ou de disjunção. A semiótica dispõe de um modelo lógico para interpretar a estrutura, por meio do qual se enxergam relações opostas de contradição, de contrariedade e de complementaridade.

Os termos da categoria elementar s_1 e s_2 mantêm entre si uma relação de oposição por contraste, no interior, obrigatoriamente, de um mesmo eixo semântico, e podem projetar seus termos contraditórios por meio de uma operação de negação.

Além das relações categoriais (s_1 vs. s_2 e $\overline{s_2}$ vs. $\overline{s_1}$ são contrários; s_1 vs. $\overline{s_1}$ e s_2 vs. $\overline{s_2}$ são contraditórios; $\overline{s_1}$ vs. s_2 e $\overline{s_2}$ vs. s_1 são complementares), o modelo contém outras seis dimensões.

Os termos categoriais resultam de uma primeira geração de termos, por meio das operações de negação e de asserção. O quadrado semiótico permite, ainda, uma segunda e uma terceira gerações. Por meio da segunda geração, obtêm-se os metatermos contraditórios (resultantes de dois esquemas que contraem relação de contradição) e os metatermos contrários (duas dêixis que mantêm entre si relação de contrariedade); por meio da terceira geração, produzem-se os termos complexo e neutro, que se caracterizam, respectivamente, pela reunião dos termos do eixo dos contrários e dos termos do eixo dos subcontrários.

A dinamização do modelo taxionômico da estrutura elementar permite passar ao ponto de vista sintático. A orientação das relações é a primeira condição da narratividade e pressupõe um sujeito produtor do sentido.

² Para falarmos do nível fundamental, baseamo-nos, quase integralmente, em BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 2001.

São duas as operações: a de negação e a de asserção. A primeira, efetuada sobre s_1 ou sobre s_2 , termos primitivos, produz seus contraditórios ($\overline{s_1}$ e $\overline{s_2}$). A segunda, efetuada sobre $\overline{s_1}$ e $\overline{s_2}$, desemboca nos termos primitivos afirmativos.

As operações realizadas no quadrado semiótico negam um conteúdo e afirmam outro, engendrando a significação e tornando-a passível de narrativização.

Duas tarefas foram confiadas ao modelo quaternário apresentado: a primeira é a de ponto de partida do percurso de geração de todo discurso; a segunda é a de representar as relações semânticas em sua dimensão paradigmática e propiciar-lhes a sintagmatização pelas operações orientadas. Podemos afirmar também que o quadrado semiótico serve como um modelo de previsibilidade.

No que tange à semântica fundamental, podemos dizer que ela é abstrata e constitui, juntamente com a sintaxe fundamental, o ponto inicial da geração do discurso.

As categorias semânticas, ao serem colocadas no quadrado semiótico, tornam-se operatórias e adquirem um estatuto lógico-semântico. Uma única categoria é suficiente para produzir um universo semântico, mas podem existir também categorias hierarquizadas.

As categorias podem ser axiologizadas pela projeção da categoria tímica *euforia vs. disforia*. À euforia corresponde uma relação de conformidade do sujeito com o meio ambiente. À disforia corresponde uma relação de não-conformidade. Os termos da categoria semântica assim investidos são chamados valores axiológicos, e não apenas descritivos, e surgem, em relação à semântica narrativa, como valores não relacionados ainda a um sujeito. A categoria tímica *euforia vs. disforia* subjaz às organizações modais que definem as paixões.

Zilberberg sugere mudanças nas relações entre o tímico e o passional e alterações no próprio percurso gerativo de sentido clássico. O ponto de partida das inovações de Zilberberg é a categoria *tensão vs. relaxamento*, que instala a descontinuidade na continuidade do sema. O sema varia entre um estado tenso e outro relaxado e os percursos de tensão e de relaxamento são denominados modalidades tensivas. Se as modalidades tensivas estão por trás de toda unidade de sentido, podem ser consideradas termos de uma categoria que modaliza as categorias semânticas, no nível das estruturas fundamentais. Elas exercem, por conseguinte, um papel semelhante ao que, segundo Greimas, a categoria tímica exerce.

Zilberberg propõe, então, que pensemos em categoria fórica, em vez de pensar em categoria tímica. A troca de nomes se deve ao fato de que a categoria fórica engloba tanto a oposição tímica entre bem, benéfico e mal, maléfico, quanto a oposição entre tenso e relaxado. A euforia define-se, então, como uma tensão decrescente e um relaxamento

crescente e a disforia, por outro lado, define-se como um aumento de tensão e uma diminuição de relaxamento.

Pode-se concluir que, para Zilberberg, a tensividade organiza os conteúdos no nível das estruturas fundamentais e corresponde à metacategoria semântica, tímica ou fórica, que determina o descritivo e o torna valor axiológico. Ela é uma metacategoria definidora das categorias semânticas ou relação sintática responsável pela organização, conservação ou redução das diferenças semânticas, que desempenha um papel importante no nível fundamental do percurso gerativo de sentido e que permite explicar melhor a passagem de um nível semiótico a outro.

No nível narrativo, mais concreto que o nível precedente, interessam as transformações dos estados, que dependem das relações de disjunção e de conjunção do sujeito com o objeto de valor (PIETROFORTE, 2010, p. 12-13).

Tal como ocorre com o nível fundamental, esse nível possui dois componentes: um sintáxico e outro semântico³.

A sintaxe narrativa deve ser pensada como um espetáculo em que se exhibe o fazer transformador do homem sobre o mundo. É preciso descrever esse espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam para poder entender a organização narrativa. A semiótica propõe duas concepções complementares de narrativa: narrativa como mudança de estados, levada a cabo por um sujeito transformador que age sobre o mundo em busca dos valores contidos nos objetos, e uma narrativa como sucessão de contratos e rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário. Portanto, as estruturas narrativas simulam, simultaneamente, a história do homem em busca de valores e a história dos contratos e conflitos que permeiam os relacionamentos interpessoais (BARROS, 1990, p. 16).

Vale a pena expor aqui alguns conceitos utilizados na análise da sintaxe narrativa. O primeiro deles é o conceito de enunciado elementar, que se caracteriza pela relação de transitividade entre o sujeito e o objeto, isto é, entre dois actantes. A relação entre sujeito e objeto é o que lhes permite existir.

Há duas diferentes relações transitivas: a junção e a transformação e, conseqüentemente, dois tipos de enunciado elementar: enunciados de estado e enunciados de fazer.

³ Para falarmos dos níveis narrativo e discursivo, baseamo-nos em BARROS, D. L. P. de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

Nos enunciados de estado, o sujeito mantém relação de junção com um objeto ou com vários objetos. Há dois tipos de junção, quer dizer, dois modos distintos de relação do sujeito com o objeto: a conjunção e a disjunção (BARROS, 1990, p. 17-19).

Nos enunciados de fazer, o sujeito promove uma transformação de sua relação com o objeto e, conseqüentemente, uma mudança de estado. Se ele mantinha uma relação de conjunção com o objeto, passará a estar em disjunção. O objeto de uma transformação é um enunciado de estado. (idem, p. 17).

Outro conceito importante é o de programa narrativo, que pode ser definido como um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado. Há diferentes tipos de programas narrativos, como, por exemplo: o programa de aquisição de objeto-valor, que é quando o sujeito entra em conjunção com o objeto; o programa de privação, resultado de uma disjunção entre sujeito e objeto; o programa simples, constituído por apenas um programa hierarquizado; e o programa complexo, constituído por mais de um programa hierarquizado. Eles podem também ser classificados de acordo com o valor investido no objeto. Os valores, por sua vez, podem ser modais, como o dever, o querer, o poder e o saber, ou descritivos. Podem, ainda, ser classificados de acordo com a relação entre os actantes narrativos e os atores que os manifestam no discurso. Os dois sujeitos, do fazer e do estado, podem ser encarnados por um único ator ou por atores diferentes.

Temos ainda os conceitos de percurso narrativo e de esquema narrativo.

O percurso narrativo é uma seqüência de programas narrativos relacionados por pressuposição (idem, p. 26).

O esquema narrativo é um encadeamento lógico de percursos narrativos. O esquema narrativo engloba, portanto, os percursos, os programas e os enunciados narrativos (idem, p. 36).

A semântica narrativa é o momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Esses elementos inscrevem-se como valores nos objetos. As relações dos sujeitos com os valores inscritos nos objetos podem ser modificadas por determinações modais. As relações do sujeito com o fazer também sofrem qualificações modais.

A modalização de enunciados de estado (ou modalização do ser) atribui existência modal ao sujeito de estado. A modalização de enunciados do fazer é responsável pela qualificação do sujeito do fazer para a ação. A semiótica prevê quatro modalidades para a

modalização do ser e também para a do fazer: o querer, o dever, o poder e, finalmente, o saber.

Na modalização do fazer é essencial distinguir o fazer-fazer, ou seja, o fazer do destinador que comunica valores modais ao destinatário-sujeito, para que ele faça, do ser-fazer, isto é, a organização modal da competência do sujeito. Na organização modal da competência do sujeito, dois tipos de modalidades combinam-se: as virtualizantes, que instauram o sujeito, e as atualizantes, que o qualificam para a ação. Isso significa que o dever-fazer e o querer-fazer são modalidades virtualizantes e que o saber-fazer e o poder-fazer são atualizantes.

Na modalização do ser, dois aspectos devem ser analisados: o da modalização veridictória, que tem a ver com a relação entre o sujeito e o objeto, classificando-a como verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta, e o da modalização pelo querer, dever, poder e saber, que incide sobre os valores investidos nos objetos. A modalização veridictória substitui a questão da verdade pela questão da veridicção: um estado é considerado verdadeiro quando um sujeito, que deve ser diferente do sujeito modalizado, diz que é verdadeiro. A modalização veridictória está relacionada com o fazer interpretativo e também com a modalização do ser, isto é, com a determinação da relação do sujeito com os valores pelas modalidades do querer, saber, dever e poder (idem, pp. 45-46).

No nível discursivo, que é o mais concreto de todos, o enfoque recai sobre a instância da enunciação, produtora dos enunciados (PIETROFORTE, 2010, p. 12-13). O discurso é resultado de uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras por um sujeito da enunciação, que conta uma narrativa. A análise discursiva vale-se dos mesmos elementos que a análise narrativa, retomando, contudo, elementos deixados de lado, tais como as projeções da enunciação no enunciado, os expedientes persuasivos utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos (p. 53).

Conforme Barros (1990, p. 54), as estruturas discursivas são mais específicas, mais complexas e mais “ricas” semanticamente do que as estruturas narrativas e fundamentais. A especificidade e a complexidade do discurso podem ser explicadas por meio do exame da sintaxe e da semântica discursivas.

Sendo assim, podemos dizer que cabe à sintaxe discursiva explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações entre o enunciador e o enunciatário.

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas por intermédio do sujeito da enunciação, que faz “escolhas” de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, de temas e que “conta” a narrativa, transformando-a em discurso.

Podemos dizer que a enunciação caracteriza-se como a instância de mediação entre as estruturas narrativas e as estruturas discursivas, podendo ser reconstruída a partir dos vestígios, das marcas, que espalha no discurso. As estruturas discursivas são o meio pelo qual a enunciação mais se revela e, também, é por meio delas que se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. Empreender uma análise de tal instância contribui para determinar as condições de produção do texto.

Um exame da sintaxe do discurso permite não só explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado, mas também as relações construídas entre o enunciador e o enunciatário. O discurso é, simultaneamente, um objeto produzido pelo sujeito da enunciação e um objeto que viabiliza a comunicação entre um destinador e um destinatário.

Tratemos, então, de alguns tópicos estudados pela sintaxe discursiva, quais sejam: as projeções da enunciação, os efeitos de proximidade ou de afastamento da enunciação, o efeito de realidade ou de referente e, por fim, as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário.

O que podemos dizer a respeito do primeiro tópico é que a semiótica examina as relações entre a enunciação e o discurso sob a forma das diferentes projeções da enunciação através das quais emerge o discurso. A enunciação projeta os actantes e as coordenadas espaço-temporais do discurso, que não correspondem ao sujeito, ao tempo e ao espaço da enunciação.

No que tange ao segundo tópico, podemos observar que, para dar um efeito de proximidade ou de afastamento da enunciação, o enunciador deve lançar mão de alguns expedientes. Para produzir um efeito de afastamento, por exemplo, o enunciador pode utilizar o discurso em terceira pessoa, o tempo do “então” e o espaço do “lá”. Tal procedimento recebe o nome de debreagem enunciativa e produz a ilusão de objetividade, de distanciamento da enunciação. Ele se opõe à debreagem enunciativa, que é feita em primeira pessoa e produz o efeito de subjetividade.

Quanto ao terceiro tópico, é necessário observar que os efeitos de realidade correspondem a ilusões criadas pelo discurso de que os fatos contados são coisas ocorridas, de que seus seres são de carne e osso, de que o discurso, enfim, copia o real. São efeitos de

sentido produzidos no discurso graças a alguns procedimentos. Na sintaxe discursiva, os efeitos de realidade decorrem da debreagem interna, que é quando, por exemplo, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, criando-se a ilusão de situação real de um diálogo. Os efeitos de realidade ou de referente são construídos mais frequentemente por meio dos procedimentos da semântica discursiva, e não da sintaxe, ao contrário do que ocorre com os efeitos da enunciação. O recurso semântico denomina-se ancoragem. Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como reais, pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os fazem cópias da realidade. Na verdade, fingem ser cópias da realidade.

A ancoragem actancial, temporal e espacial e a delegação interna de voz são dois dos procedimentos de obtenção da ilusão de realidade. Esse efeito deve ser entendido também como o efeito contrário, de irrealidade, de ilusão de que tudo é imaginação e de que o real é mera criação do discurso.

No que diz respeito ao quarto tópico, para falarmos das relações argumentativas entre o enunciador e o enunciatário, devemos começar definindo os dois termos em relação. Podemos dizer que ambos são desdobramentos do sujeito da enunciação. O enunciador é o destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso e capaz de induzir o enunciatário a crer e a fazer. O enunciador exerce um fazer persuasivo e o enunciatário, um fazer interpretativo que o leva à tomada de uma ação subsequente. Tanto a persuasão do enunciador quanto a interpretação do enunciatário realizam-se no e pelo discurso. O enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso. O enunciador constrói um dispositivo veridictório, espalhando marcas que devem ser interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as marcas que quer deixar, o enunciador considera a relatividade cultural e social da verdade e também as crenças do enunciatário que vai interpretá-las (idem, pp. 62-63).

Até o momento falamos da sintaxe discursiva. A partir de agora, entraremos na seara da semântica discursiva. Os valores assumidos pelo sujeito da narrativa são, no nível do discurso, disseminados sob a forma de percursos temáticos e recebem investimentos figurativos. A disseminação dos temas e das figuras são incumbências do sujeito da enunciação. É dessa forma que o sujeito da enunciação assegura a coerência semântica do discurso e cria efeitos de sentido, principalmente o de realidade.

Sendo assim, são dois os procedimentos semânticos do discurso: a tematização e a figurativização.

A tematização corresponde à formulação de valores de modo abstrato e à organização desses valores em percursos. Os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos concebidos abstratamente.

Dois aspectos precisam ser considerados no exame dos procedimentos de tematização: a organização dos percursos temáticos e as relações entre tematização e figurativização.

Os percursos temáticos são o resultado da formulação abstrata dos valores narrativos. A recorrência de um tema depende da conversão dos actantes em atores que cumprem papéis temáticos e da determinação de coordenadas espaço-temporais para os percursos narrativos.

Para estudar a relação entre os procedimentos de tematização e os de figurativização, deve-se refletir sobre dois aspectos:

- 1) se é possível que existam discursos apenas temáticos;
- 2) se podem ocorrer discursos com múltiplos temas e apenas uma cobertura figurativa (e vice-versa).

Para a primeira indagação, a resposta parece ser não. O que existe são discursos de figuração esparsa. Exemplos disso, são os discursos científicos que eram considerados não-figurativos, mas que, na realidade, são discursos de figuração esporádica.

Para responder à segunda pergunta, podemos dizer que, nos textos marcadamente figurativos, empregam-se graus diferentes de figurativização, de figuração à iconização. Neles, o investimento figurativo possui uma autonomia relativa e ocupa as dimensões do discurso. Equilibram-se efeitos de realidade e efeitos de enunciação.

O modelo para análise do plano do conteúdo foi desenvolvido tendo como base, sobretudo, os textos literários, que eram (e continuam sendo) uns dos principais objetos de estudo da semiótica. Greimas (1993) desenvolveu uma análise bastante detalhada de um conto de Guy de Maupassant, com o fito de demonstrar como o esquema por ele arquitetado operava de fato. Denis Bertrand, por outro lado, dedicou o livro *Caminhos da Semiótica Literária* (2003) à análise de narrativas curtas e ao apontamento de questões relacionadas diretamente à literatura com o intuito não só de aplicar o arsenal metodológico da semiótica, mas também de discutir os limites do modelo.

A insuficiência do instrumental analítico foi apontada também por outros semioticistas e a preocupação em equacionar esse problema tornou-se mais intensa à medida que o

interesse por outros objetos de estudo ampliou-se. Esses novos objetos exigiram, por exemplo, uma atenção maior com o plano da expressão, que, ao menos no princípio, era preterido (SILVA, 2014, p. 235). Isso porque os semioticistas perceberam que ele desempenhava um importante papel na construção da significação. Como o plano da expressão pode ser composto por diversos tipos de linguagens (verbal, visual, sonora, audiovisual etc.), desenvolveram-se, quase que naturalmente, ferramentas específicas para a investigação de cada uma delas (TEIXEIRA, 2008, p. 176). No que concerne à linguagem visual, por exemplo, Greimas (2004) sugeriu um modelo que pressupõe a segmentação da imagem a partir de três aspectos imediatamente apreensíveis pelos sentidos, quais sejam: eidético, topológico e cromático. Sua proposta, que objetivava ultrapassar o nível figurativo para atingir níveis mais abstratos, atraiu vários seguidores. Dentre eles, o mais notável é Jean-Marie Floch, que alia as propostas de Greimas à noção de bricolagem, cara ao corpo conceitual do antropólogo Claude Lévi-Strauss (1991). Partindo dessa dupla influência (de Greimas e Lévi-Strauss), Floch dedicou diversos estudos à análise de propagandas, de logotipos, de histórias em quadrinhos etc.

Conquanto a pluralidade de linguagens e as suas especificidades tenham dificultado o desenvolvimento de um percurso gerativo suficientemente abrangente para o plano da expressão, esses fatores não constituíram um impedimento às pesquisas com diferentes tipos de textos, que parecem, de fato, ter se proliferado. Uma incursão em revistas destinadas exclusivamente às publicações da área de semiótica revelou, por exemplo, que, se existem ainda inúmeros artigos sobre textos literários (dentre os que foram lidos, podemos citar ALMEIDA, 2007, 2010; ALONSO, 2006; BIGLARI, 2014; DUARTE, 2013; LIMA, 2013; LUCENA JÚNIOR, 2006; MALVEZZI, 2004; MARTINS, 2014; MELLO, 2012; PEREIRA, 2012; PROENÇA, 2009, 2011; SILVA, 2005; SOUZA, 2009), não é desprezível o número de estudos dedicados a programas de televisão (DUARTE, 2014), artigos de jornais (CAETANO; TAVARES, 2014), propagandas (CORTINA, 2014), capas de revistas (LEITE; CABRAL, 2013), filmes (OLIVEIRA, 2013) e cartazes de cinema (TEIXEIRA, 2008), para listar apenas alguns dos objetos que são investigados com relativa frequência. Dessa forma, podemos ver que cada vez mais os pesquisadores têm se ocupado com textos cuja significação global depende de imbricações de vários códigos co-ocorrentes, isto é, daquilo que se convencionou chamar de sincretismo (BEVIDAS, 2012, p. 11)⁴. Explicando melhor, o

⁴ O semioticista brasileiro Waldir Bevidas, em sua dissertação de mestrado intitulada *Semióticas Sincreticas (O cinema)*, rejeitou as definições de sincretismo de Greimas e Courtés e também a de Floch, alegando que elas são elusivas. Para discutir as impropriedades das definições dos autores, ele faz uma longa exposição que não cabe

sincretismo ocorre quando os objetos em análise se manifestam simultaneamente por meio de diferentes planos de expressão (sonoros, visuais, gestuais), acionando uma sensorialidade múltipla (idem, p. 2).

Concomitantemente à busca de novos objetos e ao crescimento da preocupação com o plano da expressão, ocorreram outros deslocamentos. Um deles foi o surgimento de algumas vertentes, tais como a semiótica tensiva e a semiótica das paixões, explorada por Greimas e Courtés (BERTRAND; ESTAY STANGE, 2013, p. 14).

Outro deslocamento digno de menção foi o que se deu em direção às circunstâncias do texto, isto é, aos elementos que lhe são, de certa forma, externos, mas que se relacionam fundamentalmente com ele, influenciando no processo de construção da significação. Na terminologia de Landowski (1996), esses elementos fariam parte do “contexto” (ou “macrotexto”) e, na de Fontanille (2005), seriam componentes da “situação”, quer dizer, das práticas semióticas e das estratégias. Aliás, para Fontanille (2008), os textos-enunciados são apenas um dos seis níveis de pertinência que compõem o percurso gerativo do plano da expressão das semióticas das culturas e deve continuar a ser analisado, tal como se fazia na semiótica *standard*, em sua imanência.

2.1 O conceito de sincretismo em semiótica

Originalmente empregado no domínio da fonologia, o conceito de sincretismo foi reformulado por A. J. Greimas e J. Courtés com o intuito de aplicá-lo às pesquisas em semiótica discursiva. Trata-se de uma noção controversa, espinhosa, que sofreu críticas e algumas tentativas de reformulação.

Greimas e Courtés propõem, no *Dicionário de semiótica*, uma dupla definição para o verbete *semióticas sincréticas*. A primeira seria a seguinte:

Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza semiótica (ou linguística) que os reúne. Assim, quando o sujeito de um enunciado de fazer é o mesmo que o do enunciado de estado (é o que se dá com o programa narrativo da

aqui retomarmos. Oferece, entretanto, uma definição alternativa convincente que comporta os seguintes pressupostos: 1) de que o sincretismo ocorre no nível da manifestação; 2) as linguagens possuem uma forma científica, uma forma semiótica e uma forma códica; 3) o plano da expressão não constitui um percurso gerativo de sentido, pois ele não é gerador integral da significação, mas possui um percurso de consignação; 4) nas linguagens complexas (pluricódicas), há funções intersemióticas que ligam os diversos códigos e que contribuem para a construção da significação (BEIVIDAS, 2012, pp. 7-11).

aquisição por oposição à atribuição, onde os dois sujeitos correspondem a dois atores distintos) o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 1983, p. 426)

José Luiz Fiorin, em *Para uma definição das linguagens sincréticas* (2009), oferece-nos um exemplo claro dessa primeira definição. Na narrativa contida em *Tragédia brasileira*, de Manuel Bandeira, (*Estrela da vida inteira*. 4 ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1973, pp. 146-147), há um trecho que diz assim: “Quando Maria Elvira se apanhou de boca bonita, arranhou logo um namorado”. Esse é um caso, diz ele, de programa narrativo de apropriação, em que Maria Elvira é, simultaneamente, o sujeito do fazer e o sujeito de estado, pois é ela quem entra em conjunção com o valor representado pelo objeto figurativo “namorado”. Há, portanto, uma fusão entre esses dois tipos de sujeito. Greimas, levando em conta o fato de que, no percurso gerativo de sentido, um nível mais superficial concretiza os elementos dos níveis mais profundos, percebeu que a manifestação do sincretismo poderia ser idêntica a um elemento de um nível mais superficial do que aquele em que ocorrem os fúntivos em superposição. É o caso do sincretismo actancial. Os fúntivos sujeito do fazer/sujeito de estado, por exemplo, são actantes e pertencem ao nível narrativo. São, entretanto, manifestados por um ator, elemento do nível discursivo. Esse tipo de sincretismo é o que Greimas chama *sincretismo a posteriori*, isso porque sua manifestação está ligada a um nível mais superficial do que aqueles em que ocorrem os fúntivos em superposição.

Fiorin (2009) esclarece que existe, ainda, um outro tipo de sincretismo, dito *a priori*, em que a manifestação do sincretismo acontece no mesmo nível em que estão os fúntivos em superposição. O exemplo citado pelo autor para exemplificar esse tipo de sincretismo é a resposta “Uma hora” dada à questão “Campinas está a quantos quilômetros de São Paulo?”. Nesse caso, ocorre uma superposição entre espaço e tempo.

A segunda definição de sincretismo, que, aliás, é a que nos interessa, difere da primeira. Citemo-la na íntegra:

Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J., 1983, p. 426).

Essa definição é considerada, por vários pesquisadores (FIORIN, 2009; BEIVIDAS, 2012; PIETROFORTE, 2008), elusiva. Alguns afirmam até que ela nada tem a ver com o sincretismo, tal como foi concebido por Hjelmslev.

Segundo Fiorin (2009), crendo, também, que essa definição precisava ser mais bem definida, o semioticista francês Jean-Marie Floch reformulou-a no segundo tomo do Dicionário de semiótica. Antes de apresentar a nova definição, partiu do exame da definição formulada por Greimas. Segundo Floch, a proposta de Greimas colocava o problema da tipologia das linguagens presentes quando da manifestação do texto. Segundo ele, porém, não existia um consenso quanto a essa tipologia. Alguns, por exemplo, levavam em consideração a natureza do signo determinada por meio de sua relação com o referente; outros consideravam os canais sensoriais de sua transmissão (FIORIN, 2009, pp. 33-34).

Com base nos postulados de Hjelmslev de que a substância não pode definir uma língua; de que a substância não condiciona necessariamente a forma, enquanto a forma condiciona necessariamente a substância; de que existem outras linguagens que não a linguagem natural que possuem estruturas análogas às das línguas naturais e que são, também, semióticas, porque possuem planos (da expressão e do conteúdo) não conformes, Floch afirma que “as semióticas sincréticas constituem seu plano de expressão – e mais precisamente a substância de seu plano de expressão – com elementos que dependem de várias semióticas heterogêneas” (GREIMAS, 1986, p. 218). O autor considera que as semióticas sincréticas constituem um todo de significação e que há um único conteúdo manifestado por todas as diferentes substâncias da expressão. Em outras palavras, uma das condições para que haja uma semiótica sincrética é, portanto, a superposição de conteúdos, mas não uma superposição da expressão.

Floch (GREIMAS, 1986, p. 218) considera, ainda, que o plano da expressão das semióticas sincréticas caracteriza-se por “uma pluralidade de substâncias para uma forma única”. Nesse ponto, Fiorin (2009, p. 35-36) discorda de Floch. O semioticista brasileiro objeta que a questão de uma forma única de expressão manifestada por várias substâncias traz incongruências teóricas. Conquanto Hjelmslev admita que um sistema de expressão linguística possa manifestar-se por substâncias de expressão diferentes, esse é um caso muito especial. Para Hjelmslev, a substância é criada pela forma, isto é, a projeção da forma sobre o sentido produz a substância do conteúdo. O mesmo ocorre com a expressão. A substância da expressão e a substância do conteúdo só existem em função da forma da expressão e da forma do conteúdo.

Fiorin (2009, p. 36-37) sugere, então, que se pense em uma semiótica sincrética cuja substância do plano da expressão seja constituída de linguagem verbal oral e linguagem visual. Ele diz que é impossível pensar que essas duas substâncias manifestam uma mesma

forma, se pensarmos que a forma do plano da expressão de cada uma dessas semióticas é que é levada em consideração na semiótica sincrética. No caso da semiótica verbal, a forma é constituída por traços fônicos e por regras de combinação. No que tange à semiótica visual, a forma é constituída de traços eidéticos, topológicos e cromáticos. A substância engendrada pela forma da semiótica verbal são sons e a engendrada pela semiótica visual são imagens. Como a substância não precede a forma, logo não se pode afirmar que o plano da expressão das semióticas sincréticas caracteriza-se por uma pluralidade de substâncias para uma forma única.

Nas semióticas sincréticas, o sincretismo é, ao mesmo tempo, do conteúdo e da forma da expressão. Por outro lado, nos textos não sincréticos, a cada forma da expressão corresponde uma substância da expressão. Nas semióticas sincréticas, há uma superposição de formas de expressão. A manifestação do sincretismo não é idêntica a nenhuma das formas de expressão particulares que se sincretizam. Isso significa que quando pensamos na manifestação da linguagem sincrética não podemos pensá-la como sendo sons, imagens, etc. Quando as diferentes formas se superpõem, devem ser considerados traços comuns a todas elas. Tal qual diz Floch, a sincretização é um recurso da enunciação. Não há, para um determinado enunciado sincrético, uma enunciação visual, uma enunciação verbal, etc., já que, se assim fosse, uma linguagem seria, simplesmente, colocada ao lado da outra. Não haveria, dessa forma, uma superposição da forma da expressão, isto é, não haveria sincretismo. O que ocorre nas semióticas sincréticas é uma enunciação sincrética, realizada por um mesmo enunciador que se vale de uma pluralidade de linguagens para constituir um texto. Trata-se de uma estratégia global de comunicação que recorre a diferentes substâncias para manifestar um conteúdo e uma forma da expressão. Fiorin (2009, p. 37-38) conclui, a partir disso, que seria mais adequado falar em textos sincréticos em vez de semióticas sincréticas.

Após apresentar sua crítica no que diz respeito aos conceitos de Greimas e de Floch, Fiorin (2009, p. 39) afirma, então, que é necessário que sejam cumpridas algumas tarefas a fim de que a noção de semióticas sincréticas se torne mais precisa: a) é imprescindível analisar diferentes semióticas sincréticas para estabelecer uma metalinguagem com vistas ao estudo da forma da expressão sincretizada; b) determinar o processo de enunciação sincrética tendo como base os estudos a respeito de edição e de montagem realizados em outras áreas; c) averiguar como o conteúdo é manifestado nas linguagens sincréticas, a partir dos conceitos de fusão e de implicação criados por Hjelmslev; d) validar a hipótese da organização espacial

e/ou temporal das linguagens sincréticas; e) buscar explicar por que motivo os enunciadores optam por utilizar semióticas sincréticas em detrimento de semióticas não sincréticas, sem recorrer a explicações do tipo: estamos na era da imagem, essa geração não lê, etc.

Assim como Fiorin, além de apontar os problemas da definição de Greimas e Courtés, Waldir Bevidas (2012) faz críticas ao conceito de sincretismo proposto Floch, que retoma as ideias de que as semióticas sincréticas são aquelas que acionam várias linguagens de manifestação e de que não há um instrumental adequado para lidar com o sincretismo. Ele aponta, então, os principais inconvenientes da definição do semioticista francês, que expomos sucintamente a seguir:

1) a definição pressupõe um deslocamento do sincretismo para o plano da expressão das linguagens de manifestação e também uma análise prévia do plano do conteúdo;

2) por ela, subentende-se que o “todo de significação” é dado *a priori*, quando deveria ser demonstrado na chegada, como resultante das articulações sincréticas. O sincretismo no plano do conteúdo seria uma simbiose misteriosa, que não demonstra de que maneira as *formas do conteúdo* das linguagens envolvidas entram em *dependência* umas em relação às outras;

3) a definição pressupõe um retorno à manifestação, somente depois da análise do conteúdo, para verificar as regras de distribuição entre as linguagens, desconsiderando a possibilidade de que elas criem algo de novo de conteúdo e de que possam desencadear efeitos de sentido singulares;

4) ao enfatizar o papel das **substâncias** de expressão na constituição do plano da expressão das semióticas sincréticas, essa definição parece desconsiderar o sincretismo das **formas**;

5) ela não determina se o sincretismo é uma estratégia enunciativa global que se serve de linguagens várias, contraindo suas funções nas **formas do conteúdo** ou se o sincretismo é a resultante da **forma única** gerada pelo sincretismo da pluralidade das substâncias do plano da expressão. A mistura de planos torna o conceito vago;

6) ela pressupõe que o sujeito da enunciação é o responsável pelo sincretismo, incorrendo no erro da generalização excessiva: tudo é comandado pela instância da enunciação. Dessa forma, o conceito de sincretismo perde sua especialidade e a operação corre o risco de não ir além de uma simbiose misteriosa. A enunciação não deveria ser considerada como operadora do sincretismo, mas como sua primeira vítima.

Beividas (2012) entende, por conseguinte, que as definições de sincretismo de Greimas e Courtés e também a de Floch são um tanto vagas. Oferece uma definição alternativa que comporta os seguintes pressupostos: 1) de que o sincretismo ocorre no nível da manifestação; 2) as linguagens possuem uma forma científica, uma forma semiótica e uma forma códica; 3) o plano da expressão não constitui um percurso gerativo de sentido, pois ele não é gerador integral da significação, mas possui um percurso de consignação; 4) nas linguagens complexas (pluricódicas), há funções intersemióticas que ligam os diversos códigos e que contribuem para a construção da significação (BEIVIDAS, 2012, pp. 7-11).

Há, ainda, outros pesquisadores brasileiros que tecem críticas aos conceitos de sincretismo propostos por Greimas e Courtés. Antonio Vicente Pietroforte é um exemplo deles. Em *O sincretismo entre o verbal e o plástico*, sétimo capítulo do livro *Tópicos de semiótica*, Pietroforte (2008, p. 103-107) assinala pelo menos duas insuficiências na definição de Greimas e Courtés: o conceito de linguagem e o que se considera paralinguístico. Para fundamentar suas críticas, Pietroforte reproduz o conceito de linguagem, tal como se apresenta no *Dicionário de semiótica*. Ele comenta o verbete *linguagem* da seguinte maneira “linguagem é definida, amplamente, como aquilo a que o teórico da linguagem chamar linguagem” (idem, p. 104). E ele acrescenta, em seguida, que há uma ancoragem nos métodos e nas técnicas utilizados, mas isso é próprio de quaisquer definições. De forma coerente, o enunciador do dicionário chama linguagem ao conjunto significante, o que termina por semiotizar o termo conforme a nomenclatura proposta por Saussure e Hjelmslev. Como toda linguagem é composta pelos planos da expressão e do conteúdo, a linguagem estaria nos domínios do plano da expressão. Assim, enquanto o conteúdo é semântico, constituindo o significado, por outro lado, na expressão, manifestam-se os diferentes conjuntos significantes, que podem ser plásticos, verbais, gestuais, etc. Quando se define, porém, a linguagem como conjunto significante, omite-se a sistematização dos modos de ser desse conjunto, o que produz um impacto direto no conceito de sincretismo, já que o sincretismo, na definição de Greimas e Courtés, seria o acionamento de várias linguagens de manifestação. O conjunto significante da semiótica verbal é de ordem fonológica e serve de base para a definição desse tipo de semiótica. Entretanto, ocorre que o verbal é utilizado, muitas vezes, na definição dos outros sistemas não-verbais. Por serem definidos negativamente como não-verbais, eles acabam perdendo sua especificidade. A questão que fica, então, é: o sincretismo seria a superposição entre o verbal e o não-verbal? Em alguns casos, sim, como, por exemplo, no cinema falado. Mas, em espetáculos de mímica musicados, haveria sincretismo entre

gestualidade e música, mesmo sem a presença da semiótica verbal? Como não há afirmação na definição de não-verbalidade, os sistemas não-verbais formariam uma massa amorfa, impondo dificuldades para a realização de análises.

No que tange às insuficiências do que se considera paralinguístico, há também contradições. Para tecer suas críticas, Pietroforte, uma vez mais, vale-se da definição apresentada no *Dicionário* para o conceito de elementos paralinguísticos. Greimas e Courtés incluem, em sua definição, a ideia de que a entonação seria paralinguística. Contra essa ideia, o pesquisador brasileiro afirma que a entonação é linguística, e não paralinguística, mas que ela difere dos sistemas fonológicos, porque é de ordem contínua. A entonação parece ser não-verbal em virtude de sua proximidade com a música. Entretanto, Pietroforte observa que essa falha presente no *Dicionário de semiótica*, pode encaminhar alguns acertos. O verbal está próximo do musical, porque ambos se manifestam em sequência. A semiótica plástica, por outro lado, manifesta-se em paralelo. O autor sugere, então, que essas duas formas contrárias de manifestação (*sequência vs. paralelo*) permitem sistematizar melhor os conjuntos significantes que as formas contraditórias *verbal vs. não-verbal*. Segundo essa proposta, classificaríamos, por exemplo, como semióticas manifestadas cronologicamente, a música e as línguas naturais e como semióticas manifestadas topologicamente, a pintura, a escultura e a fotografia. Ao falar em complexificação entre *em sequência vs. em paralelo*, tal proposta contornaria o problema da definição de sincretismo, porque não falaria em sincretismo entre linguagens diferentes.

Outro exemplo disso é Lucia Teixeira. Seguindo a mesma linha crítica de Fiorin, Beividas e Pietroforte, ela observa que o exame das qualidades próprias de cada linguagem pode ser importante, mas que uma investigação da estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido é fundamental (TEIXEIRA, 2009, p. 58). Ressalta que não é possível produzir modelos que possam ser aplicados a todos os tipos de textos sincréticos. A alternativa, então, é operar com categorias que devem adequar-se às diferentes modalidades sensoriais e, simultaneamente, referir-se a procedimentos enunciativos gerais. Partindo desse pressuposto, a autora propõe uma metodologia interessante para lidar com a complexidade dos textos verbovisuais e demonstra como esses deslocamentos conceituais interferem nas análises.

Sua metodologia leva em conta os seguintes elementos: 1) figuras e temas presentes no discurso e, a partir disso, reconstituir a organização sêmio-narrativa do texto; 2) categorias cromáticas, eidéticas e topológicas do plano da expressão plástica; 3) mecanismos de

articulação entre o plano do conteúdo e o plano da expressão; 4) formas de incidência das categorias tensivas no percurso; 5) estratégia enunciativa que administra todos os elementos, estabelecendo formas de interação entre enunciador e enunciatário.

As sugestões apresentadas por Beividas, Fiorin e Teixeira para um aperfeiçoamento do conceito de sincretismo são bastante convincentes. Ao utilizá-lo, consideraremos, sim, a proposta desses autores, mas seguiremos mais de perto o roteiro delineado por Teixeira. Evidentemente, a intenção das críticas que expusemos não é desprezar os resultados operacionais das análises de Floch, que têm sido louváveis, mas tão somente aperfeiçoar os instrumentos e o aparato teórico da semiótica discursiva.

3 DESCRIÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

O romance *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger, difere da maior parte dos romances literários, porque não chama atenção exclusivamente pelo que está escrito. O segmento visual, que se funde ao segmento verbal, desempenha um importante papel para a apreensão da significação da obra. Isso acontece desde a primeira, a segunda, a terceira e a quarta capas, juntamente com as orelhas. Não há uma página sequer que escape ao sedutor e convidativo jogo de cores, que instiga o leitor a refletir sobre uma possível relação entre as cores, as imagens e a narrativa. Um grande número de páginas apresenta também características topológicas que podem causar certa estranheza ao leitor: pequenas anotações de viagem que não ultrapassam mais do que três linhas encontram-se solitárias em uma folha e restritas, seja à parte superior, seja à parte inferior, seja, ainda, à parte central de uma página; anúncios, sempre isolados em uma página, localizam-se praticamente encostados na dobra do livro, ou seja, a depender da página em que estão, encontram-se deslocados à esquerda ou à direita.

Como uma análise coerente depende de uma boa segmentação e organização descritivas, comecemos pontuando que descreveremos primeiramente o segmento visual e, em seguida, o segmento verbal. O segmento visual possui diversas subdivisões, assim como o segmento verbal. Apesar de curto, o romance apresenta uma imensa riqueza de detalhes, de partes marcadamente distintas, mas que não deixam de manter uma intensa e fina relação entre si, gerando um sentido que só pode ser apreendido quando analisamos o todo. Comecemos por uma separação e por um agrupamento dos elementos do segmento visual, para, em seguida, passarmos ao segmento verbal.

3.1 Segmento visual

O segmento visual do romance *Opisanie Swiata* apresenta uma envolvente aparência, porque congrega, em um nível mais superficial, cartões postais e fotos de lugares distintos, anúncios de diversos produtos, um cardápio, letras de diferentes tipos, tamanhos e cores, e revela, em um nível mais profundo, sobretudo um intrincado jogo entre cores chamejantes, contrastantes e posições inusuais de letras e de imagens no espaço da página. Apresenta, também, formas curvas e lineares, embora essa não seja uma distinção que salte imediatamente aos olhos.

3.1.1 Capa

Começemos pela capa, porque ela já apresenta vários elementos que se repetirão, de uma maneira ou de outra, ao longo do livro. Nela, o que mais chama atenção é o contraste entre as cores. São duas as cores que imperam: uma tonalidade azul, que identificamos como sendo azul meia-noite, e um matiz que está entre o dourado e o marrom. A disposição e o formato das letras que compõem o título da obra (*Opisanie Swiata*) também chamam a atenção. As letras assumem formatos de figuras geométricas facilmente identificáveis. A letra O é um círculo aparentemente perfeito; a letra P combina um retângulo (cujo comprimento é bem maior do que a largura) com um formato de uma figura mais ovalada; a letra I é um retângulo cujo comprimento é bem maior do que a largura; a letra S combina dois semicírculos; a letra A é formada por apenas um triângulo; a letra N combina um triângulo apoiado no ângulo esquerdo com um retângulo na vertical; a letra E combina 4 retângulos, sendo dois de mesmo tamanho e dois de tamanhos distintos; a letra W é composta por dois triângulos cujas bases estão voltadas para cima; e a letra T é formada por um retângulo na vertical, encimado por um retângulo na horizontal.

O título aparece escrito por completo três vezes: em uma delas, ele se inicia na segunda orelha e termina na capa; em outra, inicia-se na quarta capa e termina na primeira orelha; na terceira e última vez, aparece escrito em letras menores, para que o leitor possa apreendê-lo em um só olhar, na primeira capa. Aparece, no entanto, treze vezes, se contarmos também as vezes em que aparece escrito de forma incompleta ou com letras cortadas ao meio, na segunda orelha, na quarta capa, na lombada, na capa e na primeira orelha. Essas ocorrências repetidas do título estão dispostas em nove linhas. Isso significa, por conseguinte, que ele aparece mais de uma vez em algumas linhas.

Por trás das letras, por sobre o fundo azul meia-noite, podemos distinguir um mapa, cujas linhas que o delineiam são mais ou menos nítidas, por vezes mais finas, por vezes mais grossas. Esse mapa é repleto de topônimos (escritos com letras muito pequenas) o que nos permite perceber que se trata da região da Amazônia e não está restrito apenas aos limites do mapa do território brasileiro. Nele, podemos ver uma parte do estado do Amazonas, inclusive Manaus, uma parte do Pará, inclusive Belém, uma parte de Tocantins, uma parte do Acre, uma parte do Amapá, inclusive Macapá, o Rio Solimões.

O mapa nos faz refletir sobre a relação que mantém com o título da obra. Como dissemos anteriormente, são duas as palavras que o compõe: Opisanie Swiata. Trata-se de dois vocábulos da língua polonesa que podem ser traduzidos por “descrição do mundo”. É como se o “mundo” do título se restringisse à região da Amazônia, que transpassa as fronteiras do Brasil e engloba países como o Peru e o Equador. O mapa poderia representar o mundo inteiro, mas a escolha foi por representar somente essa região, o que já indica algo ao leitor mais atento. Para ser mais claro, isso indica que a história provavelmente se passará nessa região do mundo.

No que concerne às cores da capa, da quarta capa e das orelhas, devemos mencionar que elas reaparecem em várias páginas ao longo do livro. Muitas vezes, páginas inteiras são coloridas com o mesmo tom de azul e de dourado. Parece-nos, na verdade, que todas as páginas possuem matizes que representam, guardadas as devidas proporções, variações das cores da capa. Não queremos sugerir que o bege das páginas que contém a narrativa principal seja exatamente uma variação do marrom (ou dourado) da capa. Mas é que o bege se aproxima do dourado muito mais do que o azul, o vermelho e o verde, por exemplo. Também existem páginas coloridas com uma tonalidade que pode não ser bem uma variação de azul. No entanto, esses matizes estão muito mais próximos do azul do que do Bege, do vermelho e do verde. Sendo assim, o livro é composto por tons que se aproximam do azul e do marrom. Não existem tonalidades de vermelho, de verde e de alaranjado, por exemplo. Isso nos instiga a refletir sobre a existência de uma lógica das cores, sobre a qual falaremos no capítulo em que faremos a análise.

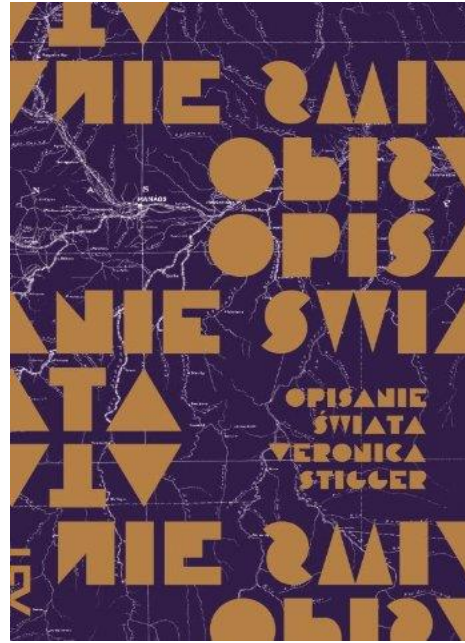


Figura 1. Capa do romance *Opisanie Swiata*



Figura 2. Capa e lombada do romance *Opisanie Swiata*



Figura 3. Texto da orelha de capa

3.1.2 Cartões postais

No que diz respeito aos cartões postais, todos, sem exceção, são retratos de regiões costeiras, de regiões urbanas ou de uma porção marítima em que há, pelo menos, um meio de transporte: um trem, um navio, um barco ou um bonde. Como indica a seção de créditos das imagens, os cartões postais convidam o leitor a preencher um percurso que leva de Varsóvia, cidade europeia que é capital da Polônia, a Manaus, no Amazonas.

Se observarmos apenas o primeiro cartão postal e o último, já seremos capazes de traçar esse percurso. Observando todos eles, poderemos, ainda assim, perceber que o primeiro difere bastante do último, como demonstra a arquitetura do local retratado e os meios de transporte um pouco mais modernos na primeira foto (bonde) e muito arcaicos na segunda (carroça). As imagens nos conduzem, portanto, a imaginar um percurso cujos locais de origem e de destino são diferentes. É interessante notar também que tanto a primeira quanto a última imagem retratam paisagens completamente urbanas. É um trajeto que leva do interior de uma cidade ao interior de outra.

Façamos uma descrição mais precisa de cada um deles:

- 1) O primeiro cartão postal, que cobre a página 1, mostra algumas edificações – dentre elas, presumidamente, uma igreja – e uma rua em que circulam várias pessoas, alguns carros e também alguns bondes.



Figura 4. Primeiro cartão postal: Igreja da Cruz, Varsóvia, Polônia

- 2) O segundo cartão postal, estampado nas páginas 2 e 3, mostra uma região costeira, em que não só uma porção da cidade, com várias edificações, pode ser vista, mas também uma porção do mar em que alguns barcos podem ser divisados.

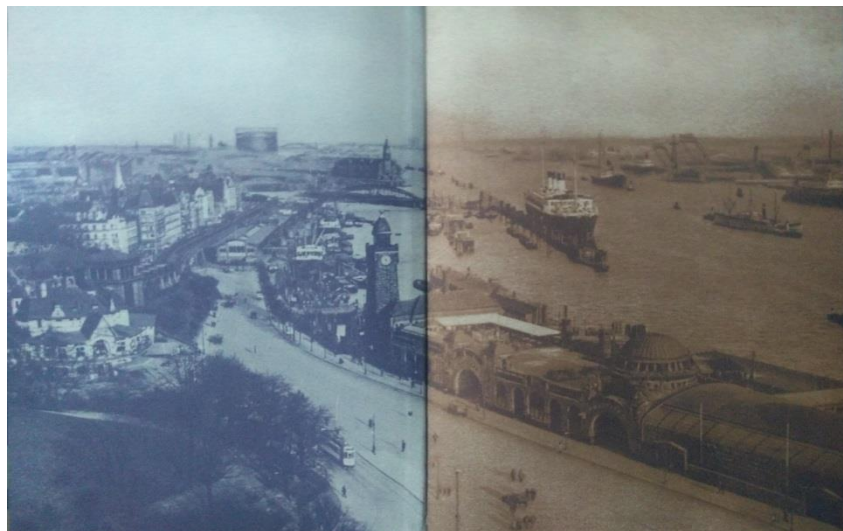


Figura 5. Segundo cartão postal: Navios da Cia. Hamburg Südamerikanische

- 3) O terceiro cartão, que ocupa as páginas 4 e 5, retrata um navio em alto-mar, expelindo fumaça pelas chaminés, e, ao fundo, um céu nublado.



Figura 6. Terceiro cartão postal: navio da cia. Hamburg Südamerikanische

- 4) O quarto é, na verdade, um cartaz, em que podemos observar um navio em alto-mar sobre um mapa que mostra apenas os subcontinentes da América do Sul, da América Central, parte da América do Norte e parte dos continentes africano e europeu.

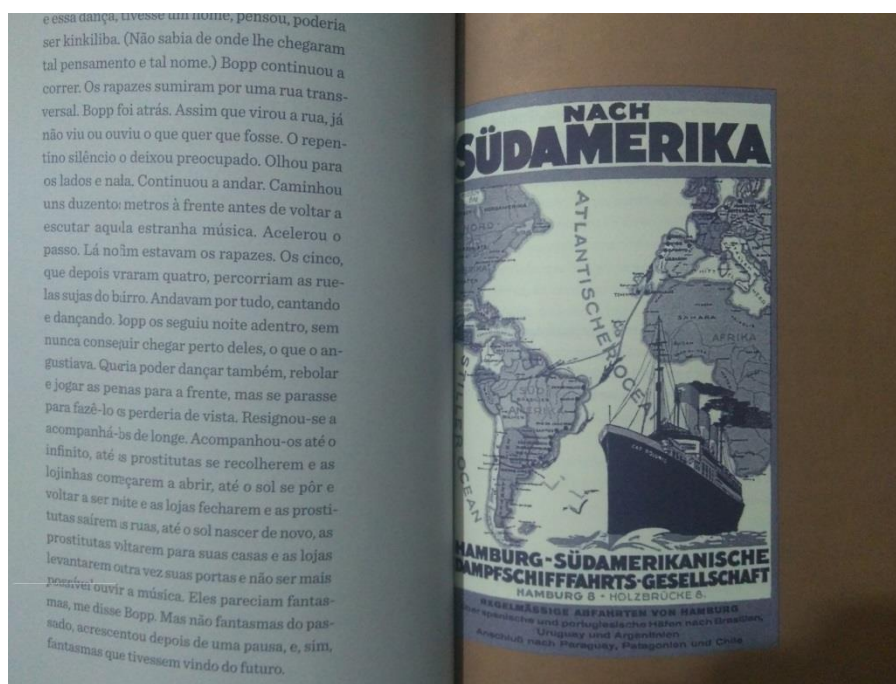


Figura 7. Cartão postal e anúncio da cia. Hamburg Südamerikanische

- 5) O quinto é um cartão postal que focaliza uma parte do convés de um navio em que se encontram algumas pessoas sentadas em bancos e uma pessoa em pé, na borda da embarcação.



Figura 8. Cartão postal. Navio da cia. Hamburg Südamerikanische

- 6) No sexto cartão postal, vemos o interior de um navio, com algumas máquinas, e um homem que possivelmente sabe utilizá-las, trajado com roupas que o caracterizam como uma pessoa que trabalha na embarcação.



Figura 9. Cartão postal. Navio da cia. Hamburg Südamerikanische

- 7) No sétimo cartão postal, podemos ver, novamente, uma região costeira com algumas embarcações e algumas edificações que não se assemelham às do segundo cartão, já que parecem mais rústicas.

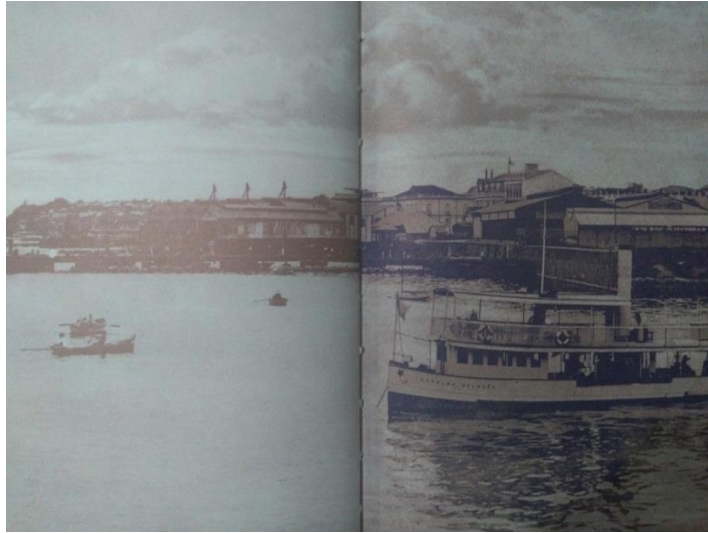


Figura 10. Cartão postal do acervo de Joaquim Melo

- 8) O oitavo e último cartão postal mostra uma porção de uma cidade com edificações mais rústicas, com uma rua de terra vincada pelas rodas das carroças e dos precários bondes.

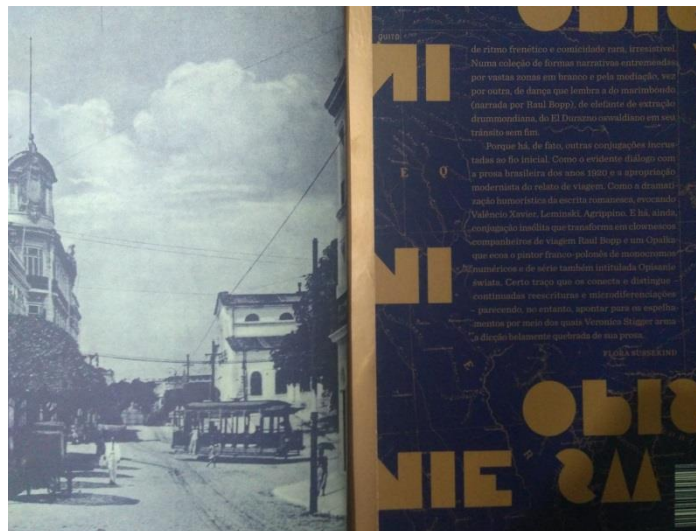


Figura 11. Cartão postal do acervo de Joaquim Melo

Todos os cartões postais aparentam ser antigos não só em função das edificações e dos meios de transporte, que se nos assomam, de fato, vetustos, mas também em virtude das cores das páginas. Os postais de número 3, 7 e metade do segundo cartão postal (a página 3 inteira) encontram-se em páginas em que predominam diferentes tons de marrom, pincelados com alguns tons de azul. Os de número 1, 8 e metade do segundo cartão postal (a página 2 inteira) encontram-se em páginas cuja coloração predominante corresponde a diferentes matizes de azul. Os de número 4, 5 e 6 ocupam páginas cujo fundo possui uma tonalidade marrom.

3.1.3 Anúncios

Os anúncios, que, no total, são 7, parecem ser bastante heterogêneos. Aparecem na seguinte ordem e com os seguintes temas:

- 1) O primeiro, na página 35, é um anúncio de uma apresentação circense que ocorreria no Brasil, em São Paulo, no bairro do Brás. Está escrito em português anúncio de uma marca de cerveja (Antarctica). O fato, no entanto, de eles se encontrarem em páginas não sequenciais e, por vezes, até bastante distantes umas das outras, parece sugerir que foram coletados em momentos diferentes da viagem. Subjaz a eles uma determinada cronologia.

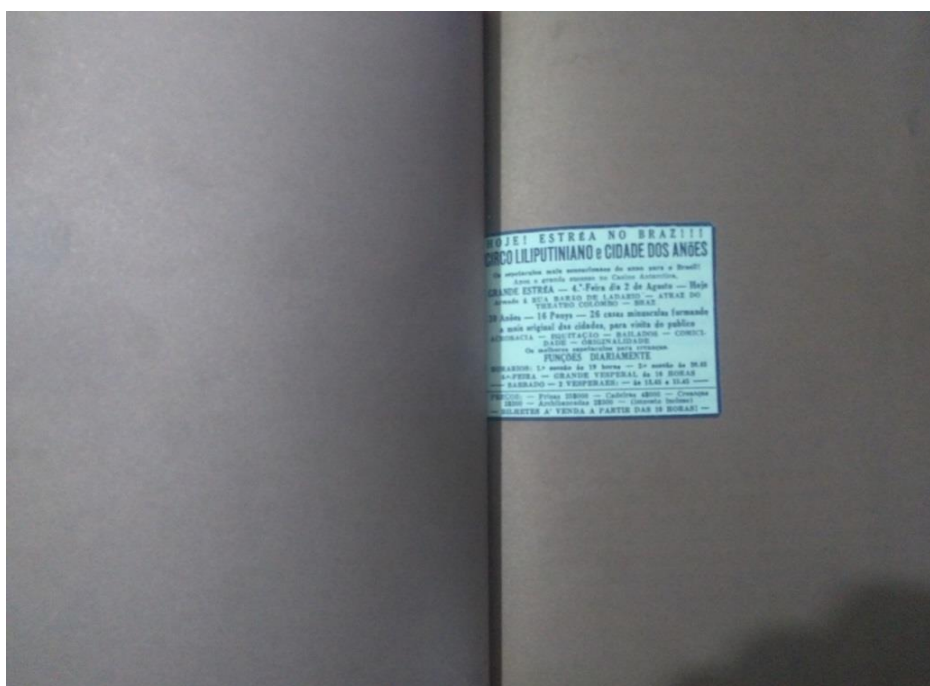


Figura 12. Anúncio extraído do jornal Folha da Manhã, de 2 de agosto de 1939

- 2) O segundo, na página 46, é um anúncio de um produto para a pele e para os seios, chamado Mamigeno, à venda em algumas farmácias e perfumarias do Rio de Janeiro. Ao lado dos dizeres e do slogan encontra-se a imagem de uma mulher com os seios à mostra. Apenas seu ombro e parte do tronco estão recobertos por um tecido. Ela olha para frente com os olhos bem abertos e com uma expressão de prazer.

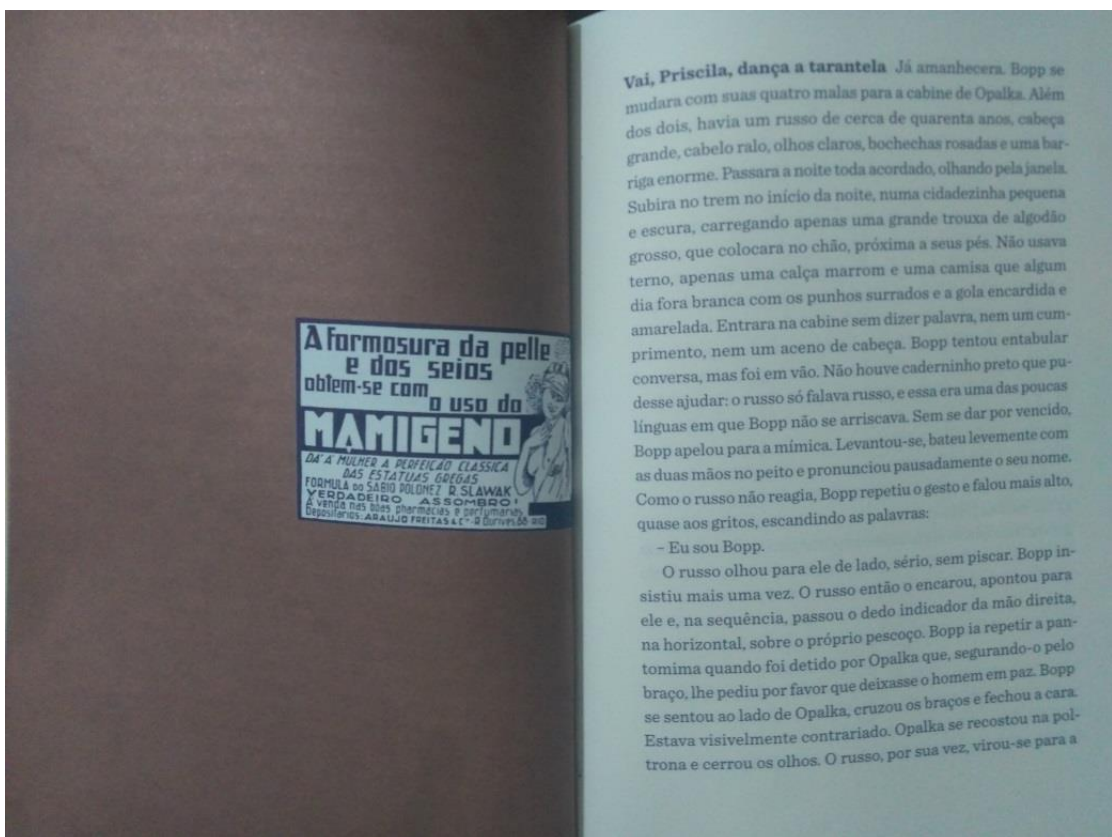


Figura 13. Anúncio extraído do jornal Folha da Noite, de 16 de novembro de 1933

- 3) O terceiro, na página 71, é um anúncio em inglês da cerveja brasileira Antarctica, proveniente de um guia de viagens. A parte escrita consiste apenas nos seguintes dizeres: “In Brazil the best beer & sparkling drinks are those of the Antarctica”. Traduzindo, ficaria assim: “No Brasil, a melhor cerveja e as melhores bebidas gaseificadas são as da Antarctica”. Além dos dizeres, há uma imagem de uma garrafa de cerveja.

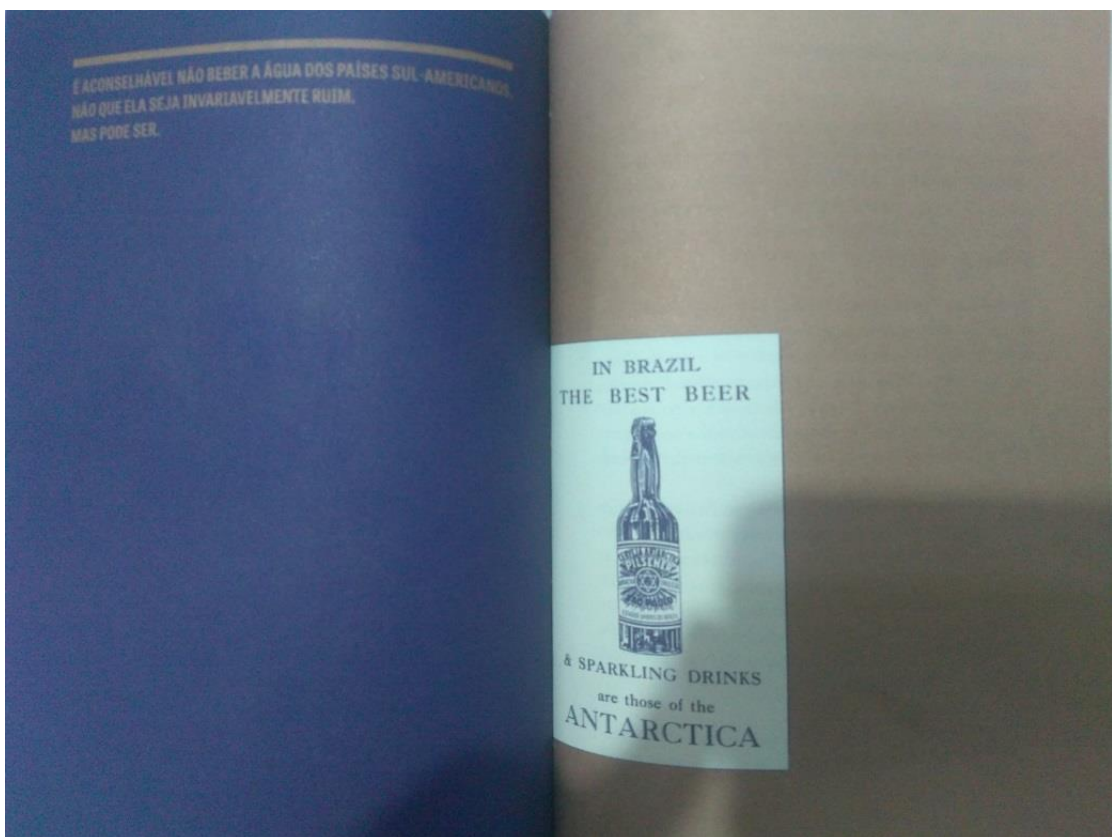


Figura 14. Anúncio proveniente do guia de viagem The South American Handbook

- 4) O quarto, na página 86, é um anúncio de tamanho bastante reduzido, em português, de um elixir, chamado Elixir de Nogueira. Nele, está escrito apenas: “Precisando depurar o sangue tome Elixir de Nogueira, milhares de curados”. À esquerda dessa inscrição, encontra-se uma pequena garrafa.



Figura 15. Anúncio extraído do jornal A Noite, de 20 de agosto de 1939

- 5) O quinto, na página 99, é um anúncio de alguns utensílios: facas, canivetes, talheres, tesouras e uma corneta. A disposição das palavras no anúncio chama a atenção, porque as palavras estão escritas em cruz. No canto superior esquerdo, podemos ver a palavra “canivetes”. No superior direito, está escrito “facas”. No inferior esquerdo, “talheres”. No inferior direito, “thesouras”, conforme a grafia da época. No centro, vemos a palavra “corneta”, encimada pelo único desenho, que é exatamente o de uma corneta.



Figura 16. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 3 de setembro de 1939

- 6) O sexto, na página 114, é um anúncio composto por apenas cinco palavras, dispostas em duas linhas. Na primeira linha, podemos ler “Pomada Borisal”; na segunda, “cicatrisa as feridas”. Não há imagens.

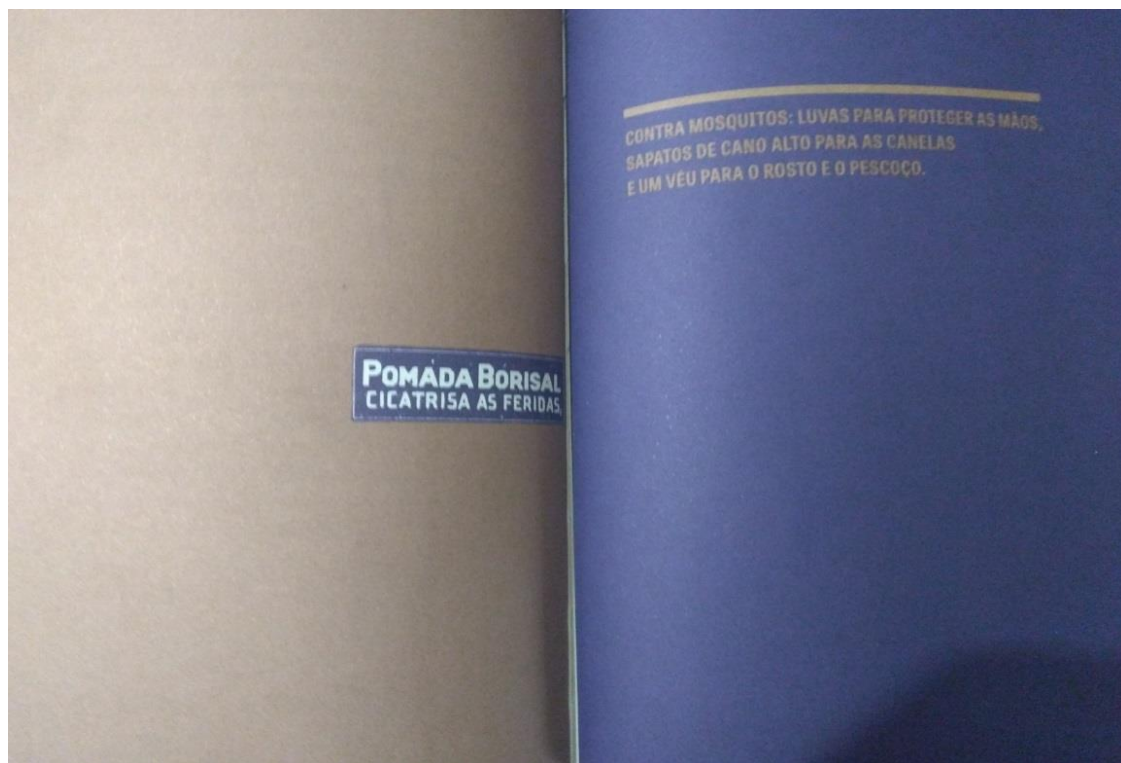


Figura 17. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 30 de agosto de 1939

- 7) O sétimo, na página 130, é um anúncio de um chocolate com coco, chamado “Flôr do Norte”. O slogan é o seguinte: “Caminhando na frente devido à sua alta qualidade e insuperável paladar”. Trata-se de um produto da marca Sönsken. Além da parte escrita, há uma imagem de uma praia, em que pode-se divisar o mar, a areia, poucas construções, alguns pequenos morros e, em primeiro plano, dois cocos inteiros e um cortado ao meio.

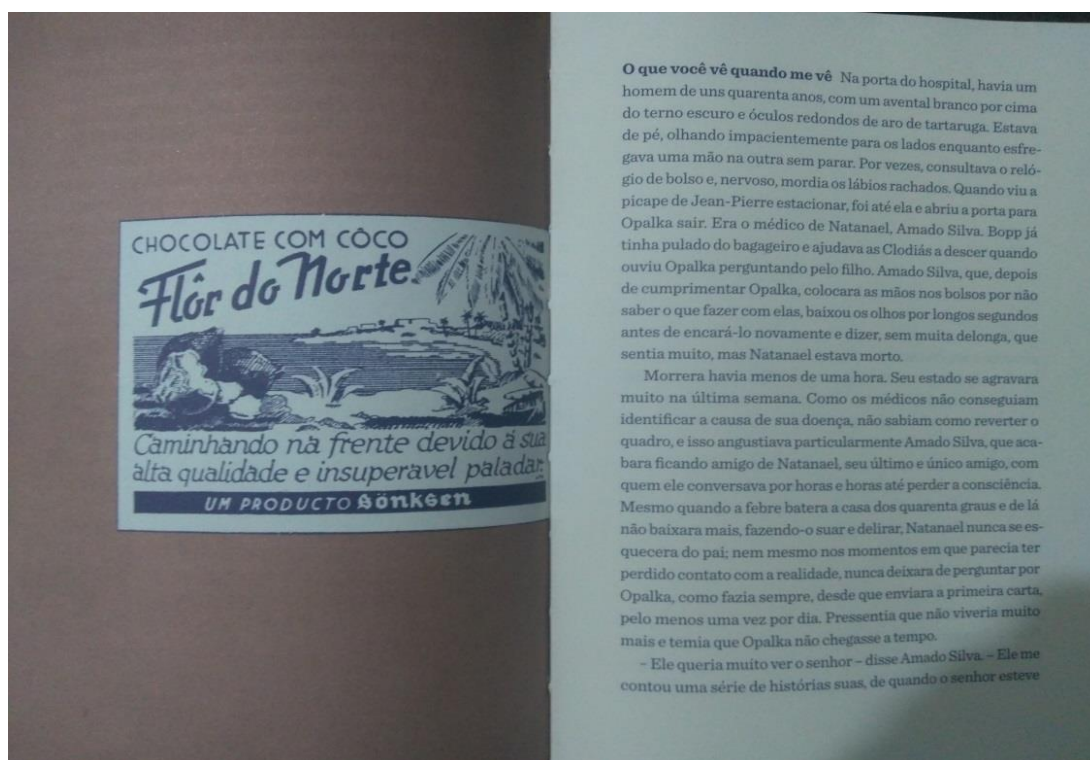


Figura 18. Anúncio proveniente do jornal Folha da Manhã, de 30 de agosto de 1939

3.2 Segmento verbal

O segmento verbal pode ser fracionado em várias partes, quais sejam: título, cartas, patrocínio, citações, dedicatória, narrativa principal, narrativas paralelas, anotações de viagem, deveres e créditos das imagens.

3.2.1 Título

A escolha do título não é algo que se possa preterir, já que ela dita uma certa maneira de enxergar a obra. *Opisanie Swiata* significa descrição do mundo, como já dissemos. O título nos instiga a pensar sobre que mundo seria esse: pretensiosamente real, descrito da forma como vemos nos livros de geografia, ou pura ficção, fruto da projeção das memórias e fantasias do narrador. Se real, dada a impossibilidade de uma descrição completa do mundo, quais regiões seriam dignas de uma descrição?

3.2.2 Cartas

No total, são quatro cartas. Uma, escrita pelo médico e endereçada a Opalka; outra escrita pelo médico, mas ditada por Natanael, também endereçada a Opalka; uma terceira carta escrita por Natanael a Opalka; e, por fim, uma carta de Opalka endereçada a Natanael.

1ª carta: a carta redigida pelo médico tinha por objetivo informar a Opalka que Natanael, seu filho, se encontrava em estado grave de saúde e que, junto a ela, seguia uma outra carta, ditada por Natanael.

2ª carta: a missiva seguinte, ditada por Natanael, é crucial, porque ela contém os elementos que impulsionam Opalka a realizar a viagem. Ela contextualiza a viagem de Opalka, mostrando os motivos que o levaram a ir ao Brasil. Nela, Natanael roga ao pai que lhe faça uma visita, fornece-lhe os meios para que realize a viagem e apresenta vários conselhos e recomendações para que Opalka consiga realizá-la com sucesso.

3ª carta: a terceira carta reitera o pedido que Natanael havia feito a Opalka. Nela, o menino diz que seu estado de saúde está piorando, que gostaria muito de ver o pai e solicita que ele vá o mais rápido possível. Por fim, diz, por meio de uma nota, que vem logo após sua assinatura, que está enviando, junto à carta, uma fotografia dele próprio ao lado da mãe.

4ª carta: na quarta missiva, primeira e única redigida por Opalka, o polonês informa a seu filho que, quando a carta chegar, ele já estará a caminho do Brasil e que preferiu viajar às próprias expensas, não usando, portanto, o dinheiro que seu filho havia reservado.

3.2.3 Patrocínio

Nas páginas 14 e 15, podemos ver o título do livro e o nome da autora, escritos uma só vez, com caracteres tipográficos semelhantes aos da capa, em formatos de figuras geométricas, com a diferença de que são maiores e ocupam quase todo o espaço de ambas as páginas. Na primeira linha, vemos a palavra OPISANIE. As letras O, P, I e parte da letra S encontram-se na página 14. As demais podem ser vistas na página 15. Na segunda linha, podemos ler a palavra SWIATA. A letra S e parte da letra W estão na página 14. As demais, na página 15. Na terceira linha, encontra-se a palavra VERONICA. As letras V, E, R e parte da letra O localizam-se na página 14. As restantes, na página 15. E, na quarta linha, podemos ler a palavra STIGGER. As letras S, T, I e parte da letra G encontram-se na página 14. O restante da palavra pode ser visualizado na página 15.

Logo embaixo da palavra Stigger, há alguns caracteres tipográficos unidos a poucas figuras geométricas que indicam que o romance foi patrocinado pela Petrobras e que teve o apoio do governo federal brasileiro, por meio do Ministério da Cultura e da lei de incentivo à cultura. Esses detalhes são cruciais, porque demonstram que o romance não é uma produção que se pretende desvinculada das injunções do mercado. Pelo contrário, mostra que o mercado a incentivou. Espera-se, por conseguinte, que isso possa ter consequências no seu processo de enunciação. Isso será alvo de discussão ao longo de nossas análises.

3.2.4 Citações

Logo antes de começar a narrativa principal, existem duas citações: uma do escritor brasileiro Machado de Assis, extraída do romance Quincas Borba, e outra extraída de uma carta do filósofo francês Michel Foucault. Ambas tocam no tema da viagem e fazem uma menção à Polônia. A citação extraída de Quincas Borba é, na verdade, a fala de uma personagem que sugere a uma outra personagem a realização de uma viagem a Varsóvia, capital da Polônia. A citação retirada de uma carta de Foucault a um amigo está em francês e é bastante curta. Ela sugere que a Polônia é “lugar nenhum”.

3.2.5 Dedicatória

A dedicatória localiza-se em uma página marrom clara, isolada. É bastante simples e breve: “Para Ivo, meu pai”. O romance é dedicado a um familiar. Ao final da narrativa, Opalka está escrevendo um livro e dedica seu romance a Natanael, seu filho. É uma dedicatória semelhante à que precede a narrativa principal.

3.2.6 Narrativa principal

Não poderíamos dar conta do que chamamos aqui de narrativa principal sem falar pelo menos um pouco de cada um dos capítulos, já que eles nem sempre se concentram no assunto principal da história, que é a viagem realizada por Opalka, da Polônia ao Brasil, para visitar seu filho Natanael, que está gravemente enfermo. Logo no início, conhece Bopp, um brasileiro que acabou se tornando seu amigo e que quer ajudá-lo ao longo de sua jornada. De maneira bastante resumida, é disso que se trata a história. Porém, há muitas partes que não podem ser negligenciadas e que se distanciam um pouco dessa ideia nuclear. São fatos que acontecem ao longo da viagem, mas que levam o leitor quase a esquecer o fato de que Opalka quer visitar seu filho. Sendo assim, cremos que seja necessário comentar sobre o que há de central em cada um dos capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “How to be happy in Warsaw”, Opalka e Bopp se conhecem em uma estação de trem, após Bopp ter derrubado, de maneira atrapalhada, o baú e a cesta de limões de Opalka. Ambos se comunicam, primeiramente, em alemão. Em seguida, quando Opalka tenta ler seu jornal, eles conversam em polonês. Por fim, em português, quando Opalka percebe que Bopp está resmungando em português, após ter comido uma maçã com bichos.

No segundo capítulo, “Ano Novo”, já dentro do trem, Bopp tenta se aproximar de Opalka, que prossegue dando respostas curtas à chuva de perguntas que Bopp lhe faz. Ele quer saber o nome de Opalka, onde havia aprendido português, quanto tempo fazia que havia ido ao Brasil, para onde rumava, para que lugar do Brasil exatamente ia. Em meio à sabatina, Bopp também conta um pouco de suas histórias, de suas aventuras na Amazônia e resolve presentear Opalka com um guia de viagens, chamado *The South American Handbook*. Opalka agradece-o pelo guia de viagens, mas diz que não vai a passeio, nem a trabalho. Bopp, então, quer saber qual é o real motivo de sua ida ao Brasil e Opalka responde que é para visitar seu

filho. Bopp fica surpreso ao saber que Opalka ainda não conhecia o próprio filho e resolve acompanhar Opalka em sua viagem.

O terceiro capítulo, intitulado “Vai, Priscila, dança a tarantela”, desloca o foco da relação entre Opalka e Bopp, para falar de um acontecimento inusitado. O capítulo começa com um desentendimento entre Bopp e um passageiro russo. Bopp estava tentando entabular uma conversa, mas só conseguiu armar uma confusão. Ambos não se entendiam e, após o russo tentar abrir uma janela emperrada mesmo com Bopp tentando informar que a janela não abria, as desavenças entre os dois se aprofundam ainda mais. Quando os dois ameaçam iniciar uma briga, Opalka intervém. Em seguida, uma moça italiana, de nome Priscila, entra no trem e chama a atenção tanto do russo quanto do brasileiro. O russo começa a assediá-la e Bopp se irrita. Bopp tenta, timidamente, se aproximar da moça. Logo depois, Priscila começa a chorar e acaba derrubando seu pote de vidro, que quebrou em quatro pedaços. Começa a chamar por Maria Antonieta e a procurar por todos os cantos. Percebe, de repente, que havia levado uma mordida e afirma que toda vez que é mordida acaba virando aranha. Primeiro fica imóvel, depois, começa a balançar o corpo, estremecendo no chão, elevando o tronco e baixando em movimentos rápidos. Vira de bruços, com braços e pernas abertos, e começa a assoviar, marcando o ritmo de uma música com os pés e as mãos no chão. Em seguida, põe-se a saltitar e continua a assoviar. Bopp sai pedindo para que as pessoas o ajudem a encontrar Maria Antonieta, mesmo sem saber exatamente quem ou o que ela é. Priscila começa a girar com os braços abertos, descabelada e saltitante diante de várias pessoas. Acaba caindo novamente. Como os passageiros do trem não sabiam o que procurar, porque não tinham noção do que ou quem era Maria Antonieta, acabam por levar uma porção de objetos que haviam achado pelo trem (como, por exemplo, uma chave de fenda, um terço, um cotoco de lápis, entre outros). Priscila ingressa, então, em um estado de catatonia e é retirada do trem, em seguida, por um homem bem apessoado que havia entrado no vagão acompanhado por dois outros homens. Por fim, o russo, esperto, também sai do trem fumando, carregando, em seu bolso, uma aranha grande, peluda, e cantarolando a tarantela.

No quarto capítulo, intitulado “Rema, rema, rema”, Bopp, após o jantar, antes mesmo que as pessoas pudessem fazer amizades, vai até o convés e canta por duas vezes, baixinho, diante da espreguiçadeira em que descansava Opalka, uma canção em inglês. Em seguida, começa a assoviar a canção e é acompanhado por um senhor e sua esposa. Não demora muito para que outras pessoas se juntem ao coro e para que Opalka acorde, com um quase sorriso no rosto. Opalka é o único que não canta. Os demais entram todos na brincadeira.

O quinto capítulo, nomeado “Meus amigos no navio”, é, na verdade, um excerto de um dos caderninhos pretos de Bopp. Nele, Bopp lista os amigos que fizera no navio, tecendo comentários breves sobre eles, em tópicos. Fala sobre Dona Oliva, as Olivinhas, o senhor e a senhora Andrade, Curto Chivito, Hans e, por fim, sobre Opalka. Em geral, expõe os fatos das vidas de cada um deles, que havia sido capaz de coletar. Menciona a nacionalidade de cada um e traça um perfil psicológico bem superficial. Faz juízos de valor sutis, como quando fala do uruguaio Curto Chivito, que gosta de surrupiar objetos dos navios pelos quais passa e que não crê que se trate de roubo, mas de apropriação. Sobre Opalka, diz que é seu amigo, e se mostra bastante afetuoso, sensibilizado pelo fato de que o seu amigo quer visitar o filho com problemas graves de saúde.

O sexto capítulo, cujo título é “Talvez possamos ouvi-la”, trata de outro fato inusitado: o aparecimento de uma sereia. Novamente, o foco é deslocado dos dois amigos para falar de um acontecimento de viagem que não interfere na jornada de Opalka para visitar seu filho. É um acontecimento que não ajuda, nem atrapalha Opalka. Um dos passageiros entra na sala de jantar e anuncia o aparecimento de uma sereia, fato que causa um certo rebuliço. As mulheres temiam que seus maridos fossem seduzidos pelo canto da sereia. Os homens são os primeiros a querer ver. O senhor Andrade é o primeiro a sair para ver, tendo chegado antes mesmo de Bopp. Um pôs-se ao lado do outro. Mesmo com um binóculo, não foram capazes de achar nada. Em pouco tempo, o convés estava cheio de homens, de mulheres e de crianças. Após ter sido informado acerca do motivo do tumulto, o comandante solicita que façam silêncio, já que, dessa forma, se não conseguissem avistá-la, poderiam ouvi-la. As mulheres logo se revoltam, temendo que seus maridos se encantem pelo canto da sereia. Voltam, então, a tentar vê-la. Começa a chover. Após intensas buscas, conseguem avistar um saco ou uma maçaroca feita de esponjas e de pedaços de tecidos velhos. Trata-se, na verdade, de um cadáver, com ossos à mostra, alguns músculos extirpados, que começa a se desmanchar diante dos olhos incrédulos e assustados dos tripulantes. Como se pode ver, esse capítulo trata de fatos ocorridos durante a viagem, sem manter uma conexão estreita com a saga de Opalka para ver seu filho doente ou de sua relação com Bopp.

No capítulo sétimo, “Não se vá, Margarida!”, dois meninos, provavelmente gêmeos, de uns quatro anos, uma menina, na faixa dos cinco anos, e uma vira-lata branca com focinho preto põem-se a brincar. Os meninos e a menina entram em um tonel de metal com água e começam a se divertir. Um dos meninos pisoteia na água e espirra para fora, molhando a vira-lata, que reage com latidos. As crianças riem da reação do cachorro. Em seguida, os três

ingressam em uma disputa para ver quem conseguia espirrar a água mais longe. Opalka observa a algazarra das crianças, tentando recordar se havia visto, alguma vez, um animal no navio. A vira-lata ouve um barulho de algo pesado caindo no chão e se afasta das crianças. Um dos meninos começa a gritar: “Margarida, não se vá”, “Margarida, por favor, fique”. Os outros dois também começam a berrar, mas a cadela não volta. Opalka, então, faz menção de pegá-la, mas, antes que fizesse isso, Bopp surge e agarra Margarida, reconduzindo-a às crianças, que se rejubilam com a ação de Bopp.

O capítulo oitavo, “Como soubemos? Fomos até a cozinha”, inicia-se com uma pergunta das Olivinhas a Opalka e a Bopp. Elas questionam se eles sabiam que o pessoal da primeira classe fazia suruba na cozinha e se põem a contar os detalhes sórdidos do que haviam visto na cozinha quando, em virtude de uma insônia, decidiram fazer um chá para ver se assim conseguiam relaxar e pagar no sono. Pegaram no flagra dois casais se agarrando e quase fazendo sexo, com seus órgãos genitais roçando por cima da roupa. Um deles era o cozinheiro negro, alto e musculoso, com uma loirinha mirradinha, de nariz arrebitado. Os dois estavam na cuba. O outro casal era composto pelo imediato e a senhora Andrade, que estavam se agarrando na mesa. Elas emitem juízos de valor: classificam o que haviam visto como um escândalo, um nojo. Elas contam ainda que, quando estavam saindo, foram vistas pela senhora Andrade, que as chamou para participar. Optaram, no entanto, por voltar para o quarto com a chaleira que haviam levado. Solicitaram a Opalka e a Bopp que não contassem para a tia delas, que era uma senhora de idade e cardíaca. Elas dizem que o pessoal da primeira classe não tem moral, mas se diverte muito mais, justamente porque não tem Deus no coração. Refletem, por fim, se isso não poderia ter consequências nefastas após a morte ou se, na verdade, após a morte, não existiria mais nada e a única realidade seria a da suruba na cozinha.

No nono capítulo, “Imponente e frágil”, as crianças e Margarida, a vira-lata, voltam a dominar a cena. Dessa vez, juntam um monte de papéis e começam a colar os pedaços, formando algo que se revela só depois de começarem a correr com a papelada na mão. A papelada, ao levantar do chão, toma a forma de um grande elefante. Opalka abre passagem para as crianças correrem. Margarida tenta abocanhar o elefante. As crianças vão de um lado a outro do convés, carregando o elefante desengonçado. Paulatinamente, o elefante se desmancha, perdendo pedaços. Quando ele se desfaz completamente, as crianças se atiram ao chão, exaustas, mas risonhas, felizes. Bopp, que as observava, recolhe os pedaços do elefante e os entrega às crianças.

O décimo capítulo, intitulado “Netuno é um bom camarada”, é o mais longo e o mais rico em detalhes para a análise. É um capítulo engraçado em que ocorre uma espécie de ritual com sacrifício. O imediato, com o corpo nu enrolado em uma cortina vermelha de veludo, toca uma trombeta a fim de atrair a atenção dos passageiros. Os passageiros se aproximam, inclusive Opalka e Bopp. Um carrinho de carga enfeitado com balões coloridos e com desenhos infantis entra, puxado por dois ajudantes de cozinha, quase que totalmente nus. No carrinho encontram-se o comandante e o cozinheiro. O comandante, assim como o imediato, está envolvido em uma cortina vermelha, com cabelos e barbas postiços, uma coroa na cabeça e um tridente na mão direita. O cozinheiro trajava um sutiã, improvisado com uma fronha branca, e um lençol amarrado na cintura, que descia até os pés. Na cabeça, mantinha uma toalha dobrada, como um turbante. O barbeiro, arrastando-se ao lado do carrinho, estava com os pés e as pernas dentro de um saco azul com um papelão em forma de rabo de peixe preso na ponta. O foguista, do outro lado do carrinho, também se arrasta pelo chão, imitando um animal marinho. O mestre e o contramestre vêm logo atrás, vestidos de pirata, carregando cadeiras de madeira. Colocam-nas no chão, para que o comandante e o cozinheiro se sentem. O comandante representava, na verdade, Netuno, deus dos mares. Faz um breve discurso formal, fingindo ser Netuno, por meio do qual promete propiciar momentos de alegria à tripulação. Todos entram imediatamente na brincadeira, cantando “O Netuno é um bom camarada. Ninguém pode negar.” Em seguida, surge um grupo formado por uma mulher e três homens. A mulher era Priscila e Bopp a reconhece imediatamente. Cada homem toca um instrumento musical, e Priscila dança ao som dos instrumentos. Priscila dá a mão a Bopp e ao senhor Andrade e ambos acompanham-na na dança. Aos poucos, todos começam a dançar. Para recompor as energias, aos passageiros é oferecido um banquete. Assim que terminam o banquete, o imediato toca a trombeta novamente. O comandante, ou Netuno, faz um pronunciamento. Diz que estavam cruzando a linha do Equador, navegando, então, pelos mares austrais. Os passageiros que nunca haviam navegado pelos mares austrais deveriam ser batizados por meio de uma sequência de provas. Aqueles que nunca haviam transposto a linha do Equador em direção ao sul se apresentam. O imediato volta a tocar a trombeta e o mestre começa a passar breu e graxa no rosto dos neófitos, provocando alguns ferimentos. O passageiro inglês tenta fugir, mas é castigado severamente. O mestre pega algumas frutas e as introduz à força na boca dos neófitos. O comandante e os passageiros aplaudem. O contramestre e os dois ajudantes de cozinha conduzem um tonel cheio de água ao centro do convés, derramando seu conteúdo em um local próprio para que ela ficasse retida, formando

uma imensa poça. Cada um dos neófitos é forçado a nadar ali, tentando se deslocar na poça. A plateia acaba rindo do que se sucede à mulher do homem triste, cujo vestido se rasga quase que completamente ao ficar enganchando numa das frestas da madeira. O senhor de cadeira de rodas é arrastado pelo comandante até a poça. O comandante larga-o na poça e ele não se mexe. Tal fato deixa o comandante tão irritado que ele pede ao mestre e ao contramestre que prendam uma tábua na amurada do navio, voltada para o lado de fora. Conduzem o senhor, juntamente com sua cadeira de rodas, até a prancha e ele acaba despencando no mar. Opalka e Bopp se achegam para ver onde havia caído o homem. Bopp ameaça arremessar-se ao mar para salvá-lo, mas é impedido pelo comandante. A enfermeira, no entanto, pula no mar para tentar salvá-lo e não volta à tona. Em seguida, sucedem-se outras provas: em uma delas, eles deviam carregar, sobre uma colher sustentada pelos dentes, um ovo cru; em outra, deviam dançar aos pares com uma laranja entre as testas sem deixá-la cair; deviam tentar, com uma bexiga no pé, estourar a bexiga do pé do outro; apostar corrida levando o parceiro pelos pés, com um carrinho de mão; correr com as pernas dentro de um saco; fazer mímica; criar uma coreografia que envolvesse o tonel de água; cortar os cabelos uns dos outros; lambe sabão e beijar a barriga suja de graxa do cozinheiro. Por fim, exaustos e esfarrapados, os passageiros que nunca haviam navegado por mares austrais submetem-se à última prova antes do batismo: a batalha naval. Os neófitos são divididos em dois grupos, separados por uma vela de navio. Cada um dos participantes recebe uma pedra e um lugar do qual não podem sair. Eles são os navios, e as pedras, as bombas. O objetivo é arremessar pedras para acertar o maior número de jogadores adversários. Os participantes terminam todos feridos e uma mulher desmaia após ter sido acertada na cabeça. Encerra-se a partida e o comandante despeja um balde de água na cabeça dos neófitos, batizando-os com nomes de animais marinhos e de seres mitológicos marinhos. Os demais tripulantes cumprimentam os neófitos e, em seguida, é servido um novo banquete. As danças se estendem pela madrugada. Antes de o sol nascer, a maior parte dos tripulantes abandona o convés. Só Bopp permanece dançando e Opalka observa-o. Ao ouvir o som do navio, o senhor Andrade se põe de pé e Bopp para de dançar. Ambos correm para a amurada. O navio El Durazno aparece diante deles e eles se agitam, gritando “El Durazno!”. Opalka, Dona Oliva e mais algumas pessoas também vão à mureta para acenar ao navio. Os passageiros do El Durazno, que somam por volta dos cinquenta, estão todos nus e retribuem o gesto, acenando de volta. Alguns vestem apenas óculos de grau. O senhor Andrade, emocionado, diz a Bopp que eles são a humanidade liberada. Paulatinamente, o navio se afasta, mas Bopp e o senhor Andrade continuam berrando “El Durazno! Tenham uma ótima

viagem”. Alguns neófitos, mais precisamente as Olivinhas e os alemães, seguiam, todos nus, em um bote, no encalço do El Durazno. Ao longo de todos esses capítulos em que estão em trânsito, tanto no trem quanto no mar, parecem quase estar parados no tempo. Parece que a temporalidade foi suspensa. É um tempo mítico, que é bem ilustrado por esse longo capítulo.

No décimo primeiro capítulo, cujo título é “Nossa Senhora do Desejo”, novamente o protagonista Opalka e seu amigo Bopp são preteridos para contar algo insólito que se passa com Dona Oliva. Essa parte do texto coloca, lado a lado, elementos religiosos (notadamente do universo do catolicismo) e elementos ligados à sexualidade. Dona Oliva está sozinha no convés. Após a festa no navio, ela não consegue dormir. Sente-se muito incomodada com os mosquitos. Avista, de repente, uma moça, que desaparece, furtivamente. Sente, então, algo tocar o seu rosto. Vê novamente a mulher, sentada na cadeira ao lado, trajada com um vestido branco e longo. Por cima de tudo, a mulher usa um véu também branco, de renda, leve e vaporoso. A mulher lhe diz que é Nossa Senhora do Desejo e que está ali de passagem. Dona Oliva questiona se o véu que ela está usando é para espantar os mosquitos. A mulher diz que não, mas que acabava por servir, também, para aquele fim. Pergunta se Dona Oliva queria vestir o véu. Dona Oliva aceita e diz que atrás do véu era o paraíso. Nossa Senhora do Desejo responde, então, que o Paraíso era igual ao navio, mas sem mosquitos.

O capítulo doze, intitulado “Desesperadamente verde”, começa com uma descrição do tempo, que estava quente, logo pela manhã. O navio chegaria, em breve, à selva. Estão todos prostrados nas cadeiras do convés. Dona Oliva abana-se; o senhor Andrade cochila; Opalka tenta ler, mas seus olhos fecham-se; Bopp brinca com um miolo de pão; Curto Chivito escreve em um caderno branco. Hans olha para o mar, como se procurasse algo e, de repente, começa a tagarelar, como nunca o fizera antes. Ele conta que tinha um amigo que morava no Brasil e que falava muito de um tio já falecido. Esse tio era um fazendeiro respeitado, com fama de ponderado, tanto que as pessoas lhe pediam conselhos. Só as esmeraldas o tiravam de si. Vendera tudo para comprar terras em que acreditava haver esmeraldas. Contratou garimpeiros e os espalhou pelas terras. A mãe e o pai reprovaram sua atitude. Sua esposa era a única que o apoiava. O tempo passou e ele não conseguiu achar esmeraldas. Foi, então, que decidiu comprar esmeraldas na metrópole e enterrá-las em sua fazenda, já que até sua esposa, que estava grávida, havia começado a cobrar resultados. Nos dias subsequentes, os garimpeiros começaram a achar esmeraldas. Acharam que isso era fruto de um milagre: uma resposta de Nossa Senhora de Aparecida a quem a mulher do patrão havia endereçado suas orações. Ele, então, deu um banquete, convidando seus pais. Seu pai acabou pedindo

desculpas por não ter acreditado na sua capacidade intuitiva. O tio ficou tão entusiasmado, que decidiu comprar mais esmeraldas e enterrá-las em sua fazenda. Assim fez, até se atolar em dívidas e não conseguir saldá-las. Hans conclui sua história dizendo que a felicidade do tio era ver a felicidade da própria família e que era isso que importava para ele. Todos os companheiros olham para Hans e para a floresta desesperadamente verde como esmeralda que emerge ao fundo.

No capítulo treze, cujo título é “Tudo acabou”, Opalka chega ao porto e Jean-Pierre o espera, tal como Natanael, seu filho, havia prometido. Era fácil distinguir Jean-Pierre em meio à multidão do porto, Jean-Pierre era o mais branco de todos, usava trajes notáveis e um jacaré de pelúcia no ombro. Estava acompanhado de quatro mulheres: duas índias, uma branca e uma oriental. Todas usavam trajes parecidos. Jean-Pierre caminha em direção a Opalka, que desembarcara do navio juntamente com Bopp. Ele se apresenta e apresenta também as quatro mulheres, chamando-as de Clodiás. Bopp estranha que todas tenham o mesmo nome. Jean-Pierre lhe diz que, na verdade, os nomes não eram iguais. A única verdadeira Clodiá era a que tinha vindo com ele para a Amazônia. Ele havia se apropriado das índias após tê-las conhecido na floresta. Havia trazido, também, uma oriental. Jean-Pierre crê que os nomes são complicados e, por essa razão, todas as mulheres com as quais ele se relaciona acaba chamando de Clodiá. Opalka escuta quieto o que ele diz e Bopp prefere não retrucar. Jean-Pierre ordena que as Clodiás peguem as malas dos recém-chegados. Opalka e Bopp opõem-se. Elas, no entanto, pegam as malas do mesmo jeito. Bopp corre atrás e alcança uma delas, fazendo-a parar subitamente e derrubar uma mala, que abriu e esparramou roupas, cadernos e lembrancinhas. Consegue pegar a mala, porém, logo em seguida, tropeça e a Clodiá a recupera. Ela corre para a picape e se junta as demais Clodiás. Bopp se senta a seu lado. Opalka ocupa o banco do passageiro e, ao ser indagado se preferia ir para a casa de Natanael ou para o hospital, prefere ir ao hospital. Opalka não reconhece a cidade em que havia estado trinta e cinco anos antes. A cidade perdera o brilho de antes e as pessoas pareciam, agora, mais tristes. Jean-Pierre comenta que a cidade realmente não é mais o que era e que Opalka a havia conhecido quando ela estava no auge. Observa, no entanto, que Opalka deverá se acostumar, já que não poderá voltar para a Polônia, porque ela havia sido tomada. Diz que, pelo menos, a cidade tem muito verde, embora o verde também um dia vá acabar. Em seguida, confessa que havia pensado em investir na cidade, já que ganha bastante dinheiro com a venda de sapatos abertos. Pensara em construir um teatro, escolas de música, de belas

artes, cinemas, bem como outras coisas, para fazer da cidade um grande centro cultural do país. Mas, por outro lado, ele se questiona: para que fazer tudo isso?

No capítulo catorze, intitulado “O que você vê quando me vê”, Opalka chega ao hospital de carro e o médico de Natanael o recebe com a notícia de que seu filho estava morto. Os médicos não sabiam como reverter o quadro e isso angustiava Amado Silva, único amigo de Natanael. O menino nunca se esquecera de seu pai, mesmo quando a febre estava muito alta e ele delirava. Pressentia que não viveria muito mais e temia que o pai não chegasse a tempo. Amado Silva diz a Opalka que Natanael queria muito tê-lo visto. Conta, ainda, que Natanael havia falado sobre a doença que o pai contraíra quando estava no Brasil e que ninguém sabia como tratá-lo. Sua mãe, então, conseguira embarcá-lo em um navio para que ele fosse tratado na Europa. Amado Silva repete, em seguida, que Natanael queria ter visto seu pai. Opalka cobre o rosto com as mãos e Bopp passa o braço esquerdo sobre seus ombros sem que Opalka ofereça resistência. Amado Silva pergunta se Opalka queria ter visto o filho e ele apenas assente com a cabeça. Amado Silva o conduz, então, ao quarto onde ficava Natanael e deixa Opalka sozinho. Antes de adentrar o quarto, para, hesita, reflete longamente sobre uma mancha no paletó. Era a primeira vez que ele se via sozinho em toda a viagem. Após o período de hesitação, entra, enfim, no quarto. Tudo era branco na sala, o que a tornava excessivamente clara. Opalka permanece parado, com o chapéu nas mãos, olhando atentamente para cada detalhe do quarto. Evita olhar para a cama. Ao ouvir um barulho no corredor, faz menção de colocar o chapéu de novo, mas percebe que os passos estão se afastando. Volta a observar e a refletir sobre a mancha em seu paletó. Olha pela janela e percebe que o sol já está se pondo. Observa o quarto novamente e, em seguida, os próprios sapatos, que estavam velhos. Volta-se, finalmente, para a cama e fica parado diante dela. Deposita seu chapéu sobre uma cadeira e caminha novamente para a cama, parando do lado esquerdo dela, bem no centro. Levanta o mosquiteiro e vê Natanael deitado de olhos cerrados, com um meio sorriso. Apesar da doença, aparentava ser mais jovem do que era. A boca fina se assemelhava à de Opalka, o nariz pequeno lembrava o da mãe. Entre os dedos, Natanael segura uma fotografia, que não pode ser observada com detalhes por Opalka. Ele tenta observá-la melhor inclinando e ameaçando tocar as mãos de Natanael, mas desiste com medo de ser invasivo. Contempla, de lado, o filho por um bom tempo. Opalka toca de leve nas mãos de Natanael, que ainda estão quentes. Em seguida, resolve apertá-las e passar a mão no rosto de seu filho. Por fim, pega a foto e vê que se trata de uma fotografia sua, de quando estava na Amazônia, com a macaquinha Frida, que o seguia por todos os lados. É um retrato da época

em que conheceu a mãe de Natanael. Ao observá-la, reconhece muito mais o filho do que a si mesmo.

No capítulo quinze, “O caderno de Natanael”, Opalka vai sozinho à casa de Natanael para escolher a roupa com que o filho seria enterrado. A casa é a mesma de outrora: ficava no meio, perto de um igarapé. Lembra-se de que, quando estava doente, tinha dificuldade para subir os degraus que levavam à entrada da casa. Ao entrar na casa, reconhece os móveis da sala, porque são os mesmos de antes. A cozinha é minúscula, com apenas um fogão e um estante de mantimentos. No quarto, há um armário e duas camas de solteiro. De dentro do armário, ele tira um terno de linho claro e separa, também, um par de sapatos de couro. Não há quadros, nem fotos nas paredes. Os únicos enfeites são os bibelôs de porcelana. Opalka volta à sala e encontra um caderno fechado de capa dura vermelha e uma pena. Senta-se na cadeira de palha, abre o caderno e lê algo como se fosse um poema com vinte e nove estrofes de três versos. Os versos são livres e o poema é sobre um homem velho, cansado, que tem, como amigo, um chimpanzé de pelos cinza-claros e que o acompanha em sua viagem pelo mundo. O homem, na verdade, recusa-se a levá-lo, mas o chimpanzé, inconformado, esconde-se e acaba indo junto. Ele é impulsionado por um segredo a realizar a viagem e tem de pegar um barco a vapor (um Lloyd Brasileiro). Chegando a seu destino, o homem descobre que o chimpanzé está dentro do baú que ele estava carregando. Já morto, em posição fetal, o chimpanzé carrega, nas mãos, uma caixinha de madeira com tampa de madreperla. O homem abraça o chimpanzé com força, deixando sua cabeça cair sobre o corpo do seu amigo e seus cabelos louros se misturam à pelagem dele. A escrita se interrompe bruscamente e Opalka percebe uma assustadora mancha vermelho-escura, que delineia uma forma que lembra um corpo estendido no chão. Assombrado, Opalka fecha o caderno, vai até o quarto e pega a roupa que havia separado. Quando já estava do lado de fora da casa, voltou, tirou do bolso a fotografia que Natanael havia lhe enviado e a pôs em cima da mesa.

O capítulo dezesseis, intitulado “Para não esquecer”, é um dos mais importantes, por motivos que serão apresentados somente na parte dedicada às análises. O mote desse trecho da narrativa é o enterro de Natanel, no qual estão presentes Amado Silva, Jean-Pierre e as quatro Clodiás. Bopp, que havia sumido, aparece a tempo de ajudar Opalka e as Clodiás a carregarem o caixão. Bopp permanece quieto enquanto o padre encomenda o corpo. Quando termina a cerimônia, cada uma das pessoas presentes dá um abraço apertado em Opalka e sai. Ficam só Bopp e Opalka diante da tumba de Natanael, a mesma de sua mãe. Então, Bopp dá um caderninho preto a Opalka como presente, para que ele faça anotações, ou segundo ele,

para que Opalka escreva o que se passou, a fim de que ele possa superar. E também para que ele não esqueça, porque escrevemos para não esquecer ou para fingir que não esqueceu. Após um tempo, Bopp acrescenta que também escrevemos para inventar o que esquecemos e arremata sua breve reflexão com a hipótese de que talvez só escrevamos sobre o que nunca existiu.

No último capítulo, que se chama “Descrição do mundo”, o Opalka retorna à casa de Natanael, onde decide ficar por um tempo indeterminado. Ele volta cabisbaixo, procurando as chaves, mas encontra, ao invés disso, o caderninho preto que Bopp havia lhe dado. O caderninho não é novo, mas nunca fora usado. Encontra as chaves e entra na casa, dirigindo-se até a mesa onde estava o caderno vermelho de Natanael. Relê as anotações do filho até decorá-las. Opalka fecha e guarda o livro na cristaleira. Volta à mesa e se senta na cadeira de palha. Toma o caderno que Bopp havia lhe dado e escreve, com a pena e a tinta vermelha de seu filho, em letras maiúsculas, as palavras *OPISANIE SWIATA*. Reflete, risca o que escrevera e vira a folha. Anota, em português, a tradução do que escrevera em polonês: *DESCRIÇÃO DO MUNDO*. Ainda pensativo, risca o que havia anotado, vira a página e escreve: *MEMÓRIAS*. Passa mais um tempo absorto em suas reflexões, perambula pela sala, vai até a janela e observa um menino chutando uma bola para que um vira-lata corresse atrás dela e a trouxesse de volta. O menino se diverte bastante e abraça o vira-lata bem forte. Opalka retorna, então, à mesa e escreve: *BOPP*. Hesita por um curto período de tempo e acrescenta em letras minúsculas, na linha de baixo: *romance*. Olha outra vez pela janela. O menino corre e o vira-lata corre atrás. O menino finge que vai pegar o vira-lata e ele foge, saltando e latindo, contente da vida, em torno do menino. Opalka pega o caderno de novo, vira a folha e escreve, por fim: *Para Natanael, meu filho*.

3.2.7 Narrativas paralelas

Existem algumas narrativas que aparecem sempre em páginas azul-claras. Nas páginas 30, 31, 60, 61, 62, 84, 146 e 147, há alguns fatos sobre a vida de Bopp, seu jeito de ser, suas aventuras e andanças pelo mundo. Dentre todas as narrativas sobre Bopp, a que mais chama a atenção é última. Reproduzamos um excerto para que possamos pontuar o que há de interessante:

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. Quando acontecia num lugar, era sinal de partida imediata. Tinha um cata-vento na cabeça e botas de sete léguas.

- Aonde vais, Bopp?

- Vou ali e já volto.

Ali: expressão das distâncias. Já: eliminação do tempo. E partia Bopp mais uma vez, para além dos limites comuns, para os longes. Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu. É uma espécie de Pedro Malazartes que entrou para o rol das histórias maravilhosas que as mães contam para os filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Bopp existir, pensavam que ele era somente personagem daquelas histórias de viagem que contavam na terra de meu filho. (STIGGER, 2013, p. 146).

O que há de curioso nesse trecho é que algumas pessoas acreditam que Bopp nunca existiu. Isso confere um quê de mistério à narrativa – Bopp existiu ou não existiu? – e se contrapõe à tentativa de atribuir, por meio dos cartões postais, veracidade aos fatos escritos. O narrador tenta, claramente, dirimir essas suspeitas.

Na página 45, o narrador tece alguns comentários sobre como é viajar para as áreas mais desenvolvidas do continente sul-americano. Diz, em geral, que é possível viajar com conforto e segurança.

Na página 85, podemos ler algo como uma notícia de jornal, a qual fala sobre um pombo-correio que fora encontrado morto por uma empregada do morador de um prédio.

Na página 123, há uma, novamente, uma espécie de notícia de jornal que diz que a mítica Cobra Grande havia sido encontrada por ribeirinhos de uma comunidade extrativista do Pará, na região central da Amazônia. Informa, ainda, que técnicos da polícia local suspeitavam, na verdade, que se tratava de uma baleia que havia se desgarrado de seu caminho e entrado, por engano, no estuário do rio Amazonas.

3.2.8 Anotações de viagem

Ao longo do romance, pululam anotações de viagem situadas nas seguintes páginas: 59, 67, 68, 69, 70, 79, 87, 93, 115, 118, 122, 129, 137 e 144. Muitas vezes são recomendações, conselhos ou observações a respeito dos costumes do povo que vive na Amazônia. Na página 59, por exemplo, há o seguinte conselho: “Não há necessidade de levar armas de qualquer tipo. Nem mesmo as de fogo. Aliás, convém evitá-las”. Na página 68, podemos ler uma anotação a respeito dos costumes da região: “O chá da tarde, feito como deve ser feito, pode ser encontrado em todas as principais cidades”. Também há algumas anotações sobre o local, como, por exemplo, na página 144: “Próximo dos mananciais amazônicos, há uma caverna de morcegos. Lá, na semiobscuridade, centenas de morcegos – alguns da família dos vampiros –

voam sem parar a poucos centímetros das cabeças dos visitantes”. As anotações são sempre bastante concisas.

3.2.9 Deveres

Nesta seção, que vem logo após o término da narrativa principal, também em uma página bege, há uma série de nomes de pessoas, seguidos por alguns comentários. É algo que se assemelha muito a uma bibliografia, embora os sobrenomes das pessoas citadas não antecedam os nomes e nem sejam separados por vírgulas. Também não constam nomes de editoras, os nomes dos locais onde foram publicados os artigos ou as obras e nem as datas de publicação. Mesmo assim, a forma como estão organizados os nomes, os títulos das obras, dos artigos e mesmo as referências às conversas são inegavelmente semelhantes à bibliografia que sucede um texto acadêmico. No total, foram feitas sessenta e quatro referências. Para facilitar a explicação, vamos agrupá-las da seguinte maneira:

Referências a antropólogos: Claude Lévi-Strauss e Eduardo Viveiros de Castro, Ernesto de Martino

Referências a autores da literatura brasileira: Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Flávio de Carvalho, Américo Facó, Clarice Lispector, Carlito Azevedo, Murilo Mendes, José Lins do Rego, Veronica Stigger, Eduardo Sterzi, Augusto Meyer, Francisco Alvim

Referências a críticos literários: Sérgio Buarque de Holanda, Eduardo Sterzi, Augusto Meyer

Referências a cronistas de expedições à Amazônia: Frei Gaspar de Carvajal

Referências a historiadores: Pietro Martire D’Anghiera, Ernesto de Martino

Referências a diretores de cinema: Miguel Gomes, Cao Guimarães, Federico Fellini, Wes Anderson

Referências a cantores e compositores: Amilcka e Chocolate, Claude Debussy, Orlando Silva, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Waly Salomão, Luiz Gonzaga, João Gilberto, Antônio Almeida, Oldemar Magalhães

Referências a pessoas com as quais travou conversas: Carlito Azevedo, Luisa Bustamante, Rita Carvalho, José César de Castro Rocha, Álvaro Costa e Silva, Eduardo Viveiros de Castro, Franklin Alves Dassie, Helena Stigger, Ida Stigger, Ivo Stigger, Leandro Sarmatz, velha senhora desconhecida

Referências a artistas plásticos: Roman Opalka, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Maria Martins, Pedro França

Referências a autores de livros sobre artes: Gwendolen Webster, Aby warburg, François Bazzoli, Valérie Béliard

Referências a jornalistas: Lyman B. Jackes, Kátia Brasil

Referências a jornais: *Il Paese, Paese Sera, Il Popolo Italiano, A Noite*

Referências a escritores de cartas: A. Bakalarski

Referências a curadores de museus: Bitu Cassundé e Ricardo Resende

Referências a autores de livros com coleções de cartões postais: João Emilio Gerodetti e Carlos Conejo.

Podemos ver que as referências são bastante heterogêneas e abarcam desde livros, jornais, referências a músicos, artistas plásticos, diretores de filme, historiadores, antropólogos e organizadores de livros sobre arte a conversas informais com várias pessoas em diferentes lugares.

3.2.10 Créditos das imagens

Essa seção informa ao leitor de onde as imagens que compõem o romance foram retiradas. São, no total, 19 páginas com imagens provenientes de diferentes meios. Elas foram coletadas por meio de pesquisas em jornais, em cartões postais, na internet, em guia de viagem e em carta geográfica. Podemos dizer, assim, que elas não foram feitas especificamente para o livro. A foto da capa e do verso provém do acervo da Fundação Biblioteca Nacional, assim como o anúncio da página 86. A foto da página 1 foi coletada no Getty Images. No que diz respeito às imagens das páginas 2, 3, 4, 5, 63, 80, 92, 158, 159 e 160, elas provêm de cartões postais. Os anúncios das páginas 35, 99, 114 e 132 advêm de diferentes números do jornal *Folha da Manhã*, que fazem parte do acervo da biblioteca Mário de Andrade. O anúncio da página 46 foi extraído do jornal *Folha da Noite*, que também é parte do acervo da biblioteca Mário de Andrade. O anúncio da página 71 foi retirado do guia de viagem *The South American Handbook*. Acerca do cardápio de restaurante da página 66, sabemos apenas que era de um navio da Cia. Hamburg Südamerikanische da década de 1930. Aliás, os cartões postais e anúncios das páginas 1, 2, 3, 4, 5, 35 46, 63, 66, 71, 80, 86, 92, 99,

114 e 132 são todos da década de 1930, o que coaduna com o período histórico abordado na narrativa.

4 ANÁLISE DO ROMANCE *OPISANIE SWIATA* DO PONTO DE VISTA DA SEMIÓTICA DISCURSIVA

Neste capítulo, investigaremos o romance a partir do instrumental da semiótica discursiva, cujos princípios e ferramentas foram apresentados no capítulo dedicado à discussão teórica.

4.1 Plano do conteúdo

4.1.1 Nível fundamental

Como dissemos anteriormente, no nível fundamental, o mais abstrato de todos, busca-se determinar uma rede basilar de relações entre os elementos do conteúdo, cuja formalização se dá por meio do quadrado semiótico (PIETROFORTE, 2010, p. 12-13).

Segundo Bertrand (2003, p. 178-179),

O quadrado se apresenta [...] como a estrutura constitutiva de um microuniverso de significação, que “amarra” por uma rede de interdefinições, os valores semânticos (e os termos que os designam). Em consequência, estes não poderiam ser considerados de maneira isolada. O quadrado pode ser apreendido e utilizado, por um lado, como um modelo posicional e taxionômico, formando um paradigma que indica as posições relativas dos termos uns em relação aos outros. Mas pode também, por outro lado, ser considerado como um modelo dinâmico que apresenta sucessivamente, no plano sintagmático, a passagem de uma posição a outra. Constitui assim, no nível profundo, a forma primeira das estruturas que, num nível mais superficial, se desdobrarão em arquitetura narrativa.

Passemos às análises. O texto quase inteiro se nos revela como algo fragmentado. E isso se dá em diversos patamares. Dentro da narrativa, a experiência de Opalka ao longo da viagem é descontínua. Assim que entra no trem, ocorre uma série de fatos inauditos, estranhos, e não há um liame entre eles. O único elemento que os une é Opalka, que os presenciou, como observador. Como exemplo, podemos citar os capítulos em sequência: “Vai, Priscila, dança a tarantela”, “Rema, rema, rema” e “Meus amigos no navio”. No primeiro dos três capítulos citados, Opalka e Bopp estão em um trem e uma das passageiras, cujo nome era Priscila, ao deixar quebrar o pote com um inseto que trazia em suas mãos, é por ele mordida. Começa, então, a se comportar de maneira estranha, dizendo que estava se tornando uma aranha. Desesperada, ela pede para que os demais passageiros procurem o

inseto, que se chamava Maria Antonieta. Eles, entretanto, não conseguem encontrá-lo, porque um passageiro russo, matreiro e irascível, com quem Bopp havia tido problemas, escondera o animal em seu bolso. No capítulo seguinte, Opalka e seu fiel companheiro já estão a bordo de um navio, quando Bopp começa a entoar um canto em inglês e é acompanhado por vários outros passageiros. No terceiro capítulo da sequência, Bopp redige uma lista, em um de seus caderninhos pretos, com os nomes dos amigos que fizera no navio. A narrativa é fruto do registro das recordações de um viajante e ninguém se recorda de tudo com detalhes, com precisão. Recordamos, geralmente, os fatos mais marcantes e não tudo o que aconteceu. Na verdade, não sabemos exatamente se o narrador participou dos eventos, mas, ao que tudo indica, é o próprio Opalka quem conta a história. A esse respeito, vale notar que a narrativa encerra-se com as anotações dele em um caderninho preto que Bopp lhe dera. Nele, Opalka escreve, primeiramente, *OPISANIE SWIATA*, depois, *DESCRICAÇÃO DO MUNDO*. Em seguida, anota a palavra *MEMÓRIAS*, e, um tempo depois, as palavras *BOPP* e *romance*. É como se o narrador quisesse indicar que Opalka também conta uma história, cujos fragmentos aparecem nas páginas azul-claras, que tratam, geralmente, da vida de Bopp. Mesmo que ele não seja o narrador, de qualquer maneira, quem conta a história baseia-se em memórias.

No segmento visual, a distância espacial entre os cartões postais também indica uma certa fragmentação. Não é como na narrativa principal, em que eventos inusitados põem de lado a viagem de Opalka para visitar seu filho enfermo. Considerando apenas os cartões postais, podemos notar que eles compõem uma narrativa contínua. Passa-se de uma cidade europeia a uma cidade da região amazônica por meio de embarcações. Entretanto, os primeiros cartões postais encontram-se nas páginas 1, 2, 3, 4, 5 e 6. Os outros cartões localizam-se nas páginas 63, 80, 92, 158, 159 e 160. Isso parece sugerir não só uma distância espacial, mas também temporal. Os intervalos entre as inserções dos cartões parecem ser indícios de que o tempo se passou. Embora contínua, a narrativa demora a ser retomada.

O mesmo se dá com os anúncios, que aparecem em páginas distantes umas das outras. O primeiro deles, por exemplo, aparece na página 35. Como dissemos, é um anúncio sobre uma apresentação circense que ocorreria no Brasil, em São Paulo. O segundo aparece só na página 46 e anuncia um produto para os seios e para a pele, chamado Mamígeno. Tal produto era vendido em uma farmácia do Rio de Janeiro. O terceiro anúncio, diferentemente dos precedentes, está em inglês e faz uma propaganda da cerveja brasileira Antarctica. O quarto, na página 86, de tamanho reduzido e conciso em seus dizeres, anuncia um elixir, que promete depurar o sangue. No quinto, que se encontra na página 99, são anunciados canivetes, facas,

talheres, tesouras e uma corneta. No sexto, que pode ser encontrado na página 114, o produto propagandeado é uma pomada chamada Borisal. O último, que aparece na página 130, propaga uma chocolate com coco, que é de uma marca estrangeira, chamada Sönsken. Pela distância entre eles, parece que foram coletados em diferentes momentos da viagem. Apesar de anunciarem produtos que são vendidos no Brasil ou espetáculos que se passam em terras brasileiras, não são vendidos ou não se passam exatamente nos mesmos lugares.

Por isso, parece-nos que a categoria semântica *continuidade vs. descontinuidade* é a principal articuladora da significação do texto, uma vez que a sensação que ele desperta no leitor (e que se destaca) é a de descontinuidade. Há ainda outros fatores que legitimam nossa hipótese no plano do conteúdo. Por exemplo, o fato de que há mais de um narrador e de que eles contam histórias com focos diferentes, que podem ou não se encaixar na narrativa principal.

Além da categoria *continuidade vs. descontinuidade*, poderíamos dizer que existem outras três: *vida vs. morte*, *deslocamento vs. inércia* e *natureza vs. cultura*. As três são evidentes: a primeira pode ser captada através de um exame superficial do nível narrativo, a segunda é revelada ao se olhar para as figuras – trem, navio, carro –, e a terceira pode ser observada nos postais e nas narrativas.

No que tange à primeira, basta observar que o sujeito encarnado por Opalka almeja entrar em conjunção com o objeto de valor, seu filho Natanael, antes que ele morra. A carta de Natanael manipula Opalka, que crê no que lê, sabe, quer e pode-fazer e, de fato, realiza a viagem para o Brasil. Mesmo que o estado de saúde limite do menino pareça emergir como um mero pretexto para narrar a viagem do pai e as memórias que ele guarda de seu deslocamento da Polônia ao Brasil, ainda assim a narrativa estrutura-se a partir disso. É em função do estado grave de saúde de seu filho, que está entre a vida e a morte, que Opalka realiza a viagem e compartilha experiências ímpares ao lado de Bopp. Não podemos, entretanto, afirmar que este é o ponto-chave da narrativa, já que, em seu decorrer, essa motivação inicial se perde, para ser reencontrada apenas no final. A viagem, o deslocamento, as experiências relativamente desconexas entre si são, de fato, o que a narrativa nos apresenta e sublinha quase o tempo todo.

No que concerne à segunda, o próprio título do livro já a subsume. *Opisanie Swiata* significa, em português, "descrição do mundo" e comporta, simultaneamente, os dois termos da categoria, já que uma descrição é, em grande parte das vezes, pouco dinâmica, é quase como um retrato, que congela um determinado momento, um determinado lugar, mas, por

outro lado, transmite àquele que lê uma sensação de deslocamento espacial, na medida em que se faz por meio da apresentação de lugares e de costumes distintos. Não necessariamente a descrição é fruto de um deslocamento. Ela pode ter sido elaborada com base na leitura de livros, de jornais, de catálogos, de pesquisas na internet, por exemplo. Em qualquer caso, entretanto, deixa a impressão de deslocamento.

As isotopias figurativas necessárias para a demarcação do espaço em que se encontram os personagens aparecem ao longo de toda a narrativa, o que manifestaria, no nível do discurso, a oposição de base entre *deslocamento vs. inércia*: no início, Opalka e Bopp estão em uma estação de trem, em Varsóvia, Polônia. Em seguida, embarcam no trem para chegar ao porto. De lá, tomam um navio e seguem para o Brasil, onde finalmente desembarcam e rumam para a Amazônia.

A maior parte dos cartões postais, das fotos e dos anúncios que compõem o segmento visual também confirmaria nossa hipótese inicial, já que a categoria semântica principal que subjaz ao discurso deles é *deslocamento vs. inércia*. Para ser mais preciso, das catorze imagens que aparecem no livro, nove são ou de cidades costeiras em que podem ser avistados navios, ou de regiões da cidade pelas quais circulam bondes, ou do convés do navio, ou de embarcações em alto-mar. Apenas cinco imagens destoam: a da mulher com os seios à mostra, a da garrafa de cerveja, a do frasco "Elixir Nogueira", a da corneta e a da praia. São imagens cujas características não nos conduzem a nenhuma das categorias semânticas anteriormente arroladas, exceto pela imagem do "Elixir", que pode remeter à oposição *vida vs. morte*.

Quanto à terceira, no segmento verbal, a cultura é representada pela Europa e encarnada pelo personagem Opalka, que é polonês, e volta ao Brasil, após longos anos, a fim de visitar seu filho. Em virtude de seus vastos recursos naturais, o Brasil é um país muito mais admirado por sua natureza do que pelos seus costumes e traços culturais. Ademais, nas páginas azul meia-noite, por exemplo, o narrador tece breves comentários que sugerem que o Brasil é um país exótico, diferente do universo europeu, com características naturais peculiares e onde os habitantes se comportam como pessoas no estado de natureza, como nos trechos que seguem: "Manaus faz lembrar o oriente: por toda parte, mendigos exibindo suas deformações, crianças nuas e remelentas e altas e portentosas palmeiras ondulantes" (STIGGER, 2013, p.129); "Contra mosquitos: luvas para proteger as mãos, sapatos de cano alto para as canelas e um véu para o rosto e o pescoço" (idem, p. 115); e "Próximo dos mananciais amazônicos, há uma caverna de morcegos. Lá, na semiobscuridade, centenas de

morcegos – alguns da família dos vampiros – voam sem parar a poucos centímetros das cabeças dos visitantes” (idem, p. 144). Às vezes, parece se surpreender com o fato de que há semelhanças entre o Brasil e a Europa. Em alguns momentos, deixa entrever, porém, um ponto de vista já cristalizado a respeito de nosso país, qual seja, o de que o Brasil é um país pouco urbanizado e onde as pessoas vivem no estado de natureza, tal como nos seguintes excertos: “Não há razão para temer doenças. As áreas temperadas na América Latina são quase tão saudáveis quanto a Inglaterra” (idem, p. 87) e “Quando um navio entra no rio em plena, os nativos param de remar suas canoas para ver a enorme embarcação passar” (idem, p. 122).

No segmento visual, sobretudo nos cartões postais, a cultura é representada por meios de transporte, como, por exemplo, o bonde e diferentes tipos de embarcações (navios e barcos). É também representada por imagens de ambientes urbanos em que podemos ver: pessoas circulando em vias públicas, aglomerados de residências, estabelecimentos comerciais, igrejas e portos. A natureza aparece ao lado dos signos culturais e é representada por alguns locais arborizados e, sobretudo, pelos mares. Nos cartões postais de partes da Europa (das páginas 1, 2, 3, 4 e 5), vemos imagens que ressaltam a modernidade arquitetônica e dos meios de transporte daquela época. Nos cartões postais que mostram uma parte do Brasil (muito provavelmente, Manaus), podemos observar uma arquitetura talvez mais rústica, com instalações aparentemente decadentes e precárias. Não é que não haja elementos associados à modernidade em Manaus e que esses elementos só existam nos cartões postais da Europa, mas é que há um predomínio de elementos associados que remetem a um certo atraso cultural. Sendo assim, a paisagem brasileira estaria mais próxima da natureza e a da Europa, mais próxima da cultura.

Se, porém, elevarmos o nível de abstração, enxergaremos que as categorias que acabamos de comentar nada mais são do que manifestações um pouco mais concretas da categoria *descontinuidade vs. continuidade*. É como se fosse o que, em linguística, chamamos relação hiponímica (ou, se pensarmos inversamente, hiperonímica): as categorias *vida vs. morte*, *deslocamento vs. inércia* e *natureza vs. cultura* seriam hipônimos em relação à categoria *descontinuidade vs. continuidade*. É também semelhante ao que ocorre, em matemática, com os conjuntos e subconjuntos: as categorias *vida vs. morte*, *deslocamento vs. inércia* e *natureza vs. cultura* seriam subconjuntos em relação ao conjunto *descontinuidade vs. continuidade*.

Expliquemos melhor. No caso da categoria *vida vs. morte*, enquanto a vida é da ordem do contínuo, a morte é um evento da ordem do descontínuo, porque põe fim à vida. Ela

instaura, em seguida, uma nova e duradoura continuidade. No caso da categoria *deslocamento vs. inércia*, a inércia é da ordem do contínuo e o deslocamento introduz a descontinuidade. A inércia é um estado de imobilidade, fixidez, inação. O deslocamento é mudança de posição, mudança de lugar, locomoção. Finalmente, no caso da categoria *natureza vs. cultura*, a natureza é da ordem do contínuo, e a cultura, da ordem do descontínuo, já que é por meio da cultura que o homem transforma a natureza e o mundo ao se redor.

Podemos concluir, então, que *continuidade vs. descontinuidade* é a categoria semântica que preside ao discurso.

O conceito de missividade, proposto por Claude Zilberberg em “Para introduzir o fazer missivo”, nos ajuda a refletir sobre o modo como essa categoria opera dentro da narrativa⁵. Em seu texto, antes de apresentar uma definição para tal noção, o autor mostra como o conceito de foria se articula à distinção operatória intenso/extenso, já que isso vai ter impacto em sua discussão sobre o fazer missivo. Por isso, comentaremos, brevemente, o conceito de foria. Os elementos intensos estariam ligados ao estado e tensão, que corresponde ao excesso, ao compacto. Os elementos extensos, por outro lado, estariam ligados ao relaxamento, à passância. Com isso, o autor pretende explicar como a foria produz o tempo e espaço figurais.

Uma temporalidade figural teria como seus fúntivos, na perspectiva do intenso, uma temporalidade expectante, quer dizer, que espera a processualização que deverá extenuá-la; na perspectiva do extenso, uma temporalidade originante, que repara essa perda.

Uma espacialidade figural teria como seus fúntivos, na perspectiva do intenso, uma espacialidade concentradora, circunscrita e, na perspectiva do extenso, uma espacialidade difusora.

Depois disso, Zilberberg (2006) traz uma observação de L. Panier sobre a noção de “antiprograma”, levantando a hipótese de que todo momento da cadeia é um lugar de mobilização emocional e, eventualmente, da resolução de um contraste entre um programa e um antiprograma. À ideia de antiprograma (parada), Zilberberg (2006) associa a ideia de fazer remissivo e, ao programa, associa a ideia de fazer emissivo, ou continuativo. O fazer missivo seria, pois, uma função, cujos fúntivos seriam a remissão e a emissão. Ao fazer remissivo, associar-se-iam subvalores de parada, inibição e “stase”. Ao fazer emissivo, associar-se-iam subvalores de ardor, arroubo e “ek-stase”.

⁵ Para organizarmos nossa discussão acerca do fazer missivo, baseamo-nos em RIBEIRO, Camila dos Santos. *Semiótica e tensividade: o fazer missivo, seus desdobramentos teóricos e modos de aplicação*. 2010. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-16112010-113122.

O autor observa que é só a partir da prova do fazer remissivo (parada) que o fazer emissivo (parada da parada) poderá ascender e dominar.

O fazer missivo subjuga tempo e espaço figurais proporcionando a ambos uma emissividade e uma remissividade. Embora mantenham uma relação entre si, espaço e tempo estariam, no entanto, em razão inversa. Assim sendo, à remissão corresponderia uma cronopoiése em relação ao tempo, e um fechamento em relação ao espaço, à emissão corresponderia uma cronotrofia em relação ao tempo e uma abertura em relação ao espaço.

Uma temporalidade remissiva é caracterizada pelo atraso e pela espera. Antes que o emissivo surja, é necessário que um tempo remissivo esteja em operação, fazendo com que o texto progrida por meio de paradas e continuações.

Quando o tempo emissivo cessa uma remissividade, não há qualquer surpresa. Quando o tempo remissivo, porém, cessa uma emissividade, acaba por originar uma sensação de desordem, de interrupção, de algo inesperado.

O nível missivo, num movimento ascendente do percurso gerativo de sentido, medeia a relação entre a sintaxe tensiva e a sintaxe narrativa. Isso quer dizer que ele controla e categoriza as modalidades. Não discorreremos, aqui, sobre o impacto que o nível missivo tem sobre as modalidades.

O fazer missivo também teria impacto nas articulações entre sujeito e objeto. Zilberberg (2006) reformula as relações entre ambos de acordo com os valores emissivos, baseado na constatação de que as oscilações tensivas são frutos das tentativas do sujeito de equilibrar o excesso e a falta, almejando sempre a junção plena anterior às paradas ou discontinuidades. A emissividade constituiria um elo de identidade entre sujeito e objeto; a remissividade, por outro lado, imporá uma discontinuidade entre o sujeito e o objeto.

Por que decidimos utilizar essa discussão de Zilberberg para finalizar essa parte de nossas análises do nível fundamental? Porque cremos que a categoria semântica a partir da qual se erige a significação do romance possa ser pensada também sob o prisma da categoria *parada vs. parada da parada*. A discontinuidade corresponderia à parada e a continuidade, à parada da parada.

Os anúncios, as anotações de viagem, as narrativas paralelas, os cartões postais e os anúncios interrompem o fluxo da narrativa principal. Podemos pensar, inversamente, que a narrativa principal, as anotações de viagem, os anúncios interrompem o fluxo da narrativa posta em curso pelos cartões postais.

Existe, ainda, uma categoria semântica que não pode ser tomada como manifestação mais concreta da categoria *continuidade vs. descontinuidade*. Ela é expressa pela oposição *ser vs. parecer*. Há inúmeros trechos do romance que ilustram a prevalência do termo *ser*: os cartões postais, os anúncios, as notícias de jornal, as indicações de espaço (trem, navio, mar, carro, casa, cidade) e as indicações de tempo (ainda que sejam vagas). Todos esses elementos contribuem para criar um efeito de veridicção, privilegiando o *ser* e afastando o *parecer*. Nas páginas 146 e 147, entretanto, há uma narrativa, citada várias vezes no decorrer dessa dissertação, que deixa em suspenso se Bopp, uma das personagens principais do romance, realmente existira. O narrador afirma que algumas pessoas creem que ele seja um sujeito inventado, meramente ficcional, tal como Pedro Malazartes. Até mesmo um sujeito que fora companheiro de quarto de Bopp duvidava de sua existência. Esses fatos ensejam suspeitas quanto à veracidade de toda a narrativa, colocando-a sob os auspícios do *parecer*.

A tabela a seguir reapresenta, de forma resumida, as principais categorias semânticas que sustentam o discurso:

Plano do conteúdo	
Categorias semânticas	<i>continuidade vs. descontinuidade</i>
	<i>ser vs. parecer</i>

Tabela 1. Categorias semânticas que sustentam o discurso da obra *Opisanie Swiata*

4.1.2 Nível narrativo

Apenas para lembrar, no nível narrativo, menos abstrato que o fundamental, são analisadas, em linhas gerais, as transformações de estados ocorridas em função das relações de conjunção e de disjunção entre o sujeito da ação e o objeto de valor (PIETROFORTE, 2010, p. 15-16).

Uma narrativa mínima pode ser definida entre dois estados: um estado em que o sujeito está em disjunção com o objeto de valor e um estado em que, após a realização de um fazer, o sujeito passa a estar em conjunção com o objeto de valor.

Uma narrativa complexa comporta, pelo menos, um programa principal com programas subordinados, denominados respectivamente programa narrativo de base e

programas narrativos de uso. A concretização do programa de base é chamada *performance*. Para realizá-la, todavia, o sujeito precisa adquirir a *competência*, sem a qual a *performance* não pode ser realizada. A articulação entre *competência* e *performance* define o percurso narrativo da ação. Há, entretanto, mais dois outros percursos narrativos: o da manipulação e o da sanção. A manipulação é o que leva o sujeito a começar o curso da ação. Após realizada, a *performance* é sancionada ou não por um julgador. A manipulação, a ação e a sanção constituem o esquema narrativo, que está formalizado em termos de estados de coisas. Entretanto, além dos estados de coisas, determinados pelas junções entre os objetos modais e os objetos de valor, há os estados de alma dos sujeitos narrativos, estudados pela semiótica das paixões. Juntamente com o nível fundamental, o nível narrativo define a instância *sêmio-narrativa* (PIETROFORTE, 2010, p. 15-19).

Alguns dos elementos que deveriam aparecer na análise deste nível já foram tratados no tópico anterior. Vamos retomar, contudo, os elementos que deveriam aparecer aqui para acrescentar novas observações.

Principiemos com a análise do programa narrativo de base, que, segundo Barros (2001, p. 33), pode ser definido como aquele que “exige a realização prévia de outros programas, pressupostos, denominados *programas narrativos de uso*”.

Temos, na narrativa de Stigger, um sujeito da ação que, no nível discursivo, assume a identidade de Opalka. Para ser mais exato, quando Opalka fica sabendo do desejo de seu filho em vê-lo pela primeira vez, passa a ser um sujeito de estado, que sofre com a falta do objeto. É só quando inicia a viagem que passa a exercer a função de sujeito da ação.

O objeto visado é Natanael, seu filho. Natanael, por sua vez, quer ser o destinador do fazer de Opalka, mas isso acaba não se concretizando, uma vez que seu pai afirma dispor dos meios necessários para realizar a viagem (*performance*). Ele dispensa, inclusive, o dinheiro que o filho quer lhe dar para comprar as passagens para o Brasil.

Bopp também se candidata a ajudar Opalka, oferecendo-lhe um guia de viagens, isto é, tentando dotá-lo de um instrumento para realizar a ação, mas se frustra, porque Opalka já diz conhecer o seu destino, que é o Brasil.

No que tange às modalizações, Opalka é manipulado pela carta do médico, que o leva a ler a carta de Natanael. Eis um trecho da carta:

Prezado Sr. Opalka,

é com grande pesar que levo ao conhecimento de V. Sa. que seu filho, o Sr. Natanael Martins, se encontra internado, em estado grave, em nosso hospital. Ele rogou-me

que lhe encaminhasse a carta anexa, a mim tão sofridamente ditada (STIGGER, 2013, p. 9).

Em seguida, é manipulado novamente, agora pela carta de Natanael, que contém um pedido quase irrecusável, a saber, que Opalka o visite antes que ele morra.

Querido pai,

[...] Estou sozinho e muito debilitado. Preso a esta cama, não tenho pensado em outra coisa senão em encontrá-lo. Sinto uma vontade cada vez maior de, enfim, conhecê-lo.

Pedi que comprassem a passagem para o senhor vir me ver, já que não tenho condições de sair de onde estou. O senhor terá apenas de ir até o porto para pegar o navio (idem, p. 9).

Podemos dizer que Opalka crê naquilo que lê e aceita fazer a viagem, ou seja, a aceitação é a garantia de que se firmou um contrato fiduciário entre pai e filho.

Ele deve, quer e pode fazer a viagem da Polônia ao Brasil para visitar seu filho. Assim, ele se mune de todos meios necessários para fazê-la, para pegar diferentes meios de transporte. Dispondo dos recursos, consegue passar da competência à performance propriamente dita. A maior parte do texto se detém na performance, que corresponde à longa jornada, durante a qual Opalka e Bopp vivenciam situações inusitadas, por vezes até mesmo absurdas até, finalmente, chegar ao Brasil.

Opalka não consegue, porém, chegar a tempo de ver seu filho vivo. Em outras palavras, não consegue entrar em conjunção com o objeto de valor e a sanção é negativa, como podemos verificar neste excerto:

Na porta do hospital, havia um homem de uns quarenta anos, com um avental branco por cima do terno escuro e óculos redondos de aro de tartaruga. (...) Era o médico de Natanael, Amado Silva. (...) Amado Silva, que, depois de cumprimentar Opalka, colocara as mãos nos bolsos por não saber o que fazer com elas, baixou os olhos por longos segundos antes de encará-lo novamente e dizer, sem muita delonga, que sentia muito, mas Natanael estava morto. Morrera havia menos de uma hora (idem, p. 131).

Em consequência disso, seu estado passional se transforma de aparente indiferença, no início da narrativa, justificada pelo fato de não saber que tinha um filho e de não o conhecer, a um estado de aparente tristeza, como podemos verificar nos seguintes trechos, respectivamente do começo e do fim do texto:

- Obrigado pelo guia - disse subitamente Opalka. - Mas não vou ao Brasil a passeio.

- Ah, não? - retrucou Bopp, saindo de seu ensimesmamento. - Mas pode ficar com ele mesmo assim, pode ser que o senhor tenha alguma folga no trabalho e queira dar uma volta.

(...)

Mas, desculpe-me a curiosidade e a indiscrição, se não é a passeio, nem a trabalho, nem para ver o sapo-cururu, por que então o senhor vai para lá?

- Para ver - Opalka hesitou antes de completar - o meu filho.

- Seu filho mora na Amazônia? - perguntou Bopp, recuperando a empolgação.

- Sim.

- O que ele faz?

- Não sei.

- O senhor quer dizer que não sabe como falá-lo em português?

- Não. Quero dizer que não sei mesmo.

- Como o senhor não sabe o que faz seu filho? - indagou Bopp, com um sorriso no rosto.

- Eu não sabia que tinha um filho - respondeu, seco, Opalka. (idem, p.43)

Opalka retornou à casa do filho. Era ali que ficaria pelos próximos meses ou talvez pelos próximos anos ou ainda, quem sabe, para sempre. cabisbaixo, com os ombros caídos, apalpou os bolsos do paletó à procura da chave e acabou encontrando o caderninho preto que havia pouco Bopp lhe dera (idem, p. 148).

A análise apresentada concerne apenas ao programa narrativo de base. No texto, existem, contudo, vários programas narrativos de uso, como quando Opalka e Bopp se conheceram na estação, à espera do trem. Tomar o trem não era o objetivo final de Opalka, mas era essencial para que o atingisse. Quando Bopp se aproximou, acabou, de maneira atrapalhada, por espalhar as coisas que Opalka levava. Os dois começaram, então, a juntar novamente as coisas para poder embarcar. Tal contratempo não foi suficiente para impedi-los de tomar o trem. Sendo assim, podemos dizer que Opalka queria, podia e conseguiu tomar o trem para seguir viagem na tentativa de ver seu filho antes que ele morresse.

Há também programas narrativos que, mesmo fazendo parte da narrativa principal, não se relacionam diretamente com o programa narrativo de base. Exemplo disso é o trecho do livro que fala a respeito de Dona Oliva (idem, p. 116), uma das passageiras do navio que Opalka havia tomado.

Dona Oliva estava sozinha no convés. Após a festa no navio, ela não conseguia dormir. Sentia-se muito incomodada com os mosquitos, quando, de repente, avistou uma moça, que desapareceu, furtivamente. Sentiu, então, algo tocar o seu rosto. Viu novamente a mulher, sentada na cadeira ao lado, trajada com um vestido branco e longo. Por cima de tudo, a mulher usava um véu também branco, de renda, leve e vaporoso. A mulher lhe disse que era Nossa Senhora do Desejo e que estava ali de passagem. Dona Oliva perguntou se o véu que ela usava era para espantar os mosquitos. A mulher disse que não, mas que acabava por servir para este fim. Perguntou se Dona Oliva queria vestir o véu. Dona Oliva aceitou e disse que

atrás do véu era o paraíso. Nossa Senhora do Desejo respondeu, então, que o Paraíso era igual ao navio, mas sem mosquitos.

Dona Oliva, então, queria livrar-se dos mosquitos. Nossa Senhora dos Desejos dotou-a dos meios necessários para satisfazer seu desejo. Ela executou a performance, que era colocar o véu e, ao cabo, conseguiu o que queria, espantar os mosquitos. A sanção foi, portanto, positiva.

Há, por fim, programas narrativos paralelos a partir dos quais são construídas histórias sobre a vida e as aventuras de Bopp. São histórias contadas por outro narrador e extraídas, muito provavelmente, do livro que Opalka começara a escrever no final da narrativa principal. Eis dois excertos que ilustram o que estamos falando:

Dele, minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok. A maior foi nas terras do Sem Fim da Amazônia. Naquele dia, na estação, ele chegara sem mais, ignorando todos os outros bancos desocupados e se acomodando ao meu lado (ele não conseguia ficar sozinho e, muito menos, quieto). Das valises ainda marcadas pelas etiquetas e poeiras da Transiberiana (catorze dias entre Vladivostok e Bjelo-Sjelovskaya), onde foi chamado Lafcádio (lembrança de Lafcádio Hearn, o amigo de exotismos), emergiram aos poucos os meteoros familiares (...) (idem, p. 30).

Bopp é livre como uma flecha disparada de um arco. Já rodou o mundo. Tomou sol. Fincou espinho no pé. Montou a cavalo, remou, bebeu chimarrão, comeu paçoca e viu jacarés de bocas abertas, serrilhadas como o perfil de uma fábrica. Bopp não para. Tem bicho-carpinteiro no corpo. Nos dois dias em que tivemos que ficar na estalagem esperando a partida do navio, ele desapareceu. Ninguém tinha notícias suas. Achei que havia desistido da viagem (idem, p. 60).

O que esses trechos nos revelam é que Bopp era um sujeito irrequieto, que gostava de viajar e fazer amizades. O objeto de valor, com o qual almejava entrar em conjunção, consistia nas diferentes experiências que as sucessivas viagens podiam lhe proporcionar.

No segmento visual, não podemos ver um sujeito de carne e osso, nem um objeto de carne e osso. Se isolarmos os cartões postais do resto do conjunto do segmento visual e se considerarmos cada um deles como partes de uma sequência, conseguiremos, porém, entrever um programa narrativo de base, que consiste, essencialmente, num deslocamento de um centro urbano a outro por meio de embarcações. O sujeito, que não pode ser visto, mas deve ser pressuposto, almeja entrar em conjunção com o objeto cidade, quer dizer, ele pretende sair de onde está e ir para outro lugar. Ele quer, pode e, de fato, faz a viagem para outra cidade. A sanção é positiva, já que consegue cumprir seus intentos. Isso é fácil de perceber, porque os

cartões postais das páginas 1, 2, 3, 4 e 5 claramente são de um centro urbano diferente dos cartões postais das páginas 158, 159 e 160. As demais páginas com cartões postais são quase todas de embarcações, que, na seção de créditos das imagens, são identificadas como navios da companhia alemã Hamburg-Südamerikanische, o que nos leva a imaginar que, para chegar a um lugar diferente, foi necessário o uso de embarcações.

4.1.3 Nível discursivo

No nível mais superficial, o discursivo, que concretiza a instância sêmio-narrativa em um enunciado particular, são avaliadas as relações entre o enunciador e o enunciatário engendradas pelo processo de enunciação. Nesse nível ainda, temos as projeções do ator, do tempo (que determina o “quando”) e do espaço (que determina o “onde” do discurso) no enunciado. Cada tipo de enunciação dispõe de sistemas pessoais, temporais e espaciais próprios, que geram efeitos de sentido distintos. As categorias de tempo, espaço e pessoa recebem investimentos semânticos, que podem ser temáticos e/ou figurativos. As figuras são elementos discursivos que produzem um simulacro de um mundo possível por meio de uma referencialização ao mundo natural. Elas recobrem temas disseminados ao longo do enunciado, podendo corresponder a uma figura apenas um tema ou vários deles.

Principiemos com uma análise, por assim dizer, mais escolar, mais técnica, apenas aplicando os conceitos.

No texto, há um predomínio do uso de debreagens actoriais enuncivas. A narrativa principal é quase que completamente feita dessa forma. Exemplo disso é o seguinte trecho da página 124:

Como Natanael havia prometido, Jean-Pierre esperava Opalka no porto. Era fácil distingui-lo entre a multidão de curiosos e pessoas que aguardavam parentes ou amigos aportarem. Era o mais alto e o mais branco de todos.

Mas também há, embora com menor frequência, debreagens internas, como no seguinte excerto da página 38, em que Bopp faz perguntas a Opalka, com o intuito de conhecê-lo melhor e de se tornar amigo dele:

- Onde foi mesmo que o senhor aprendeu português?
Opalka respirou fundo e encarou Bopp, que continuava em pé à sua frente, quase em cima de si devido ao espaço reduzido da cabine.
- No Brasil - respondeu.

- No Brasil? Que interessante! - disse Bopp todo sorridente, acrescentando, orgulhoso. - Eu sou de lá.

Há, por fim, debreagens enunciativas, como nas cartas que Natanael escreveu a Opalka, na carta que Opalka escreveu a Natanael, na carta que o médico remeteu a Opalka e no seguinte trecho da página 30, em que Opalka passa a ser o narrador:

Dele, minha lembrança mais viva será sempre metropolitana e cosmopolita. Surpreendi-o no meio de sua volta ao mundo; a menor, que principiou em Santos, a bordo de um Maru, e passou por Varsóvia, depois de tocar em Capetown, Sumatra e Vladivostok. A maior foi nas terras do Sem Fim da Amazônia.

No que diz respeito ao tempo e ao espaço, há um predomínio de debreagens enunciativas, isto é, o tempo é quase sempre pretérito e o espaço é quase sempre o do lá. O seguinte trecho, que fala do enterro de Natanael, ilustra bem isso:

O enterro foi no dia seguinte pela manhã. Estavam lá Amado Silva, Jean-Pierre e as quatro Clodiás, todas de vestido preto, sandália de couro, colar de miçangas verde-escuras e cabelo preso num coque (p. 145).

Mas há também partes em que ocorrem debreagens enunciativas tanto de tempo quanto de espaço, como nas passagens a seguir, que compõem a carta de Natanael a Opalka:

Querido pai,
Não me sinto bem. Já faz um mês que não caminho e não consigo ficar muito tempo sentado na cama, à qual estou confinado desde os primeiros meses do corrente ano.
(p. 9)

Embora aí seja verão, pode haver noites frias no navio. Aqui na floresta, como é de seu conhecimento, faz calor o ano inteiro. E chove muito. Por isso, traga também a gabardine (p. 10).

Findo o exame dos procedimentos actoriais, temporais e espaciais utilizados no romance, partamos, agora, para uma análise do modo como esses procedimentos interagem com figuras e temas para a composição de um texto sincrético repleto de efeitos de sentido.

4.1.3.1 O sincretismo entre os segmentos verbal e visual

No tópico dedicado à exposição dos princípios teórico-metodológicos que servem de arrimo às nossas análises, falamos a respeito do conceito de sincretismo, ponto fundamental para elucidar o modo como a significação do romance é erigida.

Como dissemos anteriormente, o sincretismo em semiótica está relacionado à constituição da significação a partir de linguagens heterogêneas que se fundem e se tornam indistintas. Para efetuar um exame de um texto sincrético, é necessário que frisemos isso: nas semióticas sincréticas, há uma superposição de formas de expressão, o que significa que a manifestação do sincretismo não é idêntica a nenhuma das formas de expressão particulares que se sincretizam, tal qual nos diz Fiorin (2009).

Até o momento, pela investigação que fizemos do romance *Opisanie Swiata*, vimos que, no nível fundamental, as linguagens em sincretismo nos sugerem uma oposição entre *continuidade vs. descontinuidade*.

No nível discursivo, essa oposição ganha vários contornos, dependendo do ângulo por meio do qual se considera o romance.

Se olharmos para todos os elementos simultaneamente – o que chamamos segmento verbal e segmento visual –, há um tema, que atravessa e constrói liames entre todos eles, que é o da viagem com um ponto de partida (Europa) e um destino definidos (Brasil, mais especificamente, Amazônia).

O espaço, aliás, é demarcado ao longo das narrativas contadas pelos cartões postais, quando analisados em conjunto, pelos anúncios e pela narrativa principal. É também delimitado na narrativa paralela que é mais focada na vida e nas aventuras de Bopp, mesmo que sejam apenas citados vários lugares pelos quais passou. Isso indica que Bopp está sempre a caminho.

Na narrativa principal, existem figuras que indicam espaço e deslocamento, como, por exemplo, a estação de trem, o trem, o vagão, o navio, o porto, a cidade, o carro, o hospital e a casa.

Quanto aos cartões postais, não precisamos nem mencionar que seu propósito é o de retratar uma determinada paisagem. Nos que estão presentes no romance, os retratos são de paisagens urbanas e de paisagens em alto-mar. A sequência é importante: parte-se de uma paisagem urbana, atravessa-se o mar via barco para, por fim, aportar em uma paisagem urbana bastante diferente. É claro que, se pararmos para observar os detalhes, veremos que as embarcações do primeiro e do último cartão postal não são as mesmas. Isso não impede,

todavia, que percorramos, mentalmente, um percurso que nos leva de um lugar a outro. Eles conseguem fazer o leitor enxergar que há um deslocamento de um ponto a outro, ainda que os meios de transporte não sejam os mesmos.

Alguns dos anúncios apresentam indicações claras de espaço, como o do Circo Liliputiano, o do Mamífero, o da cerveja Antártica e o do chocolate com côco Flôr do Norte. Os outros três não apresentam, quais sejam: o da Pomada Borisal, o anúncio das facas, tesouras, canivetes, talhães e corneta e o do Elixir de Nogueira.

O tempo, por outro lado, é impreciso: as indicações não são muitas e são mais vagas – como em “Já amanheceu” (STIGGER, 2013, p. 27), “Depois do primeiro jantar a bordo” (idem, p. 64), “(...) perguntaram as Olivinhas a Opalka e Bopp numa tarde em que encontraram os dois sozinhos (...)” (idem, p. 88). “Logo depois do café da manhã” (idem, p. 100), “À tarde” (idem, p. 116), “Era manhã” (idem, p. 119), Opalka retornou à casa do filho. Era ali que ficaria pelos próximos meses ou talvez pelos próximos anos ou ainda, quem sabe, para sempre” (idem, p. 148) –, situando a história num tempo pretérito com grande probabilidade de que seja na primeira metade do século XX, como nos indicam a arquitetura dos prédios e casas nos cartões postais, a grafia dos anúncios, que não corresponde aos padrões ortográficos atuais, e o seguinte trecho da narrativa principal:

- Isto aqui já foi grande – disse Jean-Pierre ao perceber que Opalka observava a cidade. – Mas agora não é mais. Quando cheguei aqui, ela era puro movimento. Tinha gente de toda parte. O senhor deve saber disso, porque, pelo que Natanael me contou, o senhor esteve aqui quando a cidade estava no auge. Não foi? Mas isso é passado. A cidade hoje está morta. O senhor vai ter que se acostumar com isso. Porque o senhor sabe que não poderá voltar, pelo menos não por agora, não sabe? O senhor ouviu as últimas notícias? A Polônia acabou. Anunciaram hoje. Foi tomada. Daqui a pouco, toda a Europa não vai existir mais, se é que ainda existe. O negócio é ficar por aqui mesmo. Aproveitar, antes que a cidade morra de vez, para sempre, Aqui pelo menos é quente. Não faz aquele frio medonho da Europa. E tem verde. Um verde lindo. Pena que tudo isso um dia vai acabar também (STIGGER, 2013, p. 127).

Nesse excerto, Jean-Pierre, pessoa encarregada de buscar Opalka assim que ele aportasse no Brasil, faz um comentário sobre a situação da Europa naquele momento, dizendo que, em pouco tempo, ela deixaria de existir. Fala, em especial, sobre a Polônia, terra natal de Opalka, que havia sido tomada. Essa parece ser uma referência à Segunda Guerra Mundial, quando a Alemanha nazista invadiu e subjugou os poloneses. Por isso, podemos dizer que as indicações de tempo são elusivas.

O sincretismo que ocorre entre as linguagens verbal e visual, embora transmita uma ideia central e coerente, não impede, entretanto, que identifiquemos regiões em que predominam o verbal e regiões em que predominam o visual. É justamente a fusão entre linguagens que faz com que enxerguemos uma incômoda alternância entre essas regiões. Já citamos, no tópico sobre o nível fundamental, um trecho do romance em que há um revezamento entre a narrativa principal (referente ao episódio inusitado de uma passageira que, após ter deixado escapar o animal que estava carregando, é picada por ele e começa a dançar estranhamente), uma carta de Opalka a Natanael, uma recomendação de viagem, uma narrativa paralela sobre Bopp, um cartão postal da Cia. Hamburg Südamerikanische e um novo trecho com a narrativa principal. Falamos a respeito disso para demonstrar a operacionalidade da categoria semântica *continuidade vs. descontinuidade*.

As regiões cumprem, inclusive, papéis diferentes. A narrativa principal conta uma série de acontecimentos, por vezes, inauditos, como dissemos, tentando nos brindar com elementos que atribuam um caráter veridictório ao que está sendo dito, como, por exemplo, as indicações de tempo e espaço. A narrativa paralela, das páginas 146 e 147, a respeito de Bopp, deixa em suspenso, no entanto, se Bopp realmente existira. Sua inexistência poderia pôr em xeque toda a narrativa, rompendo o contrato de veridicção entre o enunciador e o enunciatário.

A região em que predomina o visual, por outro lado, reforça ou até mesmo amplia o efeito veridictório. Mesmo embora não saibamos se os cartões postais e os anúncios foram coletados pelo narrador ou por alguma personagem, porque os narradores não oferecem qualquer informação sobre essas imagens, nem mesmo tecem algum comentário antes de introduzi-las, o fato de serem colocados junto às narrativas verbais nos induz a estabelecer uma relação entre todos esses elementos.

O modo como as linguagens verbal e visual fundem-se, gerando um texto sincrético, não é o único fator que permite enxergar o todo como coeso e coerente, porém fragmentado.

Os blocos narrativos, que chamamos erroneamente de capítulos até o momento, não se mostram como tais. Estão dispostos em uma sequência, mas sequer são numerados. Evidentemente, existe uma ligação entre eles que permite que os enxerguemos de maneira sequencial. Contudo, esse elo entre eles não é tão forte e não impossibilita uma leitura isolada de alguns blocos. Como aquele em que as Olivinhas contam a Opalka e Bopp sobre o que elas tinham presenciado na cozinha do navio, ou aquele em que as crianças estão brincando e acabam espantando Margarida, uma vira-lata.

Dentro da narrativa principal, o narrador muitas vezes deixa de lado as personagens principais, que são Opalka e Bopp, para contar algum episódio vivenciado por outra personagem durante a viagem do polonês e de seu amigo brasileiro. Para ilustrar esse argumento, podemos tomar o bloco narrativo em que o narrador se dedica a contar a experiência insólita de Dona Oliva, quando ela se achava praticamente sozinha no convés, assediada por mosquitos, e acabou se deparando com Nossa Senhora do Desejo, que a emprestou um véu para se proteger dos importunos insetos.

Se olharmos o texto de uma perspectiva um pouco mais ampla, perceberemos que os narradores da narrativa principal e das narrativas paralelas são diferentes. Enquanto o narrador das histórias paralelas sobre Bopp mistura de breagens enunciativas de pessoa – “Já algumas pessoas me disseram isso”, “Encontrei, certa vez, um rapaz (...)” (idem, p. 146) – e enuncivas de pessoa, tempo e espaço, o narrador que conta a história principal vale-se apenas de de breagens enuncivas.

O recurso a diversos gêneros que, dentro do nosso universo socioletal, chamamos de textuais – como a carta, o poema, o anúncio, o comunicado – também contribui para isso. No próximo tópico, abordaremos esse assunto de forma mais aprofundada.

O que queremos dizer é que o modo como o sincretismo opera dentro do romance nos leva a percebê-lo como essencialmente fragmentado, mas não desconexo. Essas quebras e retomadas em todos os âmbitos, na narrativa principal, nos cartões postais, nos anúncios, nas anotações e recomendações de viagem, produzem um efeito de sentido bastante caro aos textos literários em geral que é o de estranhamento.

Produz, ainda, um efeito de constante desterritorialização e reterritorialização. Nem bem nos acostumamos a ler uma determinada sequência narrativa, somos convidados a observar um cartão, a explorar um anúncio, a ler uma carta, a ler uma recomendação de viagem. Os leitores que possuem mais referências em seu repertório também podem perceber que alguns trechos do romance estavam presentes em outras obras, assunto sobre o qual falaremos no tópico seguinte. Trechos são, por conseguinte, desterritorializados e reterritorializados. Também esse assunto será tratado em um tópico posterior.

Entretanto, as perguntas que restam são: qual é o impacto dessas escolhas para a microeconomia da narrativa principal? Por que se valer de expedientes que, tal como foram dispostos, provocam um efeito de fragmentação? Há alguma relação entre o que ocorre na vida e na jornada de Opalka e o uso desses recursos?

Não só os leitores e os excertos de diferentes obras, discursos, conversas, músicas são desterritorializados e reterritorializados. Opalka e Bopp também o são e isso ocorre a todo o momento. Ambos estão sempre a caminho: no trem, no navio, no carro. Conversam ou interagem de alguma forma com pessoas que falam línguas diferentes (polonês, alemão, italiano, português, russo). Deparam-se com fatos estranhos, inexplicáveis, como o da italiana que é picada pelo animal de estimação e começa a bailar loucamente; com fatos considerados imorais, como o do sexo em grupo na cozinha do navio; com fatos cômicos, como o ritual de iniciação dos passageiros do navio que haviam cruzado a linha do Equador em direção ao sul; e, por fim, com fatos lastimosos, como a morte de Natanael.

É principalmente Opalka que sofre com isso, que deixa a Europa em um período de caos, de guerra, e chega a um local com condições também precárias, não em função de uma guerra, mas em virtude do pouco caso das autoridades governamentais. Quando vai visitar o filho, descobre que ele acabara de falecer. É, então, forçado a permanecer no Brasil, porque, de qualquer forma, seria melhor viver em um local com más condições de vida do que em um local ameaçado pela guerra. A morte de Natanael faz com que Opalka principie uma reflexão sobre a vida, que resulta na escrita de uma narrativa. Começa a redigir, no caderninho preto que Bopp havia lhe dado, uma narrativa de memórias. Primeiramente, escreve, no centro da página, *Opisanie Swiata*, mas acaba riscando e virando a página. Escreve, então, no centro dessa página, a tradução, para o português, de *Opisanie Swiata*. Estamos frente a uma narrativa que emerge dentro de outra narrativa e uma narrativa que fala de outra narrativa. E, não por coincidência, o texto se chama *Opisanie Swiata*. Mas, diferentemente da narrativa principal, a redigida por Opalka almeja dar ênfase em Bopp.

Analisando tudo o que apresentamos, podemos dizer que a carta enviada por Natanael produz uma primeira descontinuidade, dado que Opalka descobre que tem um filho no Brasil e é levado a sair do curso de sua vida (já conturbada pela guerra) na Europa para ir conhecê-lo. A viagem, embora recheada de eventos inauditos, é um momento de transição que termina com uma nova descontinuidade para ele: a morte de Natanael. Isso nos leva, então, a pensar a fragmentação como um reflexo da ruptura causada pela descoberta da paternidade e pela perda posterior do filho, sem que Opalka chegasse, de fato, a conhecê-lo. O livro que começa a escrever também deixa transparecer o impacto do momento em que vivia, porque revela a dificuldade de colocar no papel os pensamentos e emoções.

Devemos esclarecer, no entanto, que essa é apenas uma hipótese respaldada por alguns fatos da narrativa. A história é, em si, bastante lacunar. Estimula a reflexão e convida o leitor a preencher os espaços que há entre os fatos e os demais elementos.

A outra categoria semântica que levantamos quando empreendemos um exame do nível fundamental pode ser representada pela oposição *ser vs. parecer*. A fusão das linguagens verbal e visual permitiu coser muito bem os dois termos. Enquanto os cartões postais e os anúncios, nos quais predominam o aspecto visual, asseguram um efeito de veridicção, uma vez que representam elementos do mundo real, e também as seções “Deveres” e “Créditos das imagens” garantem um vínculo com a realidade, algumas partes da narrativa paralela deixam em suspenso se a história vivenciada por Opalka foi total ou parcialmente verdadeira. Isso fica evidente no seguinte trecho: “Há mesmo quem diga que Bopp nunca existiu (...). Encontrei, certa vez, um rapaz que, apesar de ter sido companheiro de quarto de Bopp, não acreditava na existência dele (...) (idem, p. 146)”.

Adentremos, agora, na questão dos chamados, dentro do nosso universo socioletal, gêneros textuais, com o intuito de mostrar a função que são convocados a desempenhar no romance.

4.1.3.2 A questão dos gêneros no interior do segmento verbal

Para refletirmos melhor sobre a questão dos diferentes gêneros utilizados no processo de enunciação do romance de Stigger, basear-nos-emos no texto redigido por Jean Cristtus Portela e Matheus Nogueira Schwartzmann, intitulado “A noção de gênero em semiótica”, publicado no livro *Semiótica: identidades e diálogos* (2012).

Nesse texto, os autores tecem algumas considerações a respeito da noção de gênero em semiótica. Segundo eles, essa noção nunca foi muito utilizada, nem trabalhada pelos semioticistas da escola greimasiana. É difícil, até mesmo, entender por que ela foi preterida. Ela é tributária de Aristóteles, mas o grande nome da teoria contemporânea dos gêneros é Mikhail Bakhtin. Sua reflexão a respeito da natureza social da enunciação produziu a noção de “gêneros do discurso”, que corresponde a “tipos relativamente estáveis de enunciados”, que podem ser analisados pelos critérios “conteúdo temático”, “estilo” e construção composicional” (BAKHTIN, 2003, p. 261-262). Portela e Schwartzmann (2012) buscam, então, traçar uma breve história e analisar o modo como a noção de gênero foi tratada até o

momento no âmbito da semiótica greimasiana, do *Maupassant* de A. J. Greimas (1993) a *Sémiotique et Littérature* e *Semiótica do discurso* de Jacques Fontanille.

Portela e Schwartzmann (2012) tecem algumas considerações a respeito da noção de gênero em semiótica, as quais trazemos, aqui, de forma resumida. Tudo o que dissermos neste tópico, doravante, baseia-se no texto deles.

Segundo eles, a noção de gênero nunca foi muito utilizada, nem trabalhada pelos semioticistas da escola greimasiana. É difícil, até mesmo, entender por que ela foi preterida. Tal noção é tributária de Aristóteles, mas o grande nome da teoria contemporânea dos gêneros é Mikhail Bakhtin. Sua reflexão a respeito da natureza social da enunciação produziu a noção de “gêneros do discurso”, que corresponde a “tipos relativamente estáveis de enunciados”, que podem ser analisados pelos critérios “conteúdo temático”, “estilo” e construção composicional” (BAKHTIN, 2003, p. 261-262).

Portela e Schwartzmann (2012) buscam, então, traçar uma breve história e analisar o modo como a noção de gênero foi tratada até o momento no âmbito da semiótica greimasiana, do *Maupassant* de A. J. Greimas (1993) a *Sémiotique et Littérature* (1999) e *Semiótica do discurso* (2007), de Jacques Fontanille. Orientam-se pelas noções de texto e discurso em semiótica, que, em Fontanille, dão lugar às definições de tipos textuais e discursivos, as quais remetem à problemática dos gêneros.

À reflexão sobre a noção de gênero proposta por Fontanille (1999), os autores integram a proposta também fontaniliana do percurso gerativo da expressão, que articula em seus níveis planos de imanência e nos permite compreender que é possível pensar em algo para além do texto.

Os autores apontam que, na obra *Maupassant*, Greimas menciona, pela primeira vez, a discussão sobre a noção de gênero em semiótica. É o estudo de um texto literário, o conto “Dois amigos”, de Maupassant, que leva o semioticista lituano a olhar para o universo socioletal em que se insere o objeto estudado e que o faz refletir sobre a noção de gênero. Greimas afirma que a classificação que tem em sua base um movimento literário qualquer não provém do texto em análise. Ela é previamente construída em um dado universo socioletal, um conjunto de discursos que rege as produções posteriores de novos discursos.

Em *Maupassant*, a problemática dos gêneros aparece de forma secundária, exterior ao próprio texto, e isso por dois motivos: pelo fato de a classificação dos gêneros provir de uma convenção de um dado universo literário socioletal que é posterior à elaboração textual e pelo fato de Greimas acreditar que essa elaboração textual tem como pressuposto uma organização

genérica, sem a qual ela não poderia se manifestar. Essa posição situa o gênero aquém e além do texto e se mostra ambígua, pois, por um lado, procura justificar que a noção de gênero não é pertinente em uma semiótica do texto e, por outro, pela acuidade e pela incompletude dos argumentos, estimula-nos a procurar um estatuto semiótico para a noção de gênero, em sua dimensão sincrônica ou diacrônica.

No *Dicionário de semiótica*, de fins dos anos 1970, essa visão acerca da noção de gênero permanece, assumindo os contornos do além-texto.

Haveria, por conseguinte, uma oposição entre uma “teoria dos gêneros” e uma “tipologia dos discursos”. Para Greimas e Courtés, a teoria dos gêneros estaria fundada em uma taxionomia não científica e dependeria de postulados ideológicos e a tipologia dos discursos buscaria por “propriedades formais”. Sendo assim, para a semiótica, haveria, de um lado, uma teoria que recorta o seu objeto a partir de um olhar cultural, relativo e, de outro, uma teoria que vê seu objeto a partir de suas propriedades características estruturais, o que permite supô-la científica. Esse segundo ponto de vista, que seria o adotado pela semiótica, é uma defesa do ponto de vista estrutural e hjelmsleviano, portanto.

No final dos anos 1990, Jacques Fontanille (1999) buscou sistematizar e semiotizar a noção de gênero quando discutiu o estatuto literário dos textos em *Sémiotique et Littérature*.

Embora Jacques Fontanille estivesse de acordo, *grosso modo*, com a noção de gênero em semiótica que estava em voga naquela época, mesmo lhe parecendo um tanto imprecisa, em função das variáveis extratextuais de caráter socioletal, há um esforço de sua parte em descrever semioticamente esse caos aparente, precisando o nível de pertinência e o plano (conteúdo ou expressão) em que os elementos caracterizantes dos gêneros encontram-se.

Para abordar a noção de gênero a partir de uma perspectiva semiótica, segundo Fontanille, as noções de texto e de discurso devem ser distinguidas e, simultaneamente, conjugadas, já que, em um dado gênero, haveria tanto propriedades textuais quanto discursivas.

Em *Semiótica do discurso*, Fontanille (2007) afirma que tanto o discurso quanto o texto são frutos de um mesmo processo significante. Isto é, quando tratamos de uma abordagem que tome o texto e outra que tome o discurso enquanto objetos de análise, não estamos frente a semióticas distintas, mas estamos diante de dois pontos de vista sobre um mesmo fenômeno. O texto seria diferente do discurso naquilo que ele tem de apreensível, de material.

Em *Sémiotique et Littérature*, o autor trabalha com a mesma distinção, afirmando que o discurso seria “o processo de significação, ou, em outros termos, o ato e o produto, ao mesmo tempo, de uma enunciação particular e concretamente realizada” (FONTANILLE, 1999, p. 16). O texto, por outro lado, seria “a organização [...] de elementos concretos que permitem exprimir a significação do discurso” (FONTANILLE, 1999, p. 16). A realização concreta de um discurso dá-se, por conseguinte, na forma de um texto. O gênero seria, então, a junção de um tipo de texto e de um tipo de discurso, que produziria formas estereotipadas ou, ainda, formas prototípicas de gênero.

Os tipos textuais e os tipos discursivos ligam-se por meio das isotopias que criam. É preciso entender como, no discurso em ato, sob o controle de uma enunciação, formam-se, misturam-se e organizam-se as isotopias em vários níveis de pertinência. Vale lembrar que é o discurso que permite ao texto a existência de uma significação intencional e coerente. Já o texto, enquanto suporte do discurso, apresenta-o ao leitor valendo-se de meios diversos, sejam convencionais ou inovadores. Isso permite que as formas textuais possam servir de base para qualquer tipo de manifestação discursiva coerente.

O discurso deve buscar uma monoisotopia para que possa ter coerência. O texto, por outro lado, apresenta-se sob uma forma pluri-isotópica. Em outras palavras, uma única organização discursiva pode ensejar diversos tipos de textos.

O que fundamenta a reflexão de Fontanille (1999) são dois conceitos-chave: a coesão, de ordem textual, e a coerência, de ordem discursiva. Ambas são reguladas pela congruência. Essas seriam as três dimensões da “negociação” entre os tipos textuais e os discursivos. Dessa negociação resultaria um determinado gênero.

A coesão está relacionada à organização das sequências de um texto e dos processos que organizam e hierarquizam os segmentos textuais. A coerência aponta para a intencionalidade do discurso, que indica a existência de um único universo de sentido.

A congruência, por sua vez, é um vestígio da enunciação, já que é na enunciação que são reunidos os tipos de texto e de discurso. A congruência é responsável pelo efeito global de totalidade de sentido e viabiliza a superposição de diversos domínios de pertinência em uma dada semiótica-objeto, já que é uma tradução que amalgama e resolve as heterogeneidades dos tipos textual e discursivo.

Segundo Fontanille (1999), existe uma classificação dos tipos textuais segundo dois critérios: *longo vs. breve* e *aberto vs. fechado*.

A primeira classificação pressupõe uma norma sociocultural (e uma prática semiótica) e uma espécie de escala de avaliação exterior. O cânone é um exemplo desse tipo de escala de avaliação exterior. Esse critério impõe também na escrita um “andamento interno da enunciação” que está relacionado à duração do acontecimento narrado.

A segunda classificação (*fechado vs. aberto*) baseia-se na relação entre o que Fontanille chama de “unidade de leitura” e “unidade de edição”. A “unidade de leitura” é a reunião de constantes do plano da expressão que, se coesas, dão sentido a um todo organizado. A “unidade de edição”, por outro lado, seria o recorte que se faz dessas constantes da expressão. Se a unidade de edição coincidir com a unidade de leitura, a leitura só será possível no interior de determinado recorte. Se, no entanto, elas não coincidirem, a leitura não se limitará ao todo, permitindo que determinadas partes sejam lidas também isoladamente.

Se as unidades de leitura e de edição não coincidirem, podemos ter um texto aberto, tal qual uma série. Cada parte tem um sentido por si só, mas, ao mesmo tempo, seu sentido pode ser complementado quando todas as partes forem lidas em conjunto.

Se as unidades de leitura e de edição forem coincidentes, o texto será fechado. Exemplo disso é o romance, em que as partes só fazem sentido umas em relação às outras.

A combinação dos dois critérios dá origem a quatro propriedades distintas de tipos textuais:

- 1) a recursividade, quando o tipo é, simultaneamente, longo e aberto. Como exemplo, podemos citar o romance em diversos volumes, que permite um encaixe indefinido de estruturas textuais;
- 2) o desdobramento, quando o tipo é, concomitantemente, longo e fechado. Um exemplo claro disso é o romance policial, em que o enredo gira em torno de um único acontecimento marcante;
- 3) a fragmentação, quando o tipo é, ao mesmo tempo, breve e aberto. Podemos citar como exemplos a carta, as memórias ou o diário, que permitem uma leitura sob um único ponto de vista, às vezes, limitado e lacunar;
- 4) e, finalmente, a concentração, quando o tipo é, simultaneamente, breve e fechado. Exemplo disso é a piada, que possui um espaço textual reduzido, mas que fornece, no entanto, o máximo de significação.

Para Fontanille (1999), há dois critérios a partir dos quais são definidos os tipos discursivos: um que trata das modalidades da enunciação, levando em conta os contratos entre os sujeitos da enunciação, os tipos de atos de linguagem e as modalizações dominantes do ponto de vista pragmático; e outro que trata das axiologias e das formas de avaliação do discurso, lançando luz sobre os tipos de valores propostos e as condições de sua atualização e de seu conhecimento no discurso.

No primeiro critério, as modalizações dominantes reúnem-se em 4 pares distintos. Cada grupo de duas modalidades permite definir um ato de linguagem típico:

	Crenças	Motivações	Aptidões	Efetuações
2 actantes	Assumir	Querer	Saber	Ser
3 actantes	Aderir	Dever	Poder	Fazer

Tabela 2. Modalizações

Modalizações	Assumir e aderir	Querer e dever	Saber e poder	Ser e fazer
Atos de linguagem	Persuasivo	Incitativo	De habilitação	De realização

Tabela 3. Atos de linguagem (discursos)

Para cada tipo de ato de linguagem, podemos encontrar subtipos que são determinados pelas modalidades dominantes. No discursivo incitativo, por exemplo, quando a modalidade dominante for o dever, o discurso será prescritivo, como o das bulas de remédio.

Por meio do segundo critério, Fontanille (1999) busca compreender a intensidade de adesão dos sujeitos ou a reação que a exposição dos valores suscita nos sujeitos, e a extensão ou o número de manifestações concretas dos valores nos discursos.

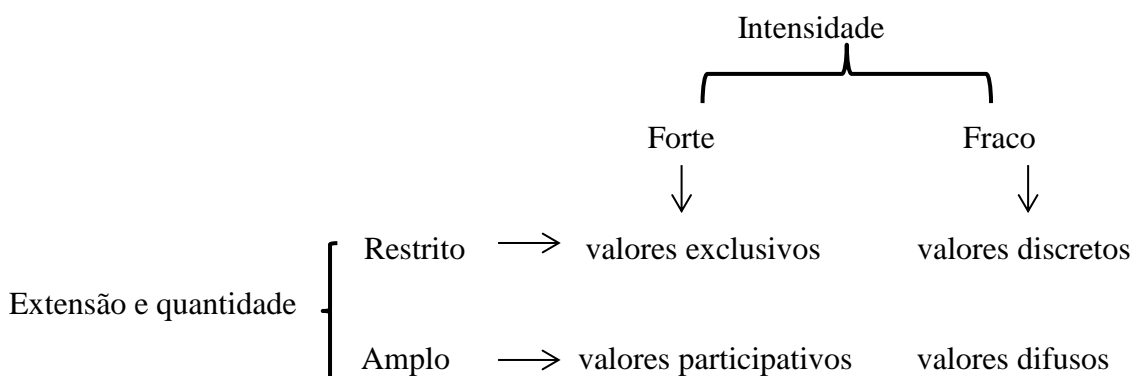


Figura 19. Axiologias e formas de avaliação do discurso

Da combinação da intensidade de adesão dos sujeitos e da extensão e quantidade de manifestações do valor resultam tipos discursivos distintos.

Quando a intensidade é forte e a extensão restrita, os valores são exclusivos, caminhando na direção de valores absolutos. Um tipo de discurso que emprega tais valores é o discurso moralista.

Quando a intensidade é fraca e a extensão restrita, os valores são discretos, tendendo à nulidade. Eles são pouco abrangentes e são assumidos muito fragilmente. Um exemplo é o discurso humorístico.

Quando a intensidade é forte e a extensão é ampla, os valores são participativos, caminhando na direção da máxima projeção de todos os valores no discurso. Como exemplo, podemos citar o romance sentimental. A adesão aos valores faz-se mais fortemente por causa da extensão de seu campo de aplicação.

Quando a intensidade é fraca e a extensão ampla, os valores são difusos. Esses valores são tão onipresentes quanto os participativos, mas com uma fraca taxa de adesão. Temos, então, um discurso pouco assumido, que assegura, por outro lado, uma grande difusão dos valores. Exemplo disso é a ficção realista.

A distinção entre tipos textuais e tipos discursivos acaba por gerar uma ambiguidade: podemos fazer referência tanto ao romance quanto ao romanesco, à tragédia quanto ao trágico, à epopeia quanto ao épico. O substantivo indicaria um gênero que associa propriedades do tipo textual e do tipo discursivo. O adjetivo nominalizado designa, no entanto, apenas o tipo discursivo. Isso significa que o discursivo pode, então, contaminar outros gêneros, combinando-se com outros tipos textuais.

Essa diversidade de combinações permite-nos falar da dimensão trágica de um poema, por exemplo.

Se o tipo textual está em harmonia e em concordância com o tipo discursivo, temos uma semiótica-objeto congruente, que está dada em uma determinada cultura e que respeita regras de funcionamento e uso.

A reflexão de Fontanille dá-se em um nível de pertinência bastante explorado desde o surgimento da semiótica que é o nível do texto-enunciado. A teoria do gênero preconizada inicialmente por Fontanille consegue dar conta das propriedades formais dos gêneros e oferece tipologias que devem ser estudadas e ampliadas. Apesar dessas qualidades, a proposta

do autor não contemplava dois elementos essenciais para o desenvolvimento de uma teoria do gênero em semiótica: o objeto-suporte de inscrição dos gêneros e das práticas que os criam e os reproduzem nos diferentes estratos socioletais.

Apenas para esclarecer o que seriam o texto-enunciado, o objeto-suporte e as práticas semióticas, Portella e Schwartzmann fazem um breve comentário a respeito do percurso gerativo da expressão, concebido por Jacques Fontanille⁶.

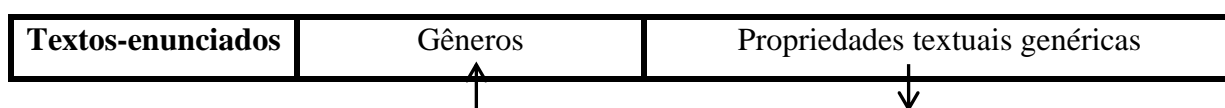
O percurso gerativo da expressão é composto por seis níveis de pertinência distintos: os signos, os textos-enunciados, os objetos, as cenas práticas, as estratégias, e as formas de vida, cada um dos quais correspondendo a experiências semióticas específicas. Aos signos corresponde a figuratividade; aos textos-enunciados correspondem a coerência e a coesão interpretativas; aos objetos, a corporeidade; às cenas práticas, as práticas; às estratégias, a conjuntura; e, finalmente, às formas de vida, o éthos e o comportamento.

Essa hierarquia permite não somente pensar a existência de um gênero em nível textual e discursivo, como ocorre no nível do texto-enunciado, mas também contemplar a riqueza material do objeto-suporte e a riqueza socioletal, proveniente das práticas semióticas, que presidem a organização de um determinado gênero.

Além disso, ela permite que o analista escolha o nível de pertinência ao qual quer restringir sua análise. Sendo assim, nada impede que o analista se debruce sobre o texto-enunciado, como fazem comumente os semioticistas. Se quisermos enxergar melhor a problemática do gênero, essa redução impede, entretanto, que vejamos o que diferencia os gêneros para além de suas propriedades textuais e discursivas, segundo os suportes em que se pode manifestar e as diversas práticas que podem integrar.

Fontanille (2008) propõe um modo mais abrangente de se pensar a questão dos gêneros, considerando também sua produção e sua circulação dentro de um universo socioletal. Essa definição não leva em conta apenas o gênero no plano de imanência textual, mas também permite pensá-lo em correlação com outros níveis de imanência, especialmente os planos dos objetos e das práticas.

Vale a pena reproduzir aqui o quadro em que os gêneros e os planos de imanência são postos em correlação:



⁶ No tópico 3.2, falaremos com mais profundidade sobre a teoria de Fontanille a respeito do percurso gerativo da expressão.

Objetos	Tipo de suporte formal	Propriedades morfológicas genéricas
Cenas práticas	↑ Tipo de prática	↓ Instruções de exploração

Tabela 4. Planos de imanência

Na primeira e na segunda colunas, estão as instâncias formais que se inter-relacionam em integração descendente. Nesse caso, o termo regido é o gênero e o termo regente são os tipos de práticas, ao passo que o tipo de suporte tem o papel de mediação.

Olhando para a terceira coluna, podemos perceber que, em integração ascendente e obedecendo a um princípio do percurso gerativo da expressão que determina que cada nível anterior oferece propriedades sensível e material ao nível posterior, as propriedades textuais genéricas selecionam propriedades morfológicas do objeto-suporte, limitam o número e fornecem o modo das instruções de exploração. Essas últimas podem ser definidas como o conjunto de instruções que permitem compreender a prática e colocá-la em funcionamento. Portela e Schwartzmann (2012) oferecem como exemplo a máxima, que possui propriedades textuais e discursivas que podem levar sua inscrição em uma camiseta ou em um para-choque de caminhão. Uma petição jurídica de grande extensão não poderia ser inscrita na íntegra em um suporte como uma camiseta ou o para-choque de um caminhão. Se fosse reproduzida na íntegra, ela perderia suas propriedades de texto-enunciado, caso não se pudesse ler mais o que nela se escreveu, sendo reduzida à propriedade de pura figura. Por meio desse exemplo, os autores mostram como as propriedades genéricas determinam as propriedades morfológicas do objeto-suporte.

Para mostrar como as propriedades genéricas e morfológicas determinam as instruções de exploração dos tipos de práticas, os autores tomam como exemplo, uma vez mais, a máxima inscrita em uma camiseta ou em um para-choque de caminhão. Ela serve a uma prática de individuação pelo ponto de vista assumido no texto-enunciado e na reduzida extensão do suporte, que se relaciona a subpráticas como exortar, consolar, prescrever etc. Além disso, deve-se levar em consideração o modo de visibilidade que determina uma prática de divulgação e de publicização. A petição jurídica, em virtude de suas propriedades genéricas e morfológicas típicas, que selecionam práticas de detalhamento e aprofundamento da argumentação do texto-enunciado, não seleciona um regime de divulgação e de

publicização, mas de ocultamento, já que a peça é destinada a um actante coletivo restrito (a vara) e a um actante cuja competência é bem definida (um juiz).

Essa abordagem permite recuperar a complexidade e a operacionalidade da noção de gênero, que foi deixada de lado pela tradição greimasiana, já que subsume o gênero aos suportes formais de inscrição e estes às cenas práticas de sua produção e circulação. Ela também nos oferece um bom ponto de partida para pensar a pluralidade de gêneros que compõe o romance de Stigger.

A primeira observação que devemos fazer é que, embora o segmento verbal constitutivo do romance caracterize-se por uma diversidade de gêneros, que é um dos indícios que nos levam a pensar o texto, em sua totalidade, como heterogêneo, ele não é composto por vários textos separados, totalmente isolados uns dos outros. Pelo contrário, tudo está ali por um motivo bastante preciso. E é isso que tentaremos demonstrar.

Se levarmos em consideração a tipologia de gêneros textuais pré-existente no nosso universo socioletal, podemos dizer que o texto é composto por cartas, por uma narrativa de viagens, por uma narrativa de memórias, por notícias de jornal ou revista, por anúncios, por um cardápio, por um poema, por algo que se aproxima de um artigo científico, por anotações de viagem, por recomendações de viagem e por um comunicado. O gênero que predomina, no entanto, é o da narrativa de viagens.

Por outro lado, se adotarmos a proposta de Jacques Fontanille, que se ajusta melhor às exigências de cientificidade da semiótica greimasiana, a classificação muda e se torna bastante complexa.

Considerando os tipos textuais contidos na teoria proposta por Fontanille, podemos asseverar que o romance de Stigger é caracterizado pela fragmentação, ou seja, possui uma estrutura semelhante à de um diário, à de uma narrativa de memórias, pois é composto por vários trechos breves, por narrativas abertas. Não dizemos isso simplesmente porque há cartas e narrativas de memórias dentro do romance, mas porque, visto em sua totalidade, ele se nos revela bastante lacunar. Cremos que isso tenha ficado bastante claro desde o tópico em que fizemos a descrição do romance.

Quanto aos tipos discursivos que compõem a obra, eles se imiscuem. Um dos tipos que predomina é o humorístico, que, segundo Fontanille, pode ser considerado pouco abrangente e assumido muito fragilmente pelos sujeitos. O discurso humorístico está presente ao longo de toda a narrativa principal e nas narrativas paralelas. Como exemplo, podemos citar o seguinte excerto, que se encontra no capítulo “Netuno é um bom camarada”:

O grupo foi dividido em dois times: de um lado da vela, as Olivinhas e os alemães, do outro, o homem, sua mulher e o inglês. Cada um dos participantes recebeu uma pedra e escolheu um lugar para si, do qual não podia se mover. Eles eram os navios e as pedras, as bombas. A ideia era que arremessassem as pedras para o outro lado, por cima da vela, às escuras, a fim de acertar o maior número de jogadores do time adversário. As Olivinhas, que, àquela altura do campeonato, mais pareciam duas maltrapilhas, com seus cabelos mal cortados e seus vestidos estropiados, iniciaram a partida. Como o time delas dispunha de um jogador a mais, elas puderam lançar a pedra juntas. Acertaram a canela direita do inglês, que perdeu o equilíbrio e tombou no chão, gemendo de dor (STIGGER, 2013, p. 111).

Outro tipo discursivo é o sentimental. Ele aparece, sobretudo, no começo e no fim do romance. No início, quando Natanael envia a carta ao pai suplicando que o visite. No desfecho, quando o pai chega tarde demais e vê o filho já morto pela enfermidade que contraíra. Também está presente no poema que Natanael escrevera antes de morrer.

Temos, ainda, um terceiro tipo que é o veridictório. Esse tipo de discurso, que busca dar legitimidade ao que está sendo narrado para que o enunciatário creia naquilo lido, está presente nos cartões postais, nos anúncios e na narrativa principal, que nos fornece indicações de espaço e de tempo e apresenta características físicas e psicológicas das personagens. Eles representam uma necessidade de caucionar a verdade do que está sendo narrado. E se opõem a trechos em que essa verdade é posta em xeque, exatamente como no trecho da página 146, que foi citado no tópico anterior.

Eles se encontram alocados em diferentes partes. Expliquemos. As cartas sempre ocupam páginas à parte e nunca são introduzidas ou apresentadas pelo narrador. Alimentam, no entanto, uma profunda relação com a narrativa principal, especialmente a primeira delas. É essa carta que mostra a razão pela qual Opalka quer e, de fato, realiza a viagem da Europa ao Brasil.

4.1.3.3 O texto e seus entornos

Vários semioticistas tentaram mostrar que a máxima greimasiana “Fora do texto não há salvação” não significa que se deve debruçar exclusivamente sobre o texto e esquecer o seu entorno. Ela não deve ser pensada como uma interdição, uma proibição de se falar em elementos que, mesmo considerados como extratextuais, influenciam o texto de alguma forma, e talvez desempenhem um papel importante em sua elaboração. Exemplos evidentes são Jacques Fontanille e Eric Landowski.

Não precisaríamos, de fato, trazer essas referências para justificar nosso argumento de que o contexto participa confessamente do texto, no caso do romance *Opisanie Swiata*. Apenas o fizemos com o intuito de mostrar que muito já foi dito sobre a relação entre o texto e o contexto em semiótica. Esse é um protocolo científico justo que exige que se declare estar em débito com alguém, porque as ideias nunca são cem por cento originais. Portanto, refletir sobre as relações do romance com o seu entorno não é nem de longe algo inovador no campo da semiótica.

É exatamente esse o ponto a que queríamos chegar. No romance assinado e creditado a Veronica Stigger, há uma seção chamada “Deveres”, a qual já foi descrita no início de nossa dissertação, em que a autora lista uma série de nomes de autores, de pintores, de músicos seguidos imediatamente pelos títulos das obras que produziram, mostrando que eles influenciaram, de alguma forma, a escrita do romance. Dentre os nomes encontram-se, interessantemente, os de Roman Opalka e de Raul Bopp.

Roman Opalka é o nome de um pintor polonês que nasceu na França, em agosto de 1931, e que morreu em Roma, em agosto de 2011, cujos trabalhos foram majoritariamente associados à arte conceitual. Segundo o jornal *The New York Times*, ele pintou metodicamente números consecutivos em telas em uma marcha rumo ao infinito, começando com o número 1, em 1965. Uma de suas obras chama-se *Opisanie Swiata*⁷, que, segundo consta no site da Starak foundation, é, na verdade, um ciclo de imagens. É homônima em relação ao livro de Stigger e isso não é mera coincidência, já que a personagem principal chama-se Opalka, mesmo nome do pintor.

Raul Bopp corresponde ao nome de um poeta modernista brasileiro, que nasceu em agosto de 1898 e morreu em junho de 1984, tendo participado da Semana de Arte Moderna de 1922, ao lado de Tarsila do Amaral e de Oswald de Andrade. Sua obra *Cobra Norato* é considerada a mais importante do Movimento Antropófago. Também não é pura coincidência o fato de que o espaço em que se situa o poema épico e mitológico *Cobra Norato* e o centro da trama do romance *Opisanie Swiata* aconteçam na região amazônica.

Tanto Roman Opalka quanto Raul Bopp estavam vivos e eram jovens à época em que se passa a narrativa do romance *Opisanie Swiata*. Segundo o que consta na dissertação de Viviane Cristina Oliveira (2010) dedicada a Raul Bopp, Jorge Amado escreveu, no artigo *Poeta, viajante e pintor de tabuletas*, publicado na *Folha da Manhã*, e, posteriormente,

⁷ Disponível em: <https://starakfoundation.org/en/spectra/news/17.4>. Acessado em 31/07/2018.

inserido em *Putirum*, que a personalidade do autor de *Cobra Norato* deixou alguns tons de lenda no Norte, tal como consta no seguinte excerto do artigo:

Antes de conhecer o meu amigo Raul Bopp, muito teria que ouvir sobre sua personalidade, que deixou no Norte uns tons de lenda. Há mesmo quem acredite que Raul Bopp não existiu nunca. É uma espécie de Pedro Malazarte, que entrou para o número das histórias maravilhosas, que as mães contam aos filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Raul Bopp existir de verdade. Pensavam que ele era somente um personagem, daquelas histórias de viagens que contavam na minha terra. (...) Raul Bopp deixou de ser lenda para mim, mas continuou a ser um sujeito fabuloso (AMADO *apud* BOPP, 1969, p. 160)

Em outros dois trechos de sua dissertação, Oliveira (2010) diz assim:

Em suas notas de viagem Raul Bopp, que ficou conhecido entre os amigos como “homem de aventuras” no dizer de José Lins do Rêgo, trouxe a público alguns episódios que marcaram suas andanças e que, de certa forma, cumpriram um pouco do que desejou o amigo José Lins ao dizer em 1928 que lamentava o fato de que “Bopp, com a força e o colorido de suas expressões, não tenha querido, até agora, escrever o seu romance de aventuras” (OLIVEIRA, 2010, p. 27).

Aliás, em prefácio a *Putirum*, as palavras de Macedo Miranda encontram-se com as de Jorge Amado no momento em que expressa sua intenção de “coligir depoimentos referentes a Raul Bopp, averiguando que ele de fato existe, ao contrário do que muitos julgam (...)” (*apud* Bopp, 1969, p. 13). Dentre os depoimentos coligidos por Miranda está o de José Lins do Rêgo que, igualmente, considerava Bopp “um sujeito fabuloso”, um sujeito “cuja vida será muito maior que a obra literária” (OLIVEIRA, 2010, p. 146-147).

Podemos observar que há trechos do texto de Jorge Amado e também do depoimento de José Lins do Rêgo que são bastante semelhantes a alguns trechos que constam na última narrativa paralela sobre Bopp, a qual reproduzimos, na íntegra, a seguir:

Bopp será sempre um desses sujeitos cuja vida é muito maior que a obra. Quando acontecia num lugar, era sinal de partida imediata. Tinha um cata-vento na cabeça e botas de sete léguas.

- Aonde vais, Bopp?

- Vou ali e já volto.

Ali: expressão das distâncias. Já: eliminação do tempo. E partia Bopp mais uma vez, para além dos limites comuns, para os longes. Há mesmo quem julgue que Bopp nunca existiu. É uma espécie de Pedro Malazartes que entrou para o rol das histórias maravilhosas que as mães contam para os filhos. Já algumas pessoas me disseram isso. Ficaram admiradas de Bopp existir, pensavam que ele era somente personagem daquelas histórias de viagem que contavam na terra de meu filho. Encontrei, certa vez, um rapaz que, apesar de ter sido companheiro de quarto de Bopp, não acreditava na existência dele. Achava que fosse inventado. Talvez Bopp, ainda vivo, tenha uma biografia assim: ABC de Bopp e o subtítulo “poeta viajante e pintor de tabuletas”. Talvez os autores do povo escrevam um dia a verdadeira biografia do meu amigo, cantada em versos quebrados, bem Bopp. Na Amazônia, continuei a ouvir coisas malucas sobre ele. Disseram-me que Bopp cruzara não sei quantos

estados em jangada, que em Mato Grosso o bacharel Bopp pintara as placas dos armazéns de uns árabes e que ficara demais antropófago no meio dos índios. Outra vez, na selva, perdeu-se em companhia de caboclos e, durante meses, beirou as margens moles do rio. Estava atrás da Cobra Grande. Ansiava encontrá-la para desafiá-la a uma partida de xadrez. Quase acredito mesmo que ele era lendário, figura de livro. Só lamento que ele próprio não tenha querido até agora escrever seu romance de aventuras (STIGGER, 2013, p. 146-147).

Nosso objetivo, com isso, não é dizer que *Opisanie Swiata* é uma justaposição de excertos retirados de outros textos, nem que as personagens do romance de Stigger reproduzem fielmente a vida e a personalidade do pintor Roman Opalka e do poeta Raul Bopp. Eles possuem características, talvez, muito diferentes das de Roman Opalka e das de Raul Bopp. Na narrativa, eles são amigos e se comportam de maneiras opostas. Opalka é reservado, fala pouco e intervém pouco nos fatos. Bopp, por outro lado, é tagarela, questionador, gosta de se envolver nos acontecimentos e na vida das pessoas.

O livro não é uma simples colcha de retalhos, nem uma biografia. Não tem nem mesmo esse propósito. Nosso intuito é mostrar que o romance não só apresenta referências inequívocas a personalidades famosas e a outras obras (sejam elas literárias ou não), como faz questão de indicar que extraiu elementos de diferentes meios.

O próprio título do romance é um exemplo disso. É uma referência à obra *Il Milione*, escrita por Marco Polo, como indica Flora Sússekind no texto redigido para a orelha do romance de Stigger. A tradução, para o polonês, do título italiano de *Il Milione*, que se trata de uma narrativa de viagens, é justamente *Opisanie Swiata*.

Além disso, constam lá, na seção “Deveres”, os nomes de Jorge Amado e seu texto intitulado “Poeta, viajante e pintor de tabuletas” (idem, p. 152) e o depoimento de José Lins do Rêgo, sob o título de “Sobre um poeta e um contador de histórias” (idem, p. 153). Constam nomes de pessoas com as quais foram travadas conversas, nomes de alguns familiares de Veronica Stigger e existe uma menção a uma conversa com uma “velha senhora desconhecida”, que contribui para dar um tom anedótico à narrativa.

Podemos dizer, aliás, que toda a seção “Deveres” e a seção “Crédito das imagens” estabelecem um proposital vínculo com o que é exterior ao texto e, por uma reapropriação, passa a se tornar interior.

Observando a descrição realizada no capítulo segundo desta dissertação, logo notamos que há referências a célebres poetas e escritores modernistas brasileiros (da primeira e da segunda geração), tais como Jorge Amado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Clarice Lispector, Murilo Mendes e José Lins do Rego, além, é claro, de Raul Bopp. Como se sabe, os modernistas possuem, como característica marcante, um rompimento com os padrões

artísticos que eram seguidos pelos seus antecessores. Os poetas, por exemplo, passaram a não seguir rígidos padrões métricos e de rima. Na prosa, recrudescer o interesse pelos mecanismos psicológicos e sociais, o enredo e a ação passaram a ter importância menor, houve um abandono das limitações impostas pela lógica, o rompimento com a ordem cronológica tornou-se frequente. Para o leitor, isso resultou na possibilidade de participar da obra como coautor e de interpretá-la de diversas formas. Algumas dessas características podem ser encontradas no romance de Stigger, notadamente, o abandono das limitações ditadas pela lógica e o rompimento com a ordem cronológica. São características de fato definidoras, porque, por meio delas se consegue obter o efeito de fragmentação.

Existem algumas referências, também, a músicos e compositores, a outros artistas plásticos que não somente Roman Opalka, a livros sobre arte, a livros com cartões postais, a antropólogos, a notícias de jornal, a uma carta, a livros de história e a conversas. Um pouco de tudo aparece dentro do romance.

Citemos alguns trechos do romance que remetem quase que diretamente a obras de outros autores. O capítulo (ou bloco narrativo) em que os passageiros do navio creem ter avistado uma sereia em alto-mar assemelha-se um pouco à parte da epopeia homérica em que Ulisses (ou Odisseu) passa perto de uma ilha repleta de sereias e consegue escapar à sedução do canto que elas produziam, pedindo para que os homens que o acompanhavam na embarcação o atassem ao mastro. Existem, evidentemente, inúmeras diferenças entre ambas as histórias. A principal delas é que, em *Opisanie Swiata*, não se tratava, na verdade, de uma sereia. Quando um dos tripulantes do navio irrompe na sala de jantar dizendo ter visto uma sereia, os outros homens que estavam a bordo reúnem-se para observá-la. Suas esposas temem que eles sejam atraídos pelo canto do ser mitológico. Ao fim, percebem, contudo, que o que haviam avistado não era bem uma sereia, mas, sim, um cadáver.

O capítulo (ou bloco narrativo) em que algumas personagens participam de um ritual dentro do navio (com Opalka e Bopp exercendo o papel meramente de espectadores) é bastante familiar àqueles que possuem como ofício a antropologia ou a etnologia. Isso porque os antropólogos, assim como os etnólogos, estão acostumados a ler e a fazer descrições e análises de rituais realizados por tribos de várias partes do mundo. Não é estranho, por conseguinte, que sejam mencionados, na seção “Deveres”, nomes e obras de antropólogos notáveis, como o francês Claude Lévi-Strauss, um dos grandes ícones do estruturalismo, e de Eduardo Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro.

Há um capítulo (ou bloco narrativo) em que, a bordo do navio, as três crianças (uma menina e dois meninos) compõem um elefante utilizando pilhas de papéis dos mais diversos tipos, tamanhos e cores. Em seguida, elas saem correndo pelo convés com o produto de seu trabalho nas mãos, uma espécie de pipa que, quando empinada, assume a forma de um grande elefante. Ao fim, o elefante se desfaz e Bopp colhe seus pedaços para entregá-los às crianças. Essa parte do texto guarda semelhança com o poema “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, citado na seção “Deveres” (idem, p. 153).

Por meio de uma leitura rápida da seção de “Créditos das imagens”, o leitor fica sabendo que os cartões postais e os anúncios não foram produzidos com o propósito de compor, juntamente com outros elementos, o romance. Descobre que foram extraídos de jornais antigos, como a *Folha da Manhã* e a *Folha da Noite*, do guia de viagem *The South American Handbook*, do arquivo Alinari⁸, por meio do site *Gettyimages.com*, e coletados em acervos, como o acervo Joaquim Melo, o da Biblioteca Mário de Andrade, da Fundação Biblioteca Nacional.

Há que se ressaltar, ainda, outras obras e outros autores que, conquanto não encontrem seu lugar no rol da seção “Deveres”, devem ter influenciado o processo de elaboração do romance creditado a Stigger. São eles: Valêncio Xavier, José Agrippino, Paulo Leminski e Delmo Montenegro. Os três primeiros nomes, vale lembrar, são mencionados por Flora Süssekind, na orelha de *Opisanie Swiata*.

Conforme nos informa Camila dos Santos Ribeiro (2010), em sua dissertação de mestrado intitulada *Semiótica e tensividade: o fazer missivo, seus desdobramentos teóricos e modos de aplicação*, na obra *Maciste no Inferno (Raconto)*, Valêncio Xavier aliou imagens (supostos fotogramas do filme homônimo *Maciste no Inferno*) a textos verbais, produzindo um texto sincrético.

Além de Valêncio Xavier, o poeta pernambucano Delmo Montenegro serviu-se de experimentações gráficas, imagens e aproveitou a mancha da página para produzir a obra *Ciao Cadáver*.

É necessário mencionar esse fato, porque *Opisanie Swiata* não é o primeiro romance em que se fundem linguagens para compor um texto sincrético. Tanto *Maciste no Inferno (Raconto)* (1998), quanto *Ciao Cadáver* (2005) são anteriores à publicação da obra de Stigger. Existem, ainda, muitos outros autores clássicos da literatura brasileira e também da literatura mundial que elaboraram textos sincréticos. Esses são apenas alguns exemplos.

⁸ Segundo o site *Gettyimages.com*, Alinari é a mais antiga agência fotográfica do mundo e é um ponto de referência para imagens e ilustrações históricas da sociedade, da arte e da cultura da Itália e de toda a Europa.

O patrocínio, que consta na página 14 e na quarta capa do livro, também é outro fator que permite enxergar a relação da obra com o seu entorno. Revela, na verdade, que há interferências da esfera econômica sobre a esfera cultural que podem determinar, significativa e inegavelmente, o modo como a obra é produzida: o tamanho do livro, o gênero romance, o tamanho dos capítulos, o tipo de papel, as cores, os cartões postais, os anúncios. Ela parece atender a uma demanda crescente por narrativas curtas, episódicas, e de fácil leitura, trazendo também muitas imagens, que são valorizadas por uma sociedade visual como a nossa.

Não cabe, aqui, refletir sobre a extensão das injunções externas, mas é nosso dever revelar que isso pode ter um grande impacto na composição de uma obra. Não é como muitas das obras literárias clássicas, que foram produzidas independentemente de patrocínio e que, portanto, puderam ser compostas ao sabor do autor e dos recursos de que dispunha à época.

Trazer à tona essa confessa relação entre a obra e o seu entorno não é, em hipótese alguma, afirmar que a obra é um simples apanhado de elementos provindos dos mais diversos e heterogêneos meios que foram arranjados de forma a transmitir uma mensagem. Está longe de ser como uma carta de sequestrador composta com letras recortadas de revistas. Isso porque o sequestrador quer preservar sua identidade. Ele quer se esconder e por isso evita utilizar sua própria letra. Em *Opisanie Swiata*, a intenção é utilizar elementos heterogêneos com vistas a compor um todo completamente diferente e original, que, mais do que ocultar, evidencia o processo de composição e põe em destaque o nome da autora. Se o leitor não se der conta de que muitos trechos da narrativa, imagens e anúncios provêm de fontes diversas, mesmo assim conseguirá entender, interpretar, apreender o sentido do romance, que é singular.

4.2 Plano da expressão

No romance *Opisanie Swiata*, o plano da expressão desempenha um papel extremamente importante para a apreensão da significação. Não é que ele, sozinho, signifique algo, mas é que guarda características que, se fossem preteridas, impossibilitariam que mostrássemos o que há de especial na obra de Stigger. O plano da expressão faz com que esse romance difira essencialmente da maior parte dos romances literários, já que eles não costumam apresentar um aspecto gráfico tão vistoso e convidativo. As cores e a ousadia na disposição das imagens e de alguns trechos escritos é algo que se nota rapidamente. Esses

elementos convocam o leitor mais curioso a pensar na razão pela qual estão lá e na razão pela qual eles são como são.

A primeira observação que podemos fazer a seu respeito é que há uma clara mistura entre caracteres tipográficos (linguagem verbal) e imagens que, na maior parte das vezes, remetem a elementos do mundo real (linguagem visual). Esses elementos se revezam ou se imiscuem de maneira irregular, pois não há intervalos precisos de páginas que permitam prever quando o texto verbal cederá espaço ao visual para depois ser retomado. A sequência, porém, é a seguinte: as páginas 1, 2, 3, 4, 5, 35, 80, 86, 92, 114, 132, 158, 159 e 160 contêm apenas textos visuais; as demais páginas contêm apenas textos verbais, com exceção das páginas 46, 63, 66, 71, 99 e 130, em que há textos que conjugam tanto elementos verbais quanto visuais.

O segundo aspecto do plano da expressão (e, talvez, o mais importante de todos) ao qual devemos conceder atenção está relacionado à gama de cores que se distribuem por todas as páginas do livro. Elas variam, por um lado, de um tom de marrom a um tom de bege e, de outro, alternam entre um matiz de azul meia-noite e um azul claro. Oscilam, assim, entre claras e escuras e entre pálidas e intensas. Mas o que importa é que as cores das páginas vão se intercalando entre diferentes matizes que se aproximam ora de cores mais neutras, ora de cores frias, e se relacionam de diferentes maneiras com o conteúdo que se lhes sobrepõe. As cores escuras e intensas são sobrepostas por poucos caracteres tipográficos ou poucas imagens. As cores claras e pálidas são sobrepostas por imagens ou uma quantidade maior de caracteres tipográficos.

Vale a pena nos determos nesse ponto da descrição e apresentarmos uma lista das páginas e das cores que correspondem a cada uma delas:

Páginas	Cores	Conteúdo
1-2	Vários tons de azul, fundo azul claro	Cartões postais
3-5	Vários tons de marrom	Cartões postais
6-13	Azul claro	Dois cartas
14-15	Azul meia-noite	Título da obra, nome da autora, nome da editora e patrocínio
16-21	Marrom claro	Dois citações e uma dedicatória

22-29	Bege	Narrativa principal
30-33	Azul claro	Narrativa paralela sobre Bopp, parte do livro de Opalka e carta
34 e 35	Marrom	Anúncio
36-44	Bege	Narrativa principal
45	Azul claro	Anotação de viagem
46	Marrom	Anúncio
47-57	Bege	Narrativa principal
58	Azul claro	Carta
59	Azul meia-noite	Anotação/recomendação de viagem
60-62	Azul claro	Narrativa paralela sobre Bopp
63	Marrom	Anúncio
64-65	Bege	Narrativa principal
66	Marrom	Cardápio de restaurante
67-70	Azul meia-noite	Anotações/recomendações de viagem
71	Marrom	Anúncio
72-73	Bege	Narrativa principal
74	Azul claro	Anotações que resultam de conversas
75-78	Bege	Narrativa principal
79	Azul meia-noite	Anotações de viagem
80	Marrom	Cartão postal
81-83	Bege	Narrativa principal
84-85	Azul claro	Narrativa paralela sobre Bopp
86	Marrom	Anúncio
87	Azul meia-noite	Anotações de viagem
88-91	Bege	Narrativa principal
92	Marrom	Cartão postal
93	Azul meia-noite	Anotações de viagem
94-97	Bege	Narrativa principal
98	Azul claro	Comunicado do comandante

99	Marrom	Anúncio
100-113	Bege	Narrativa principal
114	Marrom	Anúncio
115	Azul meia-noite	Anotações de viagem
116-117	Bege	Narrativa principal
118	Azul meia-noite	Anotações de viagem
119-121	Bege	Narrativa principal
122	Azul meia-noite	Anotações de viagem
123	Azul claro	Notícia de jornal
124-128	Bege	Narrativa principal
129	Azul meia-noite	Anotações de viagem
130	Marrom	Anúncio
131-136	Bege	Narrativa principal
137	Azul meia-noite	Anotações de viagem
138-143	Bege	Narrativa principal
144	Azul meia-noite	Anotações de viagem
145	Bege	Narrativa principal
146-147	Azul claro	Narrativa paralela sobre Bopp
148-154	Bege	Narrativa principal e seção “Deveres”
155	Azul meia-noite	Seção “Crédito das imagens”
156-159	Predomina o marrom claro	Colofão, dados internacionais de catalogação na publicação e cartão postal
160	Predomina o azul claro	Cartão postal

Tabela 5. Relações entre os números, as cores e o conteúdo das páginas

Como podemos perceber pela tabela acima, há 91 páginas amarelas, 24 páginas azul-claras, 17 páginas azul meia-noite, 10 páginas em que predomina o marrom claro, 12 páginas marrons, 3 páginas em cujo fundo predomina o azul claro e 3 páginas em que há vários matizes de marrom, totalizando 160 páginas. A primeira capa, a quarta capa e as duas orlehas do livro possuem fundo azul meia-noite. A segunda e a terceira capas e as partes internas de ambas as orelhas são marrons.

Dessa forma, podemos afirmar que a grande maioria das páginas é amarela. Páginas azul-claras, azul meia-noite e marrons se interpõem entre as páginas amarelas, impedindo que elas constituam sequências demasiadamente longas. As páginas marrom claras não interrompem a sequência de páginas amarelas. A sequência mais longa é composta por 14 páginas amarelas (da 100 a 113). Não seria exagerado dizer, portanto, que as páginas azul-claras, azul meia-noite, e marrons introduziriam a descontinuidade ao obstar a continuidade das páginas amarelas. Abstraindo um pouco mais, chegaríamos à conclusão de que cores neutras homologam o termo *continuidade*, da categoria *continuidade vs. descontinuidade*, e cores frias homologam o termo *descontinuidade*.

Um terceiro aspecto bastante importante é que tanto os textos verbais quanto os visuais não se apresentam dispostos da mesma forma em todas as páginas. O texto visual ocupa, por vezes, toda a página, e, por vezes, apenas uma porção reduzida (no centro da página, no canto esquerdo ou no canto direito): as fotos da cidade e do mar ocupam a página toda ou até mesmo duas páginas, como é o caso da foto do navio logo no início do livro. Os anúncios ocupam ora o lado esquerdo, ora o direito da página, situando-se próximos à dobra do livro. Cabe observar que o texto verbal também pode ser tomado como texto visual de um ponto de vista tipográfico ou quando considerado como um bloco que pode ser alocado em qualquer região da página, produzindo um determinado efeito visual. Nas páginas amarelas, aparece de maneira mais centralizada; nas azul-escuras, ou encontra-se na parte superior da página, ou na inferior, ou ainda no centro; nas marrons, às vezes na porção esquerda, às vezes na direita. Se tomarmos o texto como um todo, perceberemos o predomínio de uma irregularidade topológica que pode ser traduzida pela categoria *cercante vs. cercado*.

O que queremos demonstrar é que os formantes cromáticos e topológicos se combinam de tal modo que homologam a categoria semântica encontrada no exame do plano do conteúdo, configurando uma relação de semissymbolismo da seguinte forma:

1) a categoria semântica *descontinuidade vs. continuidade* é homologada pela categoria *cores neutras vs. cores frias*. No texto, existe uma mistura entre cores neutras (bege, das páginas da narrativa principal, marrom, do título do livro, das letras com que são grafadas as recomendações, as anotações de diário) e cores frias (tons de azul, das páginas com narrativas paralelas à principal, e azul meia-noite, das páginas em que se encontram as recomendações de viagem, as anotações e alguns cartões postais). A continuidade está ligada aos tons de bege, pois são nas páginas amarelas que a narrativa principal é contada. Por outro lado, a descontinuidade está atrelada às cores frias, aos tons de azul, já que as páginas azuis

interrompem o fluxo da narrativa principal e, ao mesmo tempo, não formam, quando tomadas em conjunto, uma só narrativa. Trazem, de fato, narrativas e outros gêneros discursivos e textuais muito díspares.

2) a categoria semântica *descontinuidade vs. continuidade* também é homologada pela categoria topológica *cercante vs. cercado*, com o cercante ratificando a continuidade, e o cercado, a descontinuidade. Nas páginas amarelas, por exemplo, sempre encontramos um conjunto de caracteres tipográficos que ocupam uma boa parcela da página, mas que se sobrepõem e, ao mesmo tempo, são cercados pela cor amarela; nas páginas azul meia-noite, sempre encontramos um texto descentralizado, grafado com letras marrons, que se sobrepõe e é cercado por um fundo azul.

Plano do conteúdo	Plano da expressão
<i>continuidade vs. descontinuidade</i>	<i>cores neutras vs. cores frias</i>
	<i>cercante vs. cercado</i>

Tabela 6. Relações semissimbólicas

O exame do plano da expressão não se encerra aqui. Existem, ainda, mais dois aspectos a se considerar.

O primeiro deles refere-se ao ritmo que a alternância entre as cores impõe ao texto. Se atribuíssemos letras do alfabeto às cores das páginas, tal como se procede na análise de um poema, em que a rimas semelhantes atribuem-se as mesmas letras, e a rimas diferentes atribuem-se letras diferentes, o romance poderia ser lido de outra forma. Acompanhando a sequência de cores da tabela 5, se atribuíssemos ao azul claro a letra “a”, ao marrom a letra “b”, ao azul meia-noite a letra “c”, ao marrom claro a letra “d”, e ao Bege a letra “e”, o ritmo seria o seguinte: a, b, a, c, d, e, a, b, e, a, b, e, a, c, a, b, e, b, c, b, e, a e, c, b, e, a, b, c, e, b, c, e, a, b, e, b, c, e, c, e, c, a, e, c, b, e, c, e, c, e, a, e, c, d, a.

A tabela 5 nos mostra, ainda, que há uma estreita relação entre a cor da página e o conteúdo que ela veicula. As páginas beges contêm toda a narrativa principal e a seção “Deveres”. Às páginas azul-claras, muito mais heterogêneas, contêm cartas, narrativas paralelas, notícias de jornal, trechos que parecem ser oriundos de conversas e algumas imagens de objetos do mundo real. Nas páginas azul meia-noite, encontram-se as anotações ou recomendações de viagem. Às páginas marrons sobrepõem-se sempre anúncios ou cartões

postais. As cores, que são elementos do plano da expressão, parecem indicar ao leitor que o texto pode ser lido de diversas formas. Pode ser lido por completo, atentando para as narrativas e as imagens; pode ser lido parcialmente, explorando-se apenas a narrativa principal, ou todas partes em que há narrativas, ou apenas os cartões postais e os anúncios. O leitor é quem decide o modo quer ler a obra.

Evidentemente, o sentido muda conforme o tipo de leitura que se pretende fazer. A disposição das páginas não é algo aleatório. Ela tem uma razão de ser. A ideia que se faz quando se lê o texto todo não é diferente da que se faz quando se observa apenas uma parte.

5 CONCLUSÃO

Após uma breve especulação a respeito da situação atual da literatura brasileira, da apresentação de nosso objeto de pesquisa, que é o romance *Opisanie Swiata*, de Veronica Stigger, dos objetivos e da metodologia utilizada para explorar o romance, partimos para uma discussão teórica focada na semiótica discursiva, fundada pela Escola de Paris, apresentando seus principais conceitos e ferramentas de análise. Fizemos, ainda, alguns comentários sobre os rumos que a semiótica greimasiana tomou nos últimos anos, trazendo, como exemplos, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg. Falamos, em seguida, sobre o conceito de sincretismo e suas reformulações ao longo do tempo, numa tentativa deliberada de torná-lo mais preciso e operacional.

Em seguida, fizemos uma descrição extensa e pormenorizada do romance com o intuito de revelar a complexidade que subjaz a ele. Sem essa descrição, não seria possível que o leitor dessa dissertação compusesse uma imagem mental de nosso objeto de pesquisa. Seu tamanho reduzido e sua estrutura fragmentada poderiam nos fazer pensar que não há muito o que se dizer a respeito dele. Isso não poderia estar mais longe da realidade. Na descrição, separamos – de maneira artificial, já que o texto é evidentemente sincrético e tudo se encontra, de alguma forma, conectado – os elementos verbais dos elementos visuais. A discretização dos elementos permitiu revelar a composição do livro com maiores detalhes e tornou mais fácil empreender as análises.

Assim que finalizamos a descrição, iniciamos as análises propriamente ditas. O exame do nível fundamental permitiu mostrar que a categoria semântica *continuidade vs. descontinuidade* está por trás de outras categorias que são menos abstratas que ela – como, por exemplo, das categorias *morte vs. vida*, *deslocamento vs. inércia* e, até mesmo, *natureza vs. cultura* –, e que ela rege a significação do texto. Foi possível notar, ainda, que há outra categoria importante, representada pela oposição *ser vs. parecer*. Utilizamos, também, para falar da dinâmica intermitente do texto, a categoria tímica *parada e parada da parada*, proposta por Zilberberg.

A investigação do nível narrativo revelou que o programa narrativo de base é, evidentemente, importante para que se entenda como a história se desenrola. Ele consiste na tentativa frustrada de Opalka de entrar em conjunção com o objeto-valor, seu filho enfermo. Entretanto, indicou que, em torno dele, existem outros programas narrativos de uso,

ou mesmo paralelos, que precisam ser levados em consideração se se quiserem entender as razões pelas quais o texto se apresenta com uma estrutura fragmentada.

O escrutínio do nível mais concreto, que é o discursivo, revelou, finalmente, por meio da apreensão dos temas, das figuras, dos procedimentos actoriais, temporais e espaciais, quais são os efeitos de sentido gerados pelo texto sincrético e, sobretudo, por que razão optou-se pela verbovisualidade. Como demonstramos, o motivo é que ela consegue transmitir muito bem a tensão inerente às categorias *continuidade vs. descontinuidade* e *ser vs. parecer*. Torna possível, por exemplo, que narrativas se entrelacem com um conjunto de cartões postais e de anúncios e que se alternem, engendrando um efeito de parada e um efeito de parada da parada, para utilizar a terminologia cara a Claude Zilberberg (2006).

Além disso, o exame desse nível permitiu que percebêssemos as relações entre o texto e o seu entorno, ou, mais especificamente, as relações confessas que ele estabelece com outras obras literárias, sejam elas contemporâneas (como as de Agrippino, as de Delmo Montenegro, as de Paulo Leminsky), sejam de um passado mais remoto, como as obras modernistas de Drummond, de Raul Bopp, de Mário de Andrade e a épica, de Homero, entre outros. As relações são confessas, porque há uma seção chamada “Deveres”, em que constam nomes de obras e de pessoas e uma outra seção nomeada “Créditos das imagens”, em que são apresentados os locais de que foram extraídos os cartões postais e os anúncios.

Investigamos, por fim, o plano da expressão e conseguimos notar que as categorias que lhe pertencem homologam as categorias semânticas encontradas no exame do nível fundamental. A categoria *continuidade vs. descontinuidade* é homologada pela oposição *cores neutras vs. cores frias* e a categoria *ser vs. parecer*, por sua vez, é homologada pela oposição *cercante vs. cercado*. Ademais, ele apresenta outro tipo de relação, notadamente a que se dá entre a cor da página e o conteúdo que se dispõe sobre ela. Por meio da teoria fontaniliana a respeito do percurso gerativo do plano da expressão da semiótica das culturas, alargamos nossa concepção de plano da expressão para podermos refletir sobre o objeto-suporte livro. Tecemos um breve comentário acerca de suas dimensões e da qualidade do material, que o tornam convidativo e próprio para comportar imagens.

Se pensarmos no conjunto da obra e, por conseguinte, no projeto literário de Veronica Stigger, veremos que a fragmentação e os efeitos de estranhamento, de desterritorialização e de reterritorialização são favorecidos pela verbovisualidade e pelo próprio aspecto material do livro.

Esperamos ter mostrado, com isso, que *Opisanie Swiata* é uma obra complexa, instigante, repleta de lacunas e questões que nos convidam a refletir e a preencher os espaços estrategicamente dispostos ao longo da narrativa.

Opomo-nos, dessa forma, ao artigo redigido por Marcio Aquiles, para o jornal *Folha de S. Paulo*, publicado no dia 1º de fevereiro de 2014⁹, que considera a obra de Stigger uma fraca narrativa. O autor diz assim:

Constituída de uma estrutura fragmentária, a obra de Veronica Stigger alterna gêneros textuais diversos – cartas em primeira pessoa, narração, trecho de diário, poema, - com elementos gráficos compostos por fotos, cartões postais, anúncios de jornal e propagandas de época.

Essa grande mistura, no entanto, emerge mais como elemento decorativo do que como parte de um projeto discursivo-imagético fundamentado (AQUILES, 2014).

Não podemos deixar de objetar e de lembrar, sem o vil intuito de desqualificar o crítico do jornal, que a estrutura fragmentada (e não fragmentária) do texto de Stigger tem uma razão de ser. Ela provoca estranhamento, incita a reflexão sobre a relação entre as condições de vida das personagens principais e os demais elementos que compõem *Opisanie Swiata*, convidando a imaginação a completar as lacunas. Se Marcio Aquiles tivesse lido com mais cautela, talvez não criticasse tão severamente essa obra que, embora conte uma história ambientada na primeira metade do século XX, é um espelho de nosso tempo.

⁹ AQUILES, Marcio. “Crítica: Veronica Stigger alterna gêneros em fraca narrativa”. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 1º de fevereiro de 2014. Acessado em: 08/08/2018. <<https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1405968-critica-veronica-stigger-alterna-generos-em-fraca-narrativa.shtml>>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Dayane Celestino de. Análise semiótica de "Desencanto", de Manuel Bandeira. **Estudos Semióticos**, n. 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 07/07/2015.

_____. Estudo semiótico do poema "Para um monumento ao antidepressivo", de Paulo Henriques Britto. **Estudos Semióticos**, São Paulo, vol. 6, n. 1, p. 78–85, junho de 2010. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Acesso em 07/07/2015.

ALONSO, Fabiano Garcia Baltazar da Silva; SILVA, Patrícia Amorim da. O conflito entre o plano de expressão e conteúdo na poesia de Glauco Mattoso. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Número 2, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 30/06/2015.

AQUILES, M. Crítica: Veronica Stigger alterna gêneros em fraca narrativa. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1405968-critica-veronica-stigger-alterna-generos-em-fracas-narrativa.shtml>>. Acesso em: 23/07/2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, R. A retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARROS, D. L. P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 2001.

BATISTA, M. F. B. M. A semiótica: o caminhar histórico e perspectivas atuais. **Revista de Letras** (São Paulo), Fortaleza, v. 1, p. 9-17, 2003.

BERTRAND, Denis; ESTAY STANGE, Verónica. Reflexões sobre a perspectiva gerativa em semiótica. In: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno. (Org.). **Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. 1ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013, v. , p. 13-21.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BEIVIDAS, W. O lugar do sincretismo nas semióticas multicódicas. **CASA**, Araraquara, v. 10, p. 1-12, 2012.

BRODEN, Thomas. La sémiotique greimassienne et la sémiotique peircienne: visées, principes et théories du signe. **Estudos Semióticos**, São Paulo, vol. 10, n. 2, p. 1–16, Dezembro de 2014. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 13/07/2015.

BIGLARI, Amir. La temporalité du désespoir dans *Les Contemplations* de Victor Hugo. **Estudos Semióticos**. São Paulo, vol. 10, n. 1, p. 27–46, Julho de 2014. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 05/07/2015.

CAETANO, Kati; TAVARES, F.M.B. De 'la roja' a 'el rojo': bricolagens e sincretismos em jornais espanhóis. In: Arnaldo Cortina; Fernando Moreno da Silva. (Org.). **Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. 1ed. Araraquara/SP: Editora Cultura Acadêmica, 2014, v. 1, p. 113-142.

CORTINA, A. A construção do sentido na propaganda dirigida ao público gay. In: Arnaldo Cortina e Fernando Moreno da Silva. (Org.). **Semiótica e Comunicação: estudos sobre textos sincréticos**. 1a.ed.São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, v. 25, p. 261-296.

COURTÉS, J. **Introdução à semiótica narrativa e discursiva**. Coimbra: Almedina, 1979.

DUARTE, E. B. A televisão se dá ao tom. In: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno, org. (Org.). **Semiótica e comunicação**: estudos sobre textos sincréticos. 1ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, v. , p. 51-92.

DUARTE, Renata Cristina. Estratégias enunciativas em “Tão felizes” de Ivan Ângelo. **Estudos Semióticos**. São Paulo, vol. 9, n. 2, p. 28–34, Dezembro de 2013. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 06/07/2015.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 15ª edição, 1ª impressão – São Paulo: Contexto, 2000.

_____. O sujeito na semiótica narrativa e discursiva. **Todas as Letras**. São Paulo, vol. 9, n. 1, p. 24-31, 2007.

_____. Para uma definição das linguagens sincréticas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. 1ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, v. 1, p. 15-40.

FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique**. Paris : Editions Hadès ; Amsterdam : Benjamins, 1985.

_____. **Identités Visuelles**. Paris: PUF, 1995.

FONTANILLE, J. **Sémiotique et littérature**: essais de méthode. Paris: PUF, 1999.

_____. **Significação e visualidade**: exercícios práticos. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. **Semiótica do discurso**. Trad. Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. **Pratiques sémiotiques**. Paris, PUF, 2008.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1973.

_____. “L’Enonciation: une posture épistémologique”. In: **Significação** – Revista Brasileira de Semiótica, nº 1, Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas: Ribeirão Preto (SP), 1974.

_____. **MAUPASSANT** – A semiótica do texto: exercícios práticos. 1ª. ed. Florianópolis: UFSC, 1993.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. **Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage**. Paris, Hachette, tomo 2, 1986.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Trad. de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Para uma abordagem sócio-semiótica da literatura. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil, n. 11-12, p. 22-43, set. 1996. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90510/93278>>. Acesso em: 13 Jul. 2015.

LEITE, Ricardo Lopes; CABRAL, Susy Anne Almeida. A construção de identidades discursivas em textos sincréticos: IstoÉ x Veja, Dilma x Serra. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. São Paulo, vol. 9, n. 1, p. 13–21, Julho de 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 11/07/2015.

LÉVI-STRAUSS, C. Abertura. In: **O cru e o cozido**. Mitológicas I. São Paulo: Cosac Naify, 1991.

LIMA, Eliane Soares de. Leitura e interação afetiva: procedimentos de discursivização e textualização em “Conversa de bois”, de Guimarães Rosa. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. São Paulo, Volume 9, Número 2, p. 54–61, Dezembro de 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 06/07/2015.

LIMA, M. R. Resenha de 'Opisanie Swiata', de Veronica Stigger. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/10/05/resenha-de-opisanie-swiata-de-veronica-stigger-511205.asp>>. Acesso em: 23/07/2015.

LUCENA JÚNIOR, José Ferreira de. Análise semiótica do poema "Vulgívaga" de Manuel Bandeira. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 2, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 30/06/2015.

MALVEZZI, M. J. T. A Espiralada Saga Narrativa contida em "Esse obscuro objeto do desejo". **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, SP, v. 2, n.1, p. 1-35, 2004.

MARTINS, Geraldo Vicente. “A terceira margem do rio”: Semiótica e poética em Guimarães Rosa. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. São Paulo, Volume 10, Número 1, p. 20–26, Julho de 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 04/07/2015.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. A configuração patêmica no conto “A escola da noite”, de Rubens Figueiredo. **Estudos Semióticos**. Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, vol. 8, Número 1, p. 113-123, junho de 2012. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 30/06/2015.

OLIVEIRA, A. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, A. C. (Org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, V. **Escritos em prosa e verso de Raul Bopp [manuscrito]:** releituras do modernismo. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://www.ileel.ufu.br/pplet/wp-content/uploads/2014/08/03-Viviane.pdf>>. Acesso em: 07/07/2018.

OLIVEIRA, Taís de. O que esconde a comédia americana: uma análise semiótica de As patricinhas de Beverly Hills. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. São Paulo, Volume 9, Número 1, p. 99–110, Julho de 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/esse>>. Acesso em 11/07/2015.

PEREIRA, Eliane. Apreensão e significação em “Funes, o memorioso”, de Jorge Luís Borges. **Estudos Semióticos**. Editores responsáveis: Franciso E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, Volume 8, Número 1, p. 91-98, junho de 2012. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 29/06/2015.

PIETROFORTE, A. V. S. **Tópicos de semiótica:** modelos teóricos e aplicações. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Semiótica visual:** os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2010.

PORTELA, Jean Cristtus. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: DINIZ, Maria Lúcia Vissotto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (Orgs.). **Semiótica e Mídia:** textos, práticas, estratégias. Bauru: Unesp/Faac, 2008, pp. 93-113.

PORTELA, Jean Cristtus; SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. A noção de gênero em Semiótica. **Semiótica:** identidade e diálogos. 1ed. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012, v. 1, p. 69-95.

PROENÇA, Paulo Sérgio de. Intertextualidade e interdiscursividade em “Na arca: três contos inéditos do gênesis”, de Machado de Assis. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, Volume 5, Número 2, p. 37–44, novembro de 2009. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 10/07/2015.

_____. A construção da competência para a infidelidade, em Dom Casmurro. **Estudos Semióticos**. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, Volume 7, Número 1, p. 106–113, junho de 2011. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 11/07/2015.

RIBEIRO, Camila dos Santos. **Semiótica e tensividade**: o fazer missivo, seus desdobramentos teóricos e modos de aplicação. 2010. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-16112010-113122. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-16112010-113122/pt-br.php>>. Acesso em: 2018-09-10.

SILVA, Cintia Alves; PORTELA, Jean Cristtus. Os níveis de pertinência semiótica na edição das cartas de Chico Xavier. In: PORTELA, Jean Cristtus et al (org.). **Semiótica**: identidade e diálogos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

SILVA, F. M. Sexualidade e riso: uma leitura da crônica de Luís Fernando Veríssimo. **CASA** (Araraquara), v. 3, p. 1-13, 2005.

_____. A instância lingüística do leitor. **Revista Logos** (FEUC. Online), v. 1, p. 13, 2006.

_____. Expressão e conteúdo: articulações do texto sincrético. In: CORTINA, A; SILVA, F.M.. (Org.). **Semiótica e Comunicação**. 1ed.: , 2014, v. 1, p. 231-260.

SOUZA, Paula Martins de. Tensão entre genialidade e loucura no romance Cien años de soledad. *Estudos Semióticos*. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. São Paulo, Volume 5, Número 1, p. 92–103, junho de 2009. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 08/07/2016.

STIGGER, V. **Opisanie swiata**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SÜSSEKIND, F. Escalas e ventríloquos. **Folha de São Paulo**: Mais, 23/07/2000. p. 5-11. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>>. Acesso em: 25/01/2016

TEIXEIRA, Lucia. Achados e perdidos: análise semiótica de cartazes de cinema. In: LARA, Glaucia Muniz Proença; MACHADO, Ida Lucia; EMEDIATO, Wander. (Org.). **Análises do discurso hoje**. 1ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, v. 1, p. 169-198.

_____. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de; TEIXEIRA, Lucia. (Org.). **Linguagens na comunicação**: desenvolvimentos de semiótica sincrética. 1ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, v. 1, p. 41-77.

TIBURI, M. Sobre o impronunciável livro de Verônica Stigger. **Revista Cult**, 21/04/2014. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/04/sobre-o-impronunciavel-livro-de-veronica-stigger/>>. Acesso em: 23/07/2015.

ZILBERBERG, Claude. Pour introduire le faire missif. In: **RSSI**. Alberta, vol. 6, p. 229-261, 1986.