

ANA CAROLINA CORTEZ NORONHA

A VIAGEM DE UM LEITOR: UMA INVESTIGAÇÃO  
SEMIÓTICA SOBRE O PROCESSO DE LEITURA.

Araraquara-SP  
2006

ANA CAROLINA CORTEZ NORONHA

A VIAGEM DE UM LEITOR: UMA INVESTIGAÇÃO  
SEMIÓTICA SOBRE O PROCESSO DE LEITURA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Araraquara – SP  
2006

ANA CAROLINA CORTEZ NORONHA

A VIAGEM DE UM LEITOR: UMA INVESTIGAÇÃO SEMIÓTICA SOBRE O  
PROCESSO DE LEITURA.

BANCA EXAMINADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

PROFESSORA DOUTORA RENATA MARIA FACURI COELHO MARCHEZAN

PROFESSORA DOUTORA MARISA GIANNECCHINI GONÇALVES DE SOUZA

PROFESSOR DOUTOR ARNALDO CORTINA

## AGRADECIMENTOS

Ao Arnaldo, professor, orientador, conselheiro e modelo de profissional para mim durante esses anos de orientação. Obrigada, Arnaldo, por me mostrar o equilíbrio possível entre o profissional e o pessoal, por se aproximar em horas difíceis, por orientar me dando autonomia, enfim, por ter tornado possível a execução deste trabalho.

Ao Jean, que me contagiou com sua paixão pela semiótica, me ajudando assim a definir os caminhos a seguir. Pela amizade, carinho e atenção, sempre. Pelo pouso, pelas conversas, pelas observações perspicazes, pelo olhar arguto.

Ao Matheus, por se aproximar e me deixar aproximar-me dele aos poucos, possibilitando assim uma amizade sincera e grande admiração.

À Sirlene, pela comunicação, nem sempre verbalizada, que conseguimos desenvolver durante esse percurso em que descobrimos tantas afinidades. Pelo carinho, pela ajuda e pela força.

Ao Fernando, que começou e terminou esta jornada junto comigo, com quem muitas vezes troquei impressões e sugestões.

Estela, Déborah, Levi e Bruna, que juntamente com todos os amigos citados acima foram responsáveis pelos estudos e discussões no GELE (Grupo de Estudos sobre Leitura).

Às professoras Maria do Rosário Gregolin e Renata Marchezan, com quem cursei disciplinas na pós-graduação, troquei idéias desde que era aluna da especialização e que estiveram na minha banca de qualificação, sempre contribuindo para este trabalho.

A cada um dos meus irmãos, Lavínia, Neto, Sara e Rafael, que me incentivaram e me apoiaram, sempre, irrestritamente. Aos meus pais, Maria Lúcia e Zezinho, que me deram meios de realizar meus sonhos e me deram disciplina para concluí-los. Pelo amor, pelo incentivo e pela infinita paciência que sempre tiveram comigo e com as minhas teimosias.

À Fundação Paulista de Tecnologia e Educação, pelo incentivo profissional e pelo apoio financeiro concedido ao longo desta jornada.

Aos demais amigos, familiares, colegas, alunos, de quem roubei horas de convívio para poder produzir este trabalho. Àqueles que, durante os cafés na cantina da FCLAr, trocaram comigo experiências e incentivo. Àqueles que em seminários e congressos, enriqueceram este trabalho com sugestões e críticas. A todos os que estiveram de algum modo presentes durante a execução deste trabalho, meus agradecimentos de coração.

*“O sentido é, sempre, uma atribuição de sentido.”*

*(Edward Lopes)*

## Índice

Introdução	8
Um breve resumo do <i>corpus</i>	10
O tema e a escolha do <i>corpus</i>	10
A organização deste trabalho	13
1. A teoria semiótica do texto	15
Semiótica Greimasiana ou Semiótica da Escola de Paris	17
2. Análise do Percurso Gerativo do Sentido	22
2.1 – Nível sêmio-narrativo	23
2.1.1 – Circulação dos objetos-valor	25
2.1.2 – Nível fundamental ou profundo	39
2.2 – Nível Discursivo	41
3. Sobre a Enunciação	53
3.1 – O sujeito da enunciação	54
A concepção dialógica da linguagem	56
3.2 – Definindo enunciação	59
3.3 – Enunciação enunciada e enunciado enunciado	60
3.4 – O enunciador, o enunciatário e suas relações	62
3.5 – Os mecanismos da enunciação no enunciado	64
3.6 – Análise da enunciação em <i>Por onde você andou, Robert?</i>	65
3.6.1 – O momento da primeira passagem	67
3.6.2 – O momento da volta de Robert a seu mundo	68
3.6.3 – O enunciatário visado pelo enunciador	69
4. Sobre a Leitura	72
4.1 – Leitura e Semiótica	76

4.2 – As viagens de Robert e a leitura	80
Considerações Finais	86
Bibliografia	90
Resumo	94
<i>Abstract</i>	95

## Introdução

O objetivo primeiro e mais geral deste trabalho é fazer uma investigação sobre a leitura. Apresentam-se hoje numerosos estudos sobre leitura, sob muitas perspectivas diferentes de estudo. Há estudos sobre leitura do ponto de vista pedagógico, sob perspectiva de aquisição de linguagem, sob o ponto de vista de distúrbios cognitivos, pesquisas históricas e sociais de hábitos de leitura, entre outros. Aqui, optamos por pensar e investigar a leitura como sendo um processo discursivo de apreensão de sentido e de significação. Tomamos como ponto de partida a seguinte declaração de Cortina (2005, p. 157) sobre leitura como processo discursivo:

Por sua vez, a leitura também pressupõe a ação de um sujeito sobre o texto lido, na medida em que ele construirá seu texto interpretativo a partir do confronto de seu conhecimento, dimensão cognitiva, sobre o fazer do outro. Assim, toda leitura é uma relação intertextual, pois, mesmo que o leitor apenas comente verbalmente sua compreensão do texto lido, não está deixando de construir um discurso interpretativo por meio da linguagem, portanto um texto.

Para se conceber leitura é necessário pensar em autor e leitor, pois são eles os sujeitos atores desse processo. Pensa-se em investigá-los, procurar neles os sujeitos do processo, o que é e como se dá a leitura. Mas, não se poderia, partindo do texto, fazer um estudo tratando de leitores reais, de carne e osso. Isso teria que ser feito pelos estudos históricos e sociais da leitura, por exemplo, ou por estudos pedagógicos que lidassem com pessoas. Não se pode apreender o real, a realidade externa, por meio do texto, que é o nosso objeto “concreto”, o único que possuímos e sobre o qual podemos trabalhar. Por isso

entendemos que só podemos envolver em nosso estudo autor e leitor inscritos no texto, apenas aqueles que o texto dá a conhecer, e não o que se pensaria como autor e leitor “reais”. Procuramos, portanto, no momento da investigação da leitura como um processo, fazê-la partindo dos limites do texto, de sua imanência, como concebido pela teoria semiótica do texto de linha greimasiana, para poder realizar essa busca a respeito dos processos de leitura e de como se dá essa relação entre escritor e leitor, que internamente ao texto são tratados como entidades que se deixam conhecer por meio da enunciação, ou seja, enunciador e enunciatário. Para reafirmar nossa posição de iniciar os estudos a partir da imanência do texto, utilizamos as palavras de Fiorin (2005, p. 119)

O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, em carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e do leitor construída pelo texto.

Entendemos que a apreensão do sentido de um texto só pode ser dada/feita pelo sujeito da enunciação, que traz em si, sincreticamente, o enunciador e o enunciatário. O sentido não depende mais de um do que do outro, mas dos dois, ao mesmo tempo, com a mesma importância, e só pode ser construído na relação entre eles. Por esse motivo uma das questões centrais deste trabalho é o estudo da enunciação, utilizando como ferramenta a teoria semiótica.

Há outros dois objetivos para este trabalho. Aplicar os conceitos semióticos de investigação da organização do texto ao *corpus*, buscando nele uma ficcionalização do processo de leitura e, desse modo, investigar um pouco a organização do processo de leitura. E investigar no *corpus* a circulação dos objetos-valor nos níveis narrativo e discursivo, buscando assim os valores que o enunciador procura transmitir ao enunciatário. Nesse momento da investigação acreditamos nos aproximar um pouco mais do “mundo externo” ao texto, do “mundo real”, quando procuramos esses valores. A narrativa é dirigida a adolescentes e a partir desse ponto de vista buscamos os valores que nela circulam. No entanto, essa aproximação ao “mundo externo” se constrói de dentro do texto para fora, da imanência do texto para o seu exterior, por se tratar, neste trabalho, de uma investigação de leitura como processo discursivo.

## **Um breve resumo do *corpus***

Apresentamos neste momento um resumo breve do *corpus* que, no decorrer do trabalho, durante as análises, será mais bem apresentado. Este primeiro resumo tem a intenção de dar ao leitor deste trabalho uma pequena noção da narrativa utilizada, visto que ela não é muito conhecida.

Este trabalho utiliza como *corpus* uma narrativa juvenil alemã intitulada *Por onde você andou, Robert?* (tradução brasileira de João Azenha Jr., Companhia das Letras, 1999), escrita por Hans Magnus Enzensberger. A história é sobre um adolescente alemão que vive no final do século XX e começa a ter problemas de vista, enxergando manchas quando esfrega os olhos e, com o passar do tempo, essas manchas começam a lhe trazer imagens em movimento. Um dia ele está na cozinha de sua casa, sozinho, assistindo à televisão, quando esfrega os olhos e, de repente, se vê transportado para dentro do filme a que estava assistindo. Assim, começa a viajar no tempo e no espaço por meio de imagens para as quais seus olhos se dirigem. Ele volta no tempo, em suas viagens, sete vezes ao todo, até 1621, quando consegue retornar para a Alemanha do século XX pintando um retrato da cozinha de sua casa e “viajando” para dentro dele.

## **O tema e a escolha do *corpus***

O leitor que confunde sua leitura com a obra ou o espectador de cinema ou de televisão que confunde o filme com sua realidade e passa a vivê-la são temas recorrentes na literatura e no cinema mundiais. Existe um certo consenso de que a leitura é uma viagem e a ficção, às vezes, faz como se pudesse, a partir dessas super-interpretações da realidade, compreender melhor o que se passa com um leitor durante o ato de leitura (podemos entender que o espectador é, de certa

forma, também um leitor, se se considera a noção de texto de maneira mais ampla<sup>1</sup>.)

Júlio Cortázar possui um conto, “Continuidade dos Parques”, que também retrata esse universo que mescla o leitor e sua leitura, e os confunde em uma só realidade. Esse conto é objeto de estudo por A. J. Greimas em “Da Imperfeição”, justamente por tratar de um objeto literário que é construído e oferecido ao sujeito, um objeto que se sobrepõe à realidade.

Ao comentar esse conto, Greimas observa que, primeiramente, o sujeito toma contato com a organização temática do objeto literário (a trama, o caráter dos personagens) para, em seguida, entrar em contato com sua manifestação figurativa (as imagens que adquiriam movimento e vida). E acrescenta que

E se houver prazer nessa leitura, ele será encontrado não na aproximação do objeto imaginário mas, ao contrário, no distanciamento progressivo do que é a “realidade”, e, mais ainda, na sua atenuação, (...). (GREIMAS, 2002, p. 58)

É justamente o fragmento reproduzido acima que nos parece fornecer uma das chaves para o desenvolvimento deste trabalho: a de que o protagonista da narrativa de Enzensberger quer, mesmo que, a princípio, involuntariamente, distanciar-se de sua realidade, mais do que querer aproximar-se de um objeto imaginário. Podemos até nos atrever a dizer que essa é uma atribuição que se pode fazer a um leitor comum de narrativas ficcionais, como a que analisamos aqui: desejar distanciar-se do mundo que lhe é “real” e, assim, adentrar a leitura, como se ela efetivamente constituísse um outro mundo, que se opõe ao seu.

Os objetivos para a investigação deste *corpus* foram outros até chegar ao formato em que ele se apresenta neste trabalho: o de sustentar uma investigação sobre leitura, por meio do estudo da enunciação. Antes, o *corpus* nos havia sido sugerido para um possível estudo sobre sujeito e como a história influenciava a formação desse sujeito, para que fossem feitas observações sobre um sujeito que se transforma enquanto passeia no tempo e no espaço. Essa investigação teria como base teórica a Análise do Discurso de linha francesa.

---

<sup>1</sup> No cinema, por exemplo, pode-se citar “A Rosa Púrpura do Cairo” (*The Purple Rose of Cairo*, direção de Woody Allen, Estados Unidos, 1985) e “História sem fim” (*The Neverending Story*, direção de Wolfgang Petersen, Estados Unidos, 1984)

No entanto, ao mesmo tempo em que foram feitas as primeiras observações e leituras do *corpus*, tivemos um contato mais estreito com pesquisas sobre leitura – primeiramente o trabalho de Roger Chartier e sua equipe (2001, 2002), depois Marisa Lajolo e a formação da leitura no Brasil (1999), Márcia Abreu e a história da leitura no Brasil (1999) e, finalmente, o processo de leitura visto a partir da teoria semiótica do texto, por meio do trabalho de Arnaldo Cortina (2000). A partir dessas leituras apontou-se um paralelo entre as viagens do protagonista Robert e o que poderia se chamar de leitura, pensando-a como um processo de apreensão de sentidos semelhante àquele que se tem no processo discursivo.

É do senso comum pensar que um leitor viaja enquanto lê, porque transporta-se para espaço e tempo diversos do seu, percebe esse espaço e esse tempo, interage com eles e seus atores e, ao final, modifica-se de algum modo em função desse novo saber. Ao tomar leitura como sinônimo de viagem, pensa-se em um sujeito que “mergulha” em um mundo que lhe é novo e que se lhe abre para a observação, para o conhecimento. Cabe ao leitor decifrar, por meio de um código escrito do qual possui conhecimento prévio, o novo, ao mesmo tempo em que cabe ao viajante decifrar, pela observação confrontada com as informações prévias que possui, os elementos que se lhe apresentam. Na narrativa escolhida como *corpus* Robert não só mergulha em suas viagens – ele “entra” no mundo que lê -, como também volta no tempo, o que pode ser interpretado como o percurso da busca do conhecimento, uma vez que se faz necessário, durante esse processo, a busca de suas fontes, sua inspiração, seus mentores etc. A personagem passeia por lugares e momentos dos quais já tinha, histórica ou geograficamente, ouvido falar. Daí sua leitura, histórica, aparece confrontada com o testemunho ocular que ele faz da situação, que aqui também chamamos de leitura. Foi, portanto, a questão do passeio pela história, durante o qual a personagem é obrigada a identificar determinada situação para interagir com ela (“ler” a situação) que pensamos em utilizar nesse *corpus* para investigação do processo de leitura, “apreensão do sentido por um sujeito-leitor”. Há um paralelo entre as viagens de Robert e o processo de leitura, entendendo ambos como processos começados a partir do olhar e que levam o sujeito a um outro lugar.

Uma outra questão que se faz pertinente neste trabalho, e que também justifica a escolha do *corpus*, é procurar o enunciador que se dirige ao enunciatário, de outro modo, identificar o objeto-valor que o enunciador que constrói a narrativa de Robert destina ao enunciatário dessa narrativa, classificada como juvenil. A procura desses valores lida, o mais perto que o texto permite, com a realidade da leitura, o leitor do mundo real, que é o enunciatário pressuposto pelo texto e por isso faz parte deste trabalho.

## **A organização deste trabalho**

Primeiramente será feita uma exposição da teoria semiótica de linha greimasiana, que é a base teórica deste trabalho e da qual se extraem os conceitos de processo discursivo e enunciação, entre outros. Faz-se também uma breve exposição de seu histórico e sua evolução.

Depois, parte-se da análise do *corpus* seguindo o percurso gerativo de sentido da semiótica greimasiana. Analisa-se, por fim, o *corpus* nos níveis profundo, narrativo e discursivo de significação.

No nível narrativo procura-se compreender a circulação dos objetos na narrativa. Esses objetos são, a princípio, aqueles que o protagonista carrega consigo durante a narrativa, e que vão sendo trocados por outros ou perdidos durante seu percurso. Acredita-se que há nessas trocas e perdas um programa narrativo único, apesar de, no nível discursivo, esses objetos apresentarem-se diferentemente. Procuram-se também os valores que o enunciador deseja passar ao enunciatário por meio dessa troca de objetos durante a narrativa.

Na análise do nível discursivo a atenção estará voltada principalmente para a análise da enunciação, pois é nela que se encontra a relação entre enunciador e enunciatário, que compreendemos como autor e leitor inscritos no texto. Faz-se também a análise dos momentos em que o protagonista entra em cada uma das imagens que vê, buscando aí uma isotopia temática coberta por figuras diferentes, que se assemelham ao processo de um leitor “entrando” nas imagens a que seus olhos o dirigem.

Há, por último, um capítulo dedicado à leitura. Primeiramente tentando apreender o que seja leitura para as teorias do texto e, depois, sobre como a teoria semiótica do texto entende “leitura”, tomando-a como um processo discursivo. Por fim, nesse mesmo capítulo, procura-se no *corpus* algumas semelhanças entre as viagens do protagonista e leitura.

## 1. A teoria semiótica do texto

Edward Lopes, em seu livro *A identidade e a diferença* (1997, p. 21) nos diz:

Ao longo dos séculos, a pintura se nutriu do estofo ideológico fornecido pela falácia representativa, segundo a qual a arte consistia numa exata imitação da realidade. Mas o que de fato acontecia era que, construindo, na figura pintada, a representação contínua de um objeto do mundo, e assegurando o vínculo entre os dois por uma relação de analogia ou semelhança imediatas, o pintor realista manipulava a visão do leitor para *fazê-lo crer ver o real*; na essência, ele fazia o observador ver no quadro o mesmo que a sua comunidade já lhe fizera ver no mundo.

Neste fragmento, Lopes nos descreve o modo como um pintor realista manipula a visão do seu leitor para que ele creia ver o real em sua obra. Analogamente, pensamos que desse modo também, por meio da representação contínua de um objeto do mundo, poderemos pensar numa sistematização do processo de leitura. A idéia que nos ocorreu aqui foi de que manipularemos (no sentido de manejar, dar forma com as mãos) a narrativa *Por onde você andou, Robert* no sentido de fazer com que se enxergue nela um paralelo com leitura, partindo das leituras e do conhecimento de mundo do analista. Mas o que são os trabalhos acadêmicos senão essa manipulação do conhecido, essa reorganização da realidade e do *corpus* investigado para que faça sobressair dele aquilo que se deseja mostrar e provar (dentro dos limites do que está contido no texto)?

Partindo dessa premissa, fica claro que não queremos dizer que o que se passa com Robert seja exatamente o que acontece, ou como acontece, no mundo *real*, com um processo de leitura. Trata-se da ficcionalização de um processo.

Mas a ficcionalização de um processo é uma maneira de identificar algumas de suas partes que não seriam possíveis de serem identificadas caso ele não estivesse sendo tratado como uma ficção. Dentro de um processo ficcionalizado, fica mais fácil fazer algumas afirmações as quais, se fossem feitas em relação à realidade, resultariam em falácias ou em simplificações ou generalizações. Mas ler a ficcionalização de um processo de leitura e analisá-la pode ser uma maneira de se pensar leitura discursivamente e de, quem sabe, dar um pequeno passo em direção a um melhor entendimento do que ele seja e de seu funcionamento. Afinal, como postula Louis Hjelmslev (2003, p. 8):

Em todo caso, parece legítimo propor *a priori* a hipótese de que a todo *processo* corresponde um *sistema* que permite analisá-lo e descrevê-lo através de um número restrito de premissas. Deve ser possível considerar todo processo como composto por um número limitado de elementos que constantemente reaparecem em novas combinações. Baseando-se na análise do processo, deveria ser possível reagrupar esses elementos em classes, sendo cada classe definida pela homogeneidade de suas possibilidades combinatórias, e a partir dessa classificação preliminar deveria ser igualmente possível estabelecer um cálculo geral exaustivo das combinações possíveis. (...)

Parece incontestável que enquanto as ciências humanas não assumirem uma tal teoria como hipótese de trabalho negligenciarão a mais importante de suas tarefas, que é a de procurar constituir o humanismo em objeto de ciência.

Louis Hjelmslev, seguidor das idéias estruturalistas de Ferdinand de Saussure, deu passos importantes em relação ao fato de que os estudos lingüísticos deveriam ser iniciados na imanência do texto, permanecendo nela para que tivessem uma base mais sólida para os estudos exteriores ao texto (FIORIN, 2003, p. 52), e que daí deveriam ser extraídos elementos que reaparecem e combinam-se entre si, resultando em novas combinações, mas sempre a partir de organizações já conhecidas. A sistematização de processos, característica dos estruturalistas, visa ao conhecimento sistemático das ciências humanas, realmente transformadas, a partir disso, em “ciência”.

Nos anos 1960 Greimas aproveitou-se da sistematização analítica hjelmsleviana para propor o percurso gerativo do sentido, em que se sistematiza a apreensão do sentido a partir de premissas pré-estabelecidas. Partindo-se

dessas idéias, pensamos na possibilidade de um dia vir a ser estabelecida uma sistematização do processo de leitura, pois o processo de leitura também pode ser entendido como um percurso gerativo de sentido, e que, portanto, seria uma sistematização semelhante à teoria semiótica do texto como concebida por Greimas. Se se pensar que a leitura é um processo de construção de um texto a partir de outro, e que a semiótica tem por objeto de estudo o modo da apreensão do sentido, pode-se afirmar que a semiótica é a ferramenta a ser utilizada para essa investigação, essa tentativa de sistematização, uma vez que ela já possui o esquema narrativo organizado de forma a se compreender a apreensão do sentido de um texto por um leitor.

## **Semiótica Greimasiana ou Semiótica da Escola de Paris**

Segundo Coquet (1982, p. 5), a Escola de Paris concebe a semiótica da seguinte maneira:

*La sémiotique a pour projet d'établir une théorie générale des systèmes de signification. Pour certaines sémiotiques, le signe est d'abord un observable; dans la perspective de l'École de Paris, c'est d'abord un objet construit.*

A semiótica francesa também é conhecida por Semiótica da Escola de Paris, e pode-se dizer que seu marco inicial foi o artigo de Greimas *L'actualité du saussurisme*, publicado em 1956 na revista *Le français moderne*. Segue-se a ele o primeiro tratado de semiótica lingüística, *Semântica Estrutural*, também de Algirdas Julien Greimas, publicado em 1966.

O pensamento da Escola de Paris remonta a Saussure, que introduziu as dicotomias lingüísticas - *langue e langage* e *significante e significado* (entre outras dicotomias concebidas por ele, estas duas foram as mais significativas para a teoria semiótica) - e a Hjelmslev que, baseado em Saussure, se utilizou de sua sistematização da língua e a dividiu, de modo mais acurado, como forma e substância e como expressão e conteúdo.

Dentre as maiores contribuições de Saussure para os estudos da linguagem, está o fato de ele ter postulado, entre outras coisas, que a lingüística deveria distinguir o nível imanente da língua (*langue*) e o nível de manifestação da fala (*parole*); que a variação do objeto de conhecimento se dá a partir da variação do ponto de vista a partir do qual ele é observado; que é necessária a distinção entre os estudos *sincrônicos* (um recorte no tempo) e os estudos *diacrônicos* (perspectiva de evolução no tempo); que a descrição da língua é um procedimento de análise formal (e não substancial) já que “a língua é forma e não substância”; que a partir da distinção entre forma e substância, distinguem-se também som e fonema, diferença fonética e fonológica. (LOPES, 1997, p. 156)

O grande projeto hjelmsleviano é fazer dos estudos humanísticos um objeto de ciência. Para isso ele defende uma sistematização desses estudos, estabelecidos em seu *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, em 1961. Em princípio, o dinamarquês afirma ser necessária a busca do conhecimento imanente, considerando a língua como uma estrutura específica. Partindo desse princípio é que se poderá atingir seu exterior, os fatos que a rodeiam. Hjelmslev nega que os estudos da linguagem devessem ser feitos como um conglomerado de fatos não lingüísticos (psíquicos, psicológicos, históricos etc.), como era costume se fazer em sua época. Seu projeto propõe estudar a relação entre as coisas, a dependência que os objetos desenvolvem nas relações que têm entre si. Ao final de seu *Prolegômenos*, Hjelmslev diz que “a imanência e a transcendência juntam-se numa unidade superior baseada na imanência” (2003, p. 133) e que o homem e a sociedade humana estão presentes na linguagem.

É a partir da sistematização hjelmsleviana da língua e da sistematização proppiana da narrativa do conto maravilhoso russo que Greimas dá início aos estudos da narrativa de uma forma mais geral, pensando em funções e atores variantes. Segundo Coquet, a Escola de Paris fundamenta-se em três pilares do estudo da prática semiótica:

1. a língua é um objeto formal. “*Parce qu’elle est ‘forme’ et non ‘substance’, elle est de nature homogène et support l’analyse.*” (1982, p. 10)
2. a língua é um objeto semântico. “*C’est ‘une architecture de formes chargées de sens.’*” (idem)

### 3. a língua é um objeto social.

*Pour reprendre les termes de Saussure, son caractère d' »institution social »' est avéré par le fait qu' »elle n'existe qu'en vertu d'une sorte de contrat passé entre les membres de la communauté ». (idem)*

Para Greimas e Courtés (s/d, p. 415) a semiótica é uma teoria da significação. “Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de construção conceptual, as condições da apreensão e da produção do sentido.” Greimas, em “Sobre o Sentido” (1975, p. 7), diz-nos que “Um quadro, um poema são apenas pretextos, o único sentido que eles têm é aquele – ou são aqueles – que lhes damos”. Lopes (1997, p. 26) reafirma essa idéia ao dizer que “o sentido é, sempre, uma atribuição do sentido”. Portanto, não se pode falar em sentido absoluto, mas deve-se sempre falar no sentido que é formado a partir de uma relação entre dois ou mais elementos, como prega a tradição saussuriana e hjelmsleviana de que a significação está na apreensão das diferenças entre elementos que se relacionam.

A teoria semiótica ocupa-se de estabelecer uma teoria geral dos sistemas de significação, a partir da observação do signo.

*Face à ces données de l'expérience, propres à l'objet visé, - données qui forment à la première vue de l'analyste d' « infinies mouvances », ou, selon la métaphore de Saussure un « royaume flottant »- , le sémioticien se munit de procédures (...) susceptibles, selon lui, de les organiser paradigmatiquement (en classes) et syntagmatiquement (en énoncés). C'est cette articulation du sens, investissant les « données de l'expérience », qui constitue la **signification**. (COQUET, 1982, p. 20)*

Denis Bertrand, na introdução do Caminhos da Semiótica Literária (2003, p.11), procura explicitar qual é o objeto de estudo da semiótica:

a semiótica se interessa pelo “parecer do sentido”, que se apreende por meio das formas de linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente.

O “parecer do sentido” veio para a Semiótica por meio da fenomenologia, corrente filosófica desenvolvida principalmente por Merleau-Ponty, e parte da concepção que o sentido não existe por si só, mas é sempre uma percepção, dependente da relação entre os elementos que comporão esse sentido.

Cortina e Marchezan (2004, p. 394) assim se pronunciam sobre o objeto da semiótica, explicitando essa questão da busca do sentido e lembrando a nós a questão da construção do simulacro:

As preocupações da semiótica traduzem-se, assim, na explicitação do modo por meio do qual o sentido se constitui; em outras palavras, busca-se *o quê*, mas por vias do *como*; não o sentido verdadeiro, mas, antes, o parecer verdadeiro, o simulacro; não a fragmentação do sentido, mas a totalidade, depreendida da unidade textual.

Em *Sobre o Sentido*, Greimas investiga justamente como seria possível apreender o sentido. Ele afirma que seria apenas relativizar essa questão se retirássemos o sentido dos objetos e o atribuíssemos ao sujeito, que isso seria apenas um triunfo do relativismo. A questão do sentido é muito mais profunda, e reside nas relações de todos os elementos envolvidos em uma significação.

O homem vive num mundo significante. Para ele, o problema do sentido não se coloca, o sentido é colocado, se impõe como uma evidência, como um “sentimento de compreensão” absolutamente natural. (GREIMAS, 1975, p. 12)

Ele diz ainda que a pesquisa do estudioso de semiótica sobre o sentido precisa pautar-se entre a filosofia e a lógico-matemática e que a descrição semiótica da significação é a construção de uma linguagem artificial adequada. A significação é, segundo Greimas,

apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente, e o sentido é apenas esta possibilidade de *transcodificação*. (1975, p. 13)

A semiótica foi construída sobre bases lingüísticas (Saussure e Hjelmslev), mas seu campo de estudo abarca o da lingüística, cujo objeto de estudos restringe-se aos sistemas de língua, e vai além. Por tratar da investigação do

sentido em sistemas verbais, não-verbais e sincréticos ela tem uma aplicação muito ampla. No caso deste trabalho, utilizaremos apenas a semiótica que se aplica a textos verbais.

## 2. Análise do Percurso Gerativo de Sentido

Preferiu-se neste trabalho explicar o percurso gerativo de sentido da teoria semiótica do texto e exemplificá-lo ao mesmo tempo em que desenvolvemos a análise do *corpus* que propomos realizar. Portanto, esta parte de nossa dissertação traz a análise do *corpus* ao mesmo tempo que tenta explicar a teoria. Não que explicar a teoria seja um objetivo deste trabalho, mas acreditamos que apresentá-la seja, também, importante.

O discurso é visto pela semiótica como uma superposição de níveis de significação, chamada de percurso gerativo do sentido. Essa superposição engloba o trabalho da construção do sentido no discurso, da imanência, do mais profundo ao discursivo, aparente, superficial. Concebem-se três níveis de significação. O nível fundamental é o mais profundo deles e caracteriza-se por conter uma categoria semântica composta por oposições, como, por exemplo, /vida/ e /morte/ ou /natureza/ e /cultura/. Essa oposição encontra-se na base da construção do sentido do texto. O nível narrativo é o intermediário e é nele que se operam transformações entre dois estados diferentes. É esse nível também que se organiza a busca do sentido num texto. Tem-se, por exemplo, um sujeito que não-é, uma transformação, e um sujeito que passa-a-ser. O terceiro nível, o nível da superfície, é o discursivo. É nele que as formas narrativas, abstratas, ganham concretude, sendo revestidas por atores inseridos num espaço e num tempo determinados. É bom ressaltar que as fronteiras entre os diferentes níveis de significação não são bem delimitadas e que é enunciação que faz a ponte entre eles, transitando entre um e outro nível, ligando-os.

## 2.1 Nível sêmio-narrativo

A narratividade deve ser entendida como sucessão de estados e de transformações, responsável, nessa instância, pela produção do sentido. (BARROS, 2002, p. 31)

O conceito de narratividade é a transformação de estados operada por um sujeito na busca de um objeto investido de um valor. Tanto o sujeito quanto o objeto são chamados de actantes e só existem a partir de uma relação de transitividade entre eles. Os modelos actanciais do nível narrativo devem, para Greimas (1977, p. 187),

ser considerados como modelos de previsibilidade, como hipóteses apresentadas sob forma de articulações lógicas que, uma vez projetadas sobre textos, podem aumentar-lhes a legibilidade.

Por isso, por causa da busca das relações lógicas que aumentem a possibilidade de compreensão de um texto, pela tentativa de melhor compreender o percurso gerativo do sentido, é que se tenta organizar o nível narrativo dele.

Há dois tipos de enunciados elementares na sintaxe narrativa: os de estado, que estabelecem uma relação entre um sujeito e um objeto, e os de fazer, que mostram as transformações, as passagens de um enunciado a outro. Às passagens de um enunciado de estado a outro chamamos narrativas mínimas. Um texto é uma narrativa complexa, formado por várias narrativas mínimas.

Manipulação, competência, performance, sanção são as quatro fases da seqüência narrativa canônica de uma narrativa complexa. Na manipulação um sujeito (não necessariamente revestido em uma pessoa) age sobre o outro para levá-lo a fazer alguma coisa. Na fase da competência o sujeito que vai realizar a ação é dotado de um saber-fazer, querer-fazer ou de um poder-fazer. A performance é a fase na qual acontece a transformação principal da narrativa. E

a sanção é o julgamento do sujeito que operou a performance e pode ser positiva ou negativa.

A insatisfação em relação ao mundo em que vive funciona como o sujeito manipulador que leva Robert a ausentar-se de sua realidade. O instrumento de manipulação são as manchas de sua visão. No início essas manchas eram ora claras, ora escuras e se moviam para cima e para baixo. Logo depois vieram listras coloridas e, em seguida, cobras também coloridas. Por fim, Robert passou a ver imagens. Ele dizia que gostava das manchas: “Robert não pensaria em reclamar disso [das manchas em sua visão] nem em sonho. (...) Ao contrário, ele até gosta.” (p. 10). São as manchas que fazem com que ele se ausente do mundo em que vive. Elas o retiram do mundo real deixando-o em disjunção com o tédio, a rotina e, conseqüentemente, livram-no da insatisfação de viver naquele mundo.

Para fugir desse mundo tedioso, Robert aceita o contrato de manipulação que o leva a “viajar”, mesmo sem saber o destino. Ele aceita esse contrato porque não consegue mais pertencer a seu mundo. Durante as viagens, o que manipula Robert são a curiosidade e o medo, pois é por medo que ele foge de uma situação para outra, e por curiosidade que continua cada uma das aventuras, explorando os lugares onde se encontra. Apenas nas últimas viagens é que ele começa a se ausentar do mundo onde está, como fazia antes de iniciar suas aventuras, na quinta viagem por tédio e na última viagem por vontade de voltar a seu mundo original. Essa questão de ausentar-se novamente, mas dessa vez de mundos que não o seu, dão-nos indícios de que o protagonista está pronto (ou quase) para retornar ao seu mundo de origem.

Robert é manipulado pela insatisfação, que instaura nele um querer sair daquele mundo (fuga da realidade). A competência para realizar as viagens é dada pelas manchas na vista, instrumento que lhe propicia o poder para sair daquela situação de tédio. Adquirida a competência, Robert passa a viajar (primeira performance), a conhecer lugares e pessoas novas, a aventurar-se. Para Greimas (1977, p. 183) sujeito competente e sujeito desempenhante são duas instâncias de um mesmo sujeito, que são papéis actanciais diferentes, desempenhados por um mesmo ator, nesse caso, Robert. Primeiramente a

sanção é positiva, pois ele gosta muito do que está acontecendo. Mas, num segundo momento, depois de entrar em conjunção com o objeto-valor que ele buscava, o saber, ele quer retornar, portanto podemos dizer que se instaura nele um segundo querer. Ele é, a partir desse momento, o manipulador de si mesmo, instaurando em si o querer retornar. Para ser capaz de realizar essa performance, ele precisa adquirir um novo saber, que é pintar um quadro da cozinha de sua casa para que possa retornar a ela. Essa competência lhe é dada pelo pintor, que lhe ensina seu ofício. Robert realiza então a performance do retorno e poder-se-ia mesmo dizer que esse retorno é sua prova qualificante, seu combate final. A sanção positiva é dada por ele mesmo, que se sente realizado porque sabe mais que os outros, embora não possa contar a ninguém o que aconteceu, pois tem certeza de que ninguém acreditaria que toda a aventura que vivera realmente tivesse acontecido.

### 2.1.1 – Circulação de objetos-valor.

Robert tem mania de levar nos bolsos coisas que ele pega nos lugares por onde passa. Distraidamente coloca-as no bolso e, muitas vezes nem mesmo se lembra de onde saíram. No prólogo do livro ele é caracterizado da seguinte forma:

Robert está usando uma camiseta cáqui e, por cima, uma jaqueta de linho azul bem fino, com no mínimo seis bolsos. “Sempre essa mesma jaqueta deformada, que já deu o que tinha que dar.”, diz a mãe. Mas isso porque ele costuma carregar um monte de coisas. **Um hábito besta.** Ratibor, seu amigo Ratibor, vive dizendo que Robert rouba coisas. Mas isso é um absurdo. Robert é apenas distraído, ele simplesmente pega as coisas que estão largadas em cima da mesa e põe no bolso. (p. 15 e 16, grifo nosso)

Ao iniciar suas viagens, há vários objetos nos bolsos de Robert. À medida que viaja no tempo, ele vai se desfazendo dessas coisas; algumas ele dá de presente, outras lhe são tomadas ou se perdem. Há uma relação entre esses objetos que Robert carrega e o reconhecimento que ele tem de si mesmo como sujeito. No início, Robert anda com os bolsos cheios de objetos. Em suas

primeiras aventuras, ele troca uns objetos por outros. Depois, ele os vai perdendo. Ele passa a receber de pessoas instruções, idéias novas, oportunidades que fazem dele uma pessoa diferente, mais experiente, mais esperta. Essa é a nossa hipótese: a de que objetos são, material e também simbolicamente, trocados por saberes, constituindo, desse modo, o protagonista como sujeito. E, também, fazendo com que, a partir dessa troca, um valor seja adquirido pelo enunciatário (o leitor da narrativa): a valorização do “ser” em detrimento do “ter”. Partimos da idéia greimasiana de que um objeto é sempre um lugar de investimento de valor e que ele é reconhecível não por si, mas por suas determinações (1983, p. 21/22), e portanto acreditamos que esses objetos nos levem a compreender um pouco das transformações pelas quais o protagonista passa até tornar-se um sujeito consciente de si.

*Cependant, la saisie du sens, on l'a vu, ne rencontre sur son chemin que des valeurs déterminant l'objet, et non l'objet lui-même: dès lors, le lexème qui se dresse en trompe l'oeil à la place indiquée pour l'objet n'est lisible qu'en certaines de ses valeurs. (GREIMAS, 1983, p. 23)*

O levantamento dessa hipótese deve-se ao fato de que em vários momentos da narrativa aparecem afirmações que remetem ao fato de Robert continuar carregando os objetos consigo para sentir-se identificado, ou seja, de que ele necessita, inicialmente, dos objetos para sentir-se “sujeito” e que depois, aos poucos, vai se desvinculando deles.

“Perguntou-se por que motivo ele continuava a carregar todas as provas de seus pequenos furtos. Por outro lado, era tudo o que ele possuía.” (p. 56)

“Mas por mais que suas lembranças fossem inúteis, Robert sentia-se bem por tê-las salvado. Eram a única prova concreta de que ele continuava sendo ele mesmo.” (p. 124)

Para examinar essa questão da perda e aquisição de objetos por Robert ao longo da narrativa, optamos por organizá-la dividindo-a pelas sete viagens que ele faz. Desse modo, poderemos observar como Robert passa de um sujeito

dependente dos objetos que carrega para sua identificação a um sujeito dotado de saberes e independente daqueles objetos outrora essenciais para ele mesmo.

Ao sair do prólogo, Robert carrega consigo: uma esferográfica; uma calculadora numa capinha de plástico; um chiclete; um relógio de pulso; uma nota de vinte dólares de sua primeira viagem aos Estados Unidos; um isqueiro; moedas; uma girândola; um Porche de brinquedo movido a corda e uma foto Polaroid de seu amigo Ratibor com o uniforme completo de jogador de hóquei.

Na primeira viagem, ao conhecer sua primeira amiga, Olga, que lhe dará abrigo, dá a ela a esferográfica:

Ele olhou em volta e encontrou um bloco de anotações no balcão. Tirou a esferográfica do bolso e escreveu: ROBERT. Depois mostrou o bloco à senhora, que leu em voz alta o que ele tinha escrito: 'Rovert'.

'Não', disse ele. 'Não é Rovert, é Robert! Robert!' E repetiu seu nome até que ela conseguisse pronunciá-lo corretamente.

Ela pegou a esferográfica da mão dele e a examinou com atenção. Era como se nunca tivesse visto nada parecido. Para testar a caneta, desenhou alguns círculos no papel, desenroscou suas partes, separando-a em duas, depois voltou a juntá-las e ficou apertando e desapertando a parte de cima para ver a carga da caneta desaparecer e aparecer novamente. Hesitante, fez menção de devolvê-la a Robert. Ao ver que a farmacêutica se interessava tanto pela esferográfica, tentou demonstrar que ela podia ficar com a caneta. (p. 23)

Logo depois, Olga presenteia Robert com um dicionário alemão-russo, "um pouco maior que uma caixa de fósforos". Esse presente permite que os dois comecem a se comunicar. No dia seguinte ao que ele ganhou o dicionário, ela lhe trouxe de presente um par de galochas verdes e uma jaqueta de pele de coelho. Enquanto Robert presenteia sua amiga com um objeto curioso, uma novidade, ela lhe presenteia de volta com objetos úteis à sobrevivência dele em meio àquela nova vida. Ele a entretém, enquanto ela lhe dá condições de sobreviver em sua jornada.

Um dia, ambos são levados pela polícia, no meio da noite, do albergue onde moravam, tendo tido tempo apenas de pegar seus pertences. Ao chegarem à delegacia, Robert é levado a uma sala.

“Esvaziar os bolsos”, vociferou o homem. E como Robert não entendeu de imediato o que ele queria, o oficial fez um sinal para um dos soldados, que começou a revistá-lo com suas patas grosseiras. Agora, todos os pertences de Robert estavam expostos em cima da mesa: algumas moedas, chicletes, relógio de pulso, dicionário, girândola, calculadora, o pequeno Porche, a nota de vinte dólares toda amassada, o isqueiro e a foto em que Ratibor, com sua juba ruiva, mostrava todo orgulhoso o uniforme de jogador de hóquei. Só faltava a esferográfica, que ele já tinha dado de presente a Olga. (p. 38)

Como o homem que estava atrás da escrivaninha, o oficial pegou a pasta de documentos e uma caixa de papelão fechada com um barbante; abriu a caixa e examinou cuidadosamente seu conteúdo. Eram as coisas de Robert que estavam lá dentro. Robert se admirou da diligência com que os russos analisavam essas coisas tão corriqueiras, como se ela fossem objetos valiosíssimos. (p. 40)

Robert não se dá conta da diferença entre a realidade do mundo em que está, e a realidade de onde ele vem. Ele não percebe o quanto seus objetos são estranhos àqueles homens, e por isso estranha o interrogatório e a curiosidade deles. Os objetos são uma representação do que Robert é: algo que não pertence à realidade em que está, ao mundo onde ele é encontrado naquele momento. No entanto, à medida que os objetos vão se perdendo, pode-se dizer que Robert vai se ambientando aos lugares onde está. Não que ele passe a pertencer a eles, mas passa a adaptar-se mais facilmente a uma realidade diferente da sua, o que muito lhe favorece e facilita suas aventuras.

Por possuir objetos tão diferentes, os russos pensam que Robert é um espião. Após o interrogatório, Robert, sozinho em sua cela, descobre que colocou nos bolsos um carimbo da KGB. Ele está adicionando um objeto à sua coleção. Ele se acha um “idiota distraído”, porque pode ter problemas caso encontrem esse carimbo com ele. Dias depois ele é levado para a embaixada alemã em Moscou, de onde foge ainda com seus pertences. Entra num cinema. Coloca os objetos da caixa em seus bolsos. Nesse momento pergunta-se por que continuaria a carregar todos aqueles objetos, mas conclui que eles eram as únicas coisas que possuía. Para se consolar, coloca na boca seu último chiclete.

Deixam de pertencer a Robert, durante a primeira viagem, a caneta esferográfica e o chiclete que estava em seu bolso. Passam a pertencer a ele um

casaco, que ele carrega consigo para a próxima viagem, um dicionário e um carimbo da KGB.

Na segunda viagem, Robert se desfaz da girândola, dando-a de presente de Natal a Caroline, sua amiga, na casa de quem ele está hospedado. Ganha, na mesma ocasião, um par de botas. Durante uma visita a um local de exploração mineral, põe no bolso uma pedra, por hábito que tem de sempre enfiar nos bolsos alguma coisa que está ao alcance de suas mãos. Na próxima viagem descobrirá que essa pedra é preciosa e lhe renderá um bom dinheiro.

Em sua terceira viagem, andando pela sua cidade na Alemanha de 1930, Robert remexe os bolsos procurando um chiclete, e lembra-se de que mascara o último no cinema na Rússia. Mas retira dos bolsos uns papéis amassados, seus dólares, e troca essas notas no banco. Com o dinheiro come fartamente e procura sua avó que, na época, ainda é uma garotinha. Com parte do dinheiro aluga um quarto na casa de sua bisavó, compra algumas roupas e um ursinho para sua avó-menina.

Ele leva a pedra da Austrália para um joalheiro, que de dentro dela extrai uma opala que lhe rende uma grande quantia de dinheiro. Uma parte desse dinheiro ele dá a sua bisavó e a outra é perdida porque a levava consigo quando foi parar na viagem seguinte, quando já não valia mais nada.

“E o valor, sr. Hirschberg? Em quanto o senhor avaliaria a pedra? É que para mim ela não tem nenhuma utilidade, ao passo que o senhor certamente poderia fazer uma jóia muito bonita com ela.”

Ele se admirou do sangue-frio com que pronunciou essas palavras, como um homem experimentado em tais assuntos. (p. 116)

Robert surpreende-se com a desenvoltura que está adquirindo e, nesse momento, não se reconhece como o sujeito que costumava ser, pois está transformado em outro, mais desenvolvido, mais experiente. Essa desenvoltura é um valor adquirido durante suas viagens, como produto das diversas situações que ele enfrenta. Quando recebe a segunda parte do dinheiro da pedra, Robert dá uma boa quantia a sua bisavó. Essa é a primeira vez que Robert verbaliza que está notando as mudanças que acontecem consigo, fruto de sua experiência.

Ele está trocando objetos de valores objetivos (caracterizados por estarem em enunciados com o verbo “ter”) por objetos de valores subjetivos (encontrados em enunciados com o verbo “ser”) (GREIMAS, 1983, p. 25).

Um dia quando chega em casa suas coisas estão reviradas e o sargento, seu bisavô, acusa-o de espionagem, por causa do carimbo e do dicionário de russo que estavam entre elas. Robert reúne suas coisas e vai para um hotel. Na manhã seguinte, sente-se feliz em ter salvado suas lembranças.

Robert chega à quarta viagem com amnésia e só se lembra do que tinha acontecido, de como tinha ido parar lá, ao colocar a mão nos bolsos e sentir as notas novas que tinha recebido como pagamento pela opala. Nesse momento, ao reavivar sua memória apenas por causa das notas em seu bolso, Robert reafirma que sua ligação com os objetos que carrega é o que faz com que ele se identifique e se lembre de quem é.

É acolhido na casa do pastor da cidade e, no primeiro dia, logo após a refeição, quando todos vão para a cama:

Tirou suas bugigangas dos bolsos. Elas eram um pequeno consolo. E se o pastor as visse? Deus do céu! Aquele monte de dinheiro, o relógio de pulso, a calculadora: tudo altamente misterioso e altamente suspeito! Provas cabais de que ele não era daquele mundo. Cada um dos objetos seria motivo para bisbilhotarem ainda mais a sua vida. O que são essas coisas? Como funcionam? Onde você as conseguiu? (p. 137)

Na manhã seguinte ele pegou todos os seus pertences, colocou-os numa lata vazia e os enterrou no jardim do pintor que o tinha encontrado. Ainda nessa quarta viagem ele dá de presente ao professor Tidemand o conhecimento sobre sua origem, sobre seus pensamentos quanto à alma e ao corpo que transcendem mundos, já que o professor acredita em migração de alma, reencarnação etc. Depois de contar ao professor que, ao invés de avançar no tempo, ele retrocede, e que sua viagem iniciou-se pouco antes do ano 2000, Robert sai correndo para buscar suas bugigangas e provar ao professor o que estava dizendo. Mas, ao voltar, encontra o professor morto. As notas de dinheiro proveniente da venda da opala haviam sido rasgadas pelo menino ao reabrir a lata.

Na quinta viagem, depois de ganhar a amizade da princesa, Robert ganha dela um álbum com desenhos feitos à mão, um dos quais seria o destino de sua próxima viagem. Ele tem aulas de esgrima no castelo (que na sexta viagem lhe são úteis para vencer um ladrão do bando e ganhar a admiração de todos). Também recebe aulas de montaria e de dança.

Seus pertences e souvenir, que ele carregava consigo por todos aqueles descaminhos, não podiam cair nas mãos do dinamarquês [seu colega de quarto no castelo] de jeito nenhum. Além do mais, ali, no velho castelo, para que ele ia precisar de um Porche de brinquedo, e de que lhe valeria um dicionário de russo? Essas coisas poderiam acabar lhe trazendo aborrecimentos, pois talvez levantassem suspeitas e gerassem perguntas para as quais não havia resposta. **Apesar disso, ele não queria se separar delas; eram as únicas provas concretas de que Robert era Robert e não uma aberração da natureza.** Quando descobriu que a cômoda de pés altos em que guardava suas roupas tinha uma gaveta secreta, escondeu ali os tesouros, inclusive o álbum com que a princesa o presenteara. (p. 174, grifo nosso)

Quando Robert tem uma audiência com o príncipe, pai da princesa, este, entre outras coisas, diz que talvez ele tenha fugido de casa e seja um filho que se perdeu, como na história da Bíblia. A história do filho pródigo também aparece na narrativa na sétima viagem, Robert pinta-a ou observa o pintor a pintá-la. De fato, pode-se comparar a história de Robert com a do filho pródigo. Ambos saem de casa pelo mundo, e voltam pra casa depois de muitas aventuras. Pode-se dizer que Robert volta arrependido? Bem, a mudança que se nota nele é que ele antes era distraído e ausente, e depois das viagens fica a impressão de que não mais terá vontade de ficar “ausente” do mundo onde se encontra.

Buscamos então na Bíblia a parábola do filho pródigo, transcrita a seguir:

Continuou: certo homem tinha dois filhos; o mais moço deles disse ao pai: Pai, dá-me a parte dos bens que me cabe. E ele lhes repartiu os haveres. Passados não muitos dias, o filho mais moço, ajuntando tudo o que era seu, partiu para uma terra distante e lá dissipou todos os seus bens, vivendo dissolutamente.

Depois de ter consumido tudo, sobreveio àquele país uma grande fome, e ele começou a passar necessidade. Então, ele foi e se agregou a um dos cidadãos daquela terra, e este o mandou para os seus campos a guardar porcos. Ali, desejava ele fartar-se das alfarrobas que os porcos comiam, mas ninguém lhe dava nada.

Então, caindo em si, disse: Quantos trabalhadores de meu pai têm pão com fartura, e eu aqui morro de fome! Levantar-me-ei, e irei ter com o meu pai, e lhe direi: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado teu filho; trata-me como um de seus trabalhadores.

E, levantando-se, foi para seu pai. Vinha ele ainda longe, quando seu pai o avistou, e, compadecido dele, correndo, o abraçou e beijou. E o filho lhe disse: Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado seu filho.

O pai, porém, disse aos seus servos: Trazei depressa a melhor roupa, vesti-o, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés; trazei também e matai o novilho cevado. Comamos e regozijemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu, estava perdido e foi achado. E começaram a regozijar-se. (Lucas, 15, 11-24).

A primeira coisa que chama a atenção na narrativa bíblica é o fato de que, sendo elas sempre tão enxutas, repitam-se por duas vezes as palavras de arrependimento do filho :” Pai, pequei contra o céu e diante de ti; já não sou digno de ser chamado seu filho.” Por certo que o motivo liga-se ao fato de que o arrependimento é a lição principal dessa parábola bíblica.

Tentando ligá-la à narrativa de Robert, ficamos pensando em como fazer isso do ponto de vista do arrependimento. Qual é o arrependimento de Robert para que seja comparado ao filho pródigo por duas vezes? Pois bastante clara está a questão da ausência vs presença, encontrada nas duas narrativas, mas a questão do arrependimento nos parece um pouco mais “escondida”. Investiguemo-la.

À noite, Robert ficou estudando holandês com a ajuda da Bíblia que Agnieta pusera em seu quarto. Ele logo encontrou a passagem que procurava: ‘Levantando-se foi para seu pai. Quando ele estava ainda longe, seu pai viu-o, ficou movido de compaixão, e, correndo, lançou-lhe os braços ao pescoço e beijou-o. O filho disse-lhe: Pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Porém o pai disse aos seus servos: Tirai depressa a veste mais preciosa, vesti-lha e ponde-lhe um anel no dedo e os sapatos nos pés; trazei também um vitelo gordo, matai-o, comamos e banquetemo-nos, porque este meu filho estava morto e reviveu; tinha se perdido e foi encontrado. E começaram a banquetear-se.’

Robert tinha dúvidas de que *seu* pai iria se alegrar da mesma maneira quando ele voltasse para casa. Na certa, teria coisas mais importantes para fazer. Mas era uma bela história, aquela, e, afinal de contas, não era tão ruim ler a Bíblia quando

não se tinha mais nada para ler. (ENZENSBERGER, p. 242, grifo do autor)

Anterior ao arrependimento de Robert, está aparente um sentimento de preterimento do menino em relação às “coisas mais importantes para fazer” que seu pai tinha. Não só Robert mas também seu pai é “ausente”. Por motivos diferentes, os dois podem ser classificados como tal.

Durante a quinta viagem, Robert foi chamado à presença do rei do castelo onde vivia. Entre muitas outras coisas, ouviu o seguinte:

No sorriso do soberano havia agora um tom de crítica. “Talvez Ele tenha fugido de casa, um filho que se perdeu, como na história da Bíblia.” (p. 178)

Observa-se aqui o “tom de crítica” que antecede a afirmação do rei. A “história da Bíblia” do filho que se perdeu é claramente uma alusão ao filho pródigo. Por esse tom de crítica pode-se entender uma censura a Robert por ele ter fugido de casa. De fato, ele fugiu mesmo, e a questão aqui fica sendo a confusão entre o fugir voluntariamente, ou involuntariamente. Robert parece que foge “sem querer”, mas também pode-se pensar que ele desejou, sim, essa fuga, mesmo que não de maneira direta. Nesse caso, seria um mau filho, ingrato, como o filho pródigo. De qualquer modo, a semelhança entre a narrativa de Robert e a parábola do filho pródigo é muito mais forte na oposição /presença/ vs /ausência/ do que na questão do arrependimento.

Ainda durante a quinta viagem, em seu convívio com o filósofo Treibnitz, Robert adquiriu conhecimentos sobre matemática, e aperfeiçoou sua caligrafia. Muito da matemática que o filósofo quis lhe ensinar ele já sabia, por causa do conteúdo da escola. Um dia, já meio doente, o filósofo decide mostrar a Robert seu segredo: uma máquina capaz de fazer cálculos. Robert não resistiu e foi buscar sua calculadora, que mostrou ao mestre. Treibnitz começou a delirar dois dias depois, pois não desgrudava da calculadora. Robert buscou um médico, mas entrou na sexta viagem antes de saber do destino do filósofo, cujo quadro de saúde era muito grave.

Ao entrar na sexta viagem, Robert se encontra em meio a um assalto, ao final do qual há um homem morto. Ele mesmo tira o casaco e as botas do homem e as pega para si. Notemos que, na primeira viagem, ele ganha o casaco de Olga, que é feminino, e na segunda viagem ele tinha ganhado botas da família de Caroline. Dessa vez ele mesmo consegue prover a si do que necessita. Ou seja, o que antes ele ganhava, agora ele consegue por conta própria. Há, aqui, não só o valor do objeto em si, mas, agregado a ele e muito mais valioso, o valor subjetivo de que o protagonista provê a si mesmo de suas necessidades.

Tinha perdido todos os seus pertences. Mas consola-se pensando que eles não teriam importância nenhuma ali. No entanto, ao passar a mão por debaixo da capa que tinha pegado do morto, sentiu um objeto duro e de formato arredondado: seu carrinho Porche de metal. “Que absurdo! Por pouco não o jogou fora. Só não o fez porque aquela era sua última lembrança, um talismã, um amuleto.” (p. 199) Colocou novamente a mão no bolso e tirou de lá a foto Polaroid. Dos objetos que aparecem por encanto no bolso de Robert só podemos pensar que, se ainda estão ali, é porque o menino ainda precisa deles para assegurar-se de quem é.

Tanto no castelo de Herrenlinden quanto em meio aos bandidos da Alsácia, Robert põe-se a falar do futuro, como se fosse um adivinho (nas outras viagens ele também faz isso, mas nessas duas isso acontece de maneira mais acentuada). As pessoas duvidam dele e, quando ele está com o bando, resolve mostrar o carrinho Porche, para provar que estava dizendo a verdade. Ele o coloca para funcionar e os bandidos ficam admirados. Um deles, zangado, pisa o carrinho até esmagá-lo. Nesse momento, esse mesmo bandido chama Robert para um duelo, que o menino vence graças às aulas de esgrima que tivera no castelo durante a viagem anterior. Desse modo, ele ganha o respeito do grupo. Pode-se dizer que nesse momento ele faz uso do saber que adquiriu nas viagens, a habilidade de lutar utilizando espadas, ao mesmo tempo em que se desfaz de um de seus últimos objetos, o carrinho. Mais uma vez constatamos nitidamente a troca de um objeto de valor objetivo por outro de valor subjetivo: o carrinho pela admiração do grupo. Só lhe resta, para a sétima viagem, a foto polaroid. Dessa sexta viagem Robert nada leva de material. Mas leva um questionamento de

grande importância: quem é ele e por que ele muda quando se encontra em situações, lugares e espaços diferentes? Por que ele se sente diferente com cada uma das pessoas com quem convive?

Após ser indicado pelo chefe do bando para chefiar um saque, Robert se vê numa situação em que cabia a ele a decisão de poupar ou não a vida do dono da casa que estavam saqueando. Depois disso, ao voltarem para o acampamento:

Tendo chegado ao acampamento, Robert se revirava na cama grosseira e não pregava o olho, tamanho era o medo que estava sentindo. Quem sou eu na verdade?, perguntou-se. O Robert que buscou abrigo na casa de Olga? O amigo de Caroline? O felizardo que achou uma opala valiosa? O inquilino de sua própria bisavó? O filho enjeitado na Noruega? O pajem no castelo de Herrenlinden? O assistente de um filósofo debilitado que sofria de gota? Ou o salteador sanguinário que por pouco não mandou seus homens massacrarem uma família inteira? Às vezes uma, às vezes outra – era como se ele estivesse sendo jogado de um lado para o outro, tal qual uma rolha no mar revolto, até não conseguir mais distinguir as coisas. (p. 215)

O questionamento de Robert quanto a ser todas essas pessoas ao mesmo tempo, e continuar sendo ele mesmo, mostra um pouco por que toda a necessidade de carregar consigo, durante as viagens anteriores, alguns objetos que o lembravam de que ainda era, antes de tudo, o menino Robert do final do século XX. Mostra também o momento quase final de seu amadurecimento como sujeito que se reconhece como tal, que possui valores que o fazem bastar-se a si mesmo.

Durante a sétima viagem, Robert adquire a habilidade de pintar, para poder reproduzir a cozinha de sua casa e retornar. Essa habilidade é adquirida com muito custo, leva bastante tempo e é sua maior conquista, pois lhe devolve ao seu lugar de origem. Na página 230, logo no início dessa última jornada, ele diz que se sentia bem-disposto para enfrentar a nova viagem, que estava curioso e preparado para a nova aventura. Parece que já não lhe acompanha mais o susto, o medo do desconhecido que havia nas primeiras viagens.

Ele traz nos bolsos algumas moedas, fruto da sexta viagem, e as oferece em troca do aprendizado do pintor. O filho pródigo é a primeira gravura que o

pintor pede a Robert que copie. É uma cena do filho voltando pra casa e do pai abraçando-o. Antes de dormir, Robert lê essa passagem na bíblia que possui.

Robert tem um sonho, durante o qual fica claro para ele que deverá pintar o quadro retratando a cozinha de sua casa, lugar para onde ele quer voltar. Quando o quadro da cozinha está quase pronto, o pintor retorna de sua viagem. Robert chega e o encontra bravo, com a foto de Ratibor nas mãos. O pintor está muito bravo, querendo saber se aquilo é fruto de magia, por causa da gosma preta que encontrou atrás da pintura. Robert tenta se explicar, e depois sugere que se jogue fora a figura. Embora lhe cortasse o coração ficar sem a foto do amigo, no fundo Robert tinha esperança de revê-lo novamente, em breve.

Quando se encontra de volta à cozinha de sua casa, Robert tem o pincel do pintor nas mãos e está usando o avental de aprendiz. Ele guarda o pincel em suas coisas.

Resta o pincel. Robert hesita um instante. Será que deveria jogá-lo no lixo? Não, ele não conseguiria. Do pincel ele não abre mão. Robert ainda precisa dele, senão um dia pode ser que ele mesmo venha a duvidar de que esteve realmente em Amsterdam. Embrulha com cuidado o pincel num plástico de embalar alimentos. Depois sobe correndo a escada até o seu quarto. Lá chegando, esconde a prova concreta de que esteve em Amsterdam numa mochila velha atrás da mala de viagem que fica na parte mais alta do armário, onde ninguém nunca mexe. (p. 258)

Desta vez, Robert guarda um objeto não mais porque precisa dele para se lembrar de quem é, mas simplesmente para se lembrar do que viveu um dia. Mais precisamente para que ele se lembre das viagens durante as quais se deu o processo que o livrou da necessidade de precisar de objetos para identificá-lo.

No início da narrativa, Robert “tem” e não “é”. Ele possui valores objetivos, externos. Ao final da narrativa, Robert “é”. Ele passa a ter valores subjetivos, internos. Por isso a troca de objetos por saberes durante toda a narrativa. No início, é necessário que os objetos lembrem a Robert quem ele é, já que ele não é capaz de fazê-lo por si mesmo. Apenas depois de adquirir saberes ele passa a “ser”, e portanto sente-se em condições de retornar a seu mundo. Subentende-se que Robert não mais terá problemas com abstrações de seu mundo, nem com tédio, uma vez que está de posse do objeto valor, desejado, o saber

Depois de observar como os objetos-valor tramitam ao redor do protagonista da narrativa, partimos da observação de Greimas, reproduzida a seguir, para tentar organizar um percurso narrativo comum a eles e, desse modo, organizar a narratividade do texto em questão.

A narratividade, deste ponto de vista, pode-se definir pela circulação de objectos, constituindo cada transferência um eixo narrativo a partir do qual tudo pode recomeçar. (1979, p. 16)

A circulação de objetos pode ser vista não apenas como os valores que o enunciador quer transmitir ao enunciatário (“fazer circular” entre eles) mas também como um ponto de partida para um programa narrativo singular. O que parece, no caso desta narrativa específica, é que o programa narrativo de circulação de objetos é único, no nível narrativo, mudando-se os investimentos discursivos a cada troca. Pensando num esquema, pode-se dizer que

- PN1 -> F (S1  $\cap$  O1)                      (Robert (S1) em conjunção com seus objetos originais)
- PN2 -> S2 -> (S1  $\cup$  O1)                      (um sujeito 2 faz com que Robert doe ou perca esse objeto [doar ou perder equivale a entrar em disjunção com])
- PN3 -> (S1  $\cap$  O2)                      (Robert em conjunção com objetos adquiridos ao longo das viagens)

Os sujeitos de estado definem-se, na sua existência semiótica, pelas suas propriedades (qualificações, atribuições): com efeito, eles só podem ser reconhecidos como sujeitos na medida em que estão em relação com objectos de valor e participam em diferentes universos axiológicos; os objectos de valor, por sua vez, só são valores se forem objectos visados pelo sujeito. Dito de outra forma, **não há definição possível do sujeito sem a relação deste com o objecto, e inversamente.** (GREIMAS, 1979, p. 18, grifo nosso)

Partindo dessa questão de definição do sujeito em relação a um objeto de valor e vice-versa é que pensamos, também, na relação de Robert com os objetos que ele carrega consigo, e que o fazem lembrar a todo instante de quem ele

realmente é. Mudam-se os investimentos figurativos desses objetos, mas o percurso narrativo de apropriação e perda deles por Robert é sempre o mesmo. O que muda, também, é o valor deles, a importância que têm, o que é proporcional ao que Robert adquire quando os perde. Por exemplo, a fotografia de seu melhor amigo era o que ele mais prezava dentre seus objetos, porque lhe trazia a esperança de voltar a rever o amigo brevemente e também porque era o mais significativo dentre seus objetos. Foi o último que ele perdeu, mas foi trocado também pelo mais valioso de todos, a arte da pintura, que lhe permitiu reconstituir a cozinha de sua casa para retornar ao seu lugar de origem. Quando se fala na troca dessa fotografia pela arte de pintar não nos referimos a uma troca direta, uma pela outra, mas a mais uma das trocas indiretas que acontecem na narrativa, de um objeto por outro.

A circulação dos objectos pressupõe a colocação prévia dos sujeitos que os manipulam, uma estrutura da comunicação no interior da qual os objectos circulariam de forma semelhante às mensagens. (GREIMAS, 1979, p.17)

Quando se fala em sujeito 2, o sujeito que levará Robert a doar ou perder um objeto, também não se está necessariamente falando de uma pessoa, mas também poderia ser de uma circunstância ou de um sentimento do menino que o leve a doar algum objeto. Na doação dos primeiros objetos, há um /querer/ instaurado no sujeito que doa (Robert), que entra voluntariamente em disjunção com esses objetos, ou para dá-los de presente (a caneta e a girândola) ou para trocá-los por outros bens (a opala, os dólares). No caso da calculadora e do Porche, instaura-se um /dever/, pois o sujeito deve provar que o que está dizendo é verdade e, por isso, mostra ou doa os objetos a outros sujeitos. A foto polaroid, apesar de ter sido tirada do sujeito 1, é doada por ele no momento em que diz ao pintor que podia rasgá-la. Essa doação está modalizada pela esperança da volta a seu mundo em breve.

Greimas (1977, p. 185) fala em objetos de valores objetivos e objetos de valores subjetivos. Os de valores objetivos estão presentes no discurso sob a forma de atores individualizados e independentes, os de valor subjetivo manifestam-se por atores que são ao mesmo tempo sujeitos e objetos.

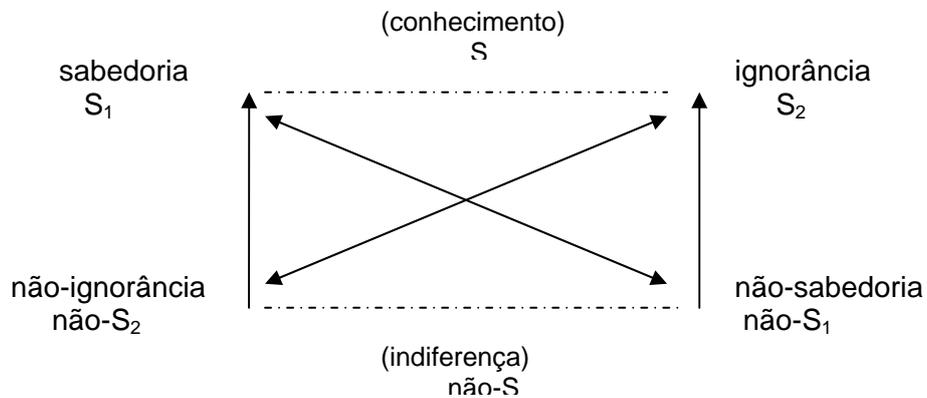
Pensamos então que os objetos de valor objetivos sejam aqueles mais “físicos”, como a caneta, a opala, o carrinho, a girândola, pois se manifestam no texto sob formas individualizadas. E que os objetos de valor subjetivo sejam aqueles que permitem a Robert realizar uma performance, como as aulas de esgrima (que lhe permitem lutar de espadas na viagem seguinte) ou as aulas de pintura (que lhe possibilitam voltar para casa). São, portanto, menos “físicos”. Exceção poderia ser feita ao dicionário (doado ao protagonista em sua primeira viagem) que, apesar de ser um objeto físico, permite-lhe a realização de uma performance e, portanto, possui um valor mais subjetivo do que objetivo, poderia ser colocado junto aos objetos que proporcionam a Robert “ser” em vez de “ter”, porque lhe permite adquirir um saber.

### **2.1.2 - Nível fundamental ou profundo**

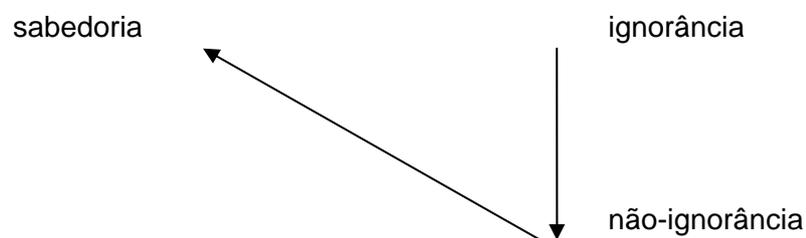
É o nível do percurso gerativo de sentido que abriga uma oposição central de sentido que está na base da construção da significação de um texto. Tomando-se S como o eixo semântico da substância do conteúdo (GREIMAS, 1975, p. 127), tem-se, na narrativa em questão, o /conhecimento/. Subdivide-se S em S<sub>1</sub> e S<sub>2</sub>, que necessitam ter entre si uma relação de contrariedade. S<sub>1</sub> portanto constitui-se como o /sabedoria/, e S<sub>2</sub> como o /ignorância/ na narrativa *corpus* deste trabalho. Para S<sub>1</sub> e para S<sub>2</sub> há não-S<sub>1</sub> (não-sabedoria) e não-S<sub>2</sub> (não-ignorância), que são seus termos contraditórios. Estabelece-se então um quadrado semiótico, proposto pela teoria semiótica do texto como a primeira etapa da geração do sentido de um discurso (BARROS, 2003, p. 77).

No início da narrativa, Robert encontra-se em conjunção com a ignorância e em disjunção com a sabedoria. A sabedoria é seu objeto-valor. “O problema é que ele sabe demais.”; “Por um lado, é divertido ser mais inteligente e esperto que os outros.” (p. 259) Estas são afirmações que encontram-se no epílogo da narrativa e que mostram que Robert finalmente entrou em conjunção com seu objeto-valor e, também, que sua busca pela sabedoria é eufórica. Desse modo,

a /ignorância/ é disfórica, porque Robert está em conjunção com ela, mas quer entrar em disjunção.



No início da narrativa, Robert “ignora” conhecimentos de mundo, ignora sua condição de aprendiz, que são conceitos que lhe fazem falta sem ele saber. Enquanto busca esse saber, ele passa a um estado de “não-ignorar”, durante suas aventuras, enquanto vai se descobrindo e se firmando como sujeito e, finalmente, ao final da narrativa, a um estado de “saber”. O percurso de Robert pode ser representado assim:



## 2.2 – Nível discursivo

O nível discursivo é composto pela sintaxe discursiva e pela semântica discursiva. A sintaxe discursiva ocupa-se da enunciação, do modo como o sujeito da enunciação apreendeu os esquemas narrativos e os inseriu no discurso, deixando marcas no enunciado. A semântica discursiva reveste os sujeitos e objetos do nível narrativo com temas e figuras, concretizando-os. Neste capítulo, nos ateremos ao estudo da semântica discursiva. A sintaxe discursiva e o estudo da enunciação merecerão um capítulo a parte, por se tratar de uma das principais investigações deste trabalho.

No nível discursivo, o sujeito da enunciação busca os valores assumidos pelo sujeito da narrativa (no nível narrativo) e os organiza em temas, depois revestindo esses temas com figuras. Com isso, o sujeito da enunciação cria efeitos de sentido.

O conceito de isotopia foi retirado da físico-química pela semiótica para designar a permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso (BERTRAND, 2003, p. 153). A isotopia semântica é o que torna possível a leitura uniforme de um discurso (GREMÁS e COURTÉS, s/d, p. 245), dado que ela cuida da reiteração de figuras e elementos. O conceito de isotopia está ligado ao conceito de figuratividade, do qual se pode dizer, de maneira geral, que procura revestir de concretude o universo da percepção, tentar ligar e adequar duas linguagens, a do mundo natural e a discursiva. Tais conceitos são fundamentais para o estudo do nível de manifestação do percurso gerativo de sentido e também para a compreensão da apreensão do sentido por meio da leitura.

Inicia-se assim a narrativa em questão:

Foi num dia como outro qualquer que Robert desapareceu. E o mais incrível foi que ninguém notou que ele sumiu, nem mesmo sua mãe.

Mas ainda não estamos nesse ponto da história. Robert ainda está na cozinha, sentado no seu banquinho alto, como sempre. Só a noite de verão está mais clara que de costume, e o sol projeta listras nas paredes, nos armários e no rosto da mãe dele. Listras brancas de cegar. A luz passa pelas frestas minúsculas da persiana da porta da sacada e desenha anéis irregulares por toda a parte. Robert só precisa mover a cabeça

para que as agitadas manchas de luz brinquem em seu rosto e ofusquem sua vista. (p. 9)

A isotopia se estabelece pela apresentação de traços semânticos de luminosidade que, no caso desta narrativa, podem ser entendidos também como causadores da “visão confusa ou ofuscada”, pois é a luz que causa o início das viagens do menino. Encontramos no texto os lexemas “verão”, “noite clara”, “sol”, “listras brancas de cegar”, “luz”, “manchas de luz”, “ofuscar a vista”. Dentro da isotopia “luminosidade” os temas “luz”, “verão”, “de cegar” figurativizam-se em “noite clara”, “listras brancas”, “luz pela fresta das persianas”, “anéis desenhados por toda parte”.

Pode-se notar também a construção de uma isotopia de traços semânticos da “habitualidade”, que irá se opor, na seqüência, à aventura inesperada vivida pela personagem, criando uma oposição “dias iguais” *versus* “dias diferentes”. Sua construção pode ser observada através dos lexemas: “ainda”, “como sempre”, “que de costume”. Poderíamos também inserir essa seqüência da “habitualidade” no lugar onde se dá o início da aventura, a cozinha. Cozinha pode representar a casa, o lar, que é algo perene e, conseqüentemente, habitual. Pode-se sugerir ainda que a figura da mãe, com quem o menino dialoga no prólogo, antes do início de suas aventuras, como a representante desse local identificado como um “porto seguro”, que na seqüência irá opor-se a todos os outros lugares onde Robert passa a viver. Para falar da mãe também são utilizados semas ligados ao traço “habitualidade” como, por exemplo: “Como sempre quando vai sair, hoje ela parece mais jovem.” (p. 15) ou “‘Vai se virar bem sozinho?’, perguntou a mãe antes de sair, como sempre.” (p. 15) Isso permite que o leitor da narrativa insira o protagonista Robert num universo que lhe propicia o tédio do dia-a-dia sempre igual, o que, segundo nossa hipótese, o faz querer fugir daquele mundo.

A recorrência de semas ligados à distração do menino é parte construtora da isotopia do prólogo da narrativa: “distraído e ausente”, “Não sei o que há de errado com o meu filho” (p. 13) , “no que você está pensando, Robert? – em nada de especial” (p. 11), “Robert é apenas distraído” (p. 16). Durante a aventura de Robert são narrados dois sonhos do herói: um na Sibéria (primeira viagem),

quando ele está febril, e um na Holanda (sétima viagem), durante o qual ele tem a idéia de como voltar pra casa. Em ambos ele é chamado pela professora de “distráido e ausente”. Cria-se com isso o sentido de que Robert tenha facilidade para viajar, pelo fato de abster-se da realidade em suas distrações, ou seja, que é nessas distrações que se encontra a chave de suas viagens. Ambos os sonhos caracterizam-se também pela presença de muitos elementos brancos: “lençóis”, “neve”, “luz”, que sustentam a isotopia da claridade, representante do torpor que invade o protagonista antes de suas viagens. Ao iniciar sua primeira “viagem”- entrar na imagem da televisão e ir parar na Sibéria, “sua vista se escurece”. Fecha-se, desse modo, a isotopia da luminosidade, para dar lugar ao tema “viagem”, “aventura”.

O menino viaja, num primeiro momento, porque se abstrai da realidade, pois ele está entediado com a rotina, com seu mundo habitual que não o atrai e o deixa insatisfeito. Ele é chamado de distráido e ausente também no decorrer da narrativa. Depois, na última viagem, quando se encontra na Holanda trabalhando como aprendiz do pintor e está arquitetando uma maneira de vir embora, aprendendo um modo de pintar com perfeição a cozinha da casa de seus pais para poder voltar a ela, o pintor o chama de ausente. Isso se dá no momento em que o pintor volta da longa viagem que fez, durante a qual Robert ficara trabalhando no quadro que retrata a cozinha para onde ele quer voltar:

Parece que tem passado as noites em claro, e também não se empenhou muito em terminar a cópia que lhe pedi que concluísse enquanto eu estivesse fora. Sabe o que estou achando? Que você está distráido e ausente. Pergunto-me o que ficou fazendo todo o tempo em que estive viajando. (p. 251/252)

Robert, novamente insatisfeito com o mundo em que está, começa a ausentar-se dele, a distrair-se com seus pensamentos. Isso acontece para que ele saia, primeiramente, do mundo “real” e depois serve para que volte a ele, ao mundo ao qual ele pertence. Liga-se então “ausente e distráido” com a propensão de Robert a viajar, abstrair-se de sua realidade. No caso desta narrativa, ele sai de sua realidade para alguma outra, como se viajasse.

Dentro do tema viagem, cada vez que ele vai entrar em uma nova aventura, há indicações ou de que a vista dele escurece ou de que ele desmaia. Há, portanto, a oposição /claro/ x /escuro/ ou /luminosidade/ x /escuridão/ de modo que a luminosidade simbolize a tendência de Robert a viajar, por lhe causar o torpor que o leva a distrair-se e ausentar-se da realidade e a escuridão seja o momento da transição de um lugar para o outro, que em uma segunda instância pode também ser ligada ao medo ou ao desconforto que o levam à fuga involuntária.

Ao longo da narrativa, a cada lugar e época a que Robert chega, são construídos diferentes percursos figurativos sobre o mesmo tema. Em cada passagem, a cada entrada de Robert em uma viagem nova há sempre um torpor seguido de uma fuga. Na entrada para a primeira viagem, Robert foge da rotina, dos dias sempre iguais e sem graça. Nas entradas para as viagens seguintes, há sempre um elemento de pressão que o leva a abstrair-se da realidade em que se encontra. É necessário notar também que Robert se vê na paisagem antes de entrar nela, ou a vê nitidamente como se já estivesse dentro dela, de repente. Vejamos de maneira mais detalhada cada uma dessas passagens, com o objetivo de apreender os elementos recorrentes a todas elas e compreender o processo de “passagem” do protagonista entre uma viagem e outra.

No prólogo, antes de se iniciarem as aventuras de Robert, ele está na cozinha. Sua mãe arrumou-se para sair e trava um breve diálogo com ele. Robert está sentado no banquinho, vendo TV enquanto come. Há uma tempestade se formando lá fora. Por causa do calor da cozinha, Robert está quase adormecendo. “Ele está cansado e sente uma vertigem. Esfrega os olhos.” (p. 17) Ele se vê na televisão, mas não com certeza de que seja ele mesmo.

Um rapaz surge de repente na tela, um garoto ágil, de gestos rápidos. Só dá pra vê-lo de costas: sua nuca, a jaqueta azul. Ele se parece com Robert. Mas onde está Robert? Sua vista se escurece. ( ) Robert não está mais ali. ( ) Lá fora, o céu escurece rapidamente e as primeiras gotas de chuva tamborilam na vidraça. (p. 17)

Esse é o momento da primeira passagem. Depois de toda a luminosidade que ofuscava sua vista, há a idéia da tempestade se aproximando, o calor entorpecendo o menino e, por fim, o escurecimento de sua vista. O torpor deve-se ao calor e ao tédio de estar ali “como sempre”. E a oposição /claro/ x /escuro/ é colocada nitidamente.

Em sua primeira aventura, Robert está na Rússia, em 1956. Saído de um abrigo comunista, ele começa a ser perseguido pela polícia, que estava intrigada com os objetos estranhos que ele trazia consigo. A partir desses objetos também a polícia havia tentado identificar as origens de Robert, mas não há registros de sua existência em lugar algum, e as informações que ele dera a respeito de si mesmo não batem (porque, afinal, ele havia nascido numa época posterior). De posse de seus objetos, Robert escapa, sai pelas ruas e entra num cinema.

Robert está desesperado, pois não consegue achar uma saída para a situação em que se encontra. O cinema superaquecido em contraste com o exterior gelado de Moscou fazem-no relaxar um pouco, por se sentir temporariamente em segurança. “Robert teve pena de si mesmo. (...) seus olhos se encheram de lágrimas.”

Robert estava próximo daquela algazarra [do filme]. Esfregou os olhos. Numa imagem meio embaçada, misturada com lágrimas, viu outro menino, mais ou menos da sua altura, usando uma jaqueta azul e de costas para a câmera. Depois houve um corte no filme: Robert já não sabia onde estava e sua vista se escureceu. (p. 57)

Novamente, Robert se vê dentro do filme antes de entrar nele. Novamente o escurecimento da vista.

O destino da segunda viagem de Robert é a Austrália, em 1946. Ele vai morar com uma família inglesa que mora em uma fazenda. Há dois adolescentes de sua idade, um deles é Caroline, quase uma namoradinha.

Por conta de um desentendimento com a família, Caroline é mandada para a Inglaterra, para estudar. Robert fica muito chateado. Tomando chá com a mãe dos adolescentes, logo depois da partida de Caroline, eles conversam sobre como ambos chegaram naquele lugar. “De novo as lágrimas ameaçaram encher os olhos de Robert. Que coisa irritante!” (p. 91) A mulher lhe mostra um álbum

de fotos, no qual ele reconhece a piscina pública de sua cidade natal. Ele emociona-se muito e quase chora. “Quase não conseguia mais enxergar o que havia na foto, talvez porque estivesse começando a chorar. Tirou o lenço do bolso e esfregou os olhos.” (p. 92) Quando percebe, está observando, ao vivo, a foto que estava no álbum.

Robert está modalizado por um desejo de fuga, porque a fazenda não tem mais encantos para ele sem Caroline. Ao mesmo tempo, ao encontrar um elemento tão conhecido (a piscina pública de sua cidade natal), ele desequilibra-se emocionalmente e sente vontade de chorar. As lágrimas lhe turvam a vista e ele entra na cena que estava observando.

Em sua terceira viagem, Robert vai para a Alemanha, mais precisamente sua cidade natal, um pouco antes de estourar a Segunda Guerra Mundial, em 1930. Sua passagem para a próxima viagem acontece quando ele se vê no meio de um confronto da polícia com manifestantes que pediam morte aos judeus. Robert leva uma pancada na cabeça e sai correndo. Quando entra em um antiquário, “uma loja escura, abarrotada de livros até o teto” (p. 126) para esconder-se, desmaia por causa do sangue. Antes de desmaiar, fica encantado com um quadro que viu.

Robert se apoiou numa pequena vitrine e notou que o sangue formava uma poça na sua orelha. Sentiu-se mal, como se fosse desmaiar. Debruçado na vitrine, viu uma baía repleta de barcos a vela e, ao fundo, uma cidadezinha (...). De repente os pontos começaram a dançar diante dos olhos de Robert como um enxame de mosquitos. Sua cabeça mergulhou no vidro frio da vitrine. A torre branca da igreja foi a última coisa que ele viu. (p. 126)

O fato recorrente aqui parece ser a fuga de uma situação incômoda, a questão do escuro (como no cinema) e a vista turvada, não por lágrimas, como anteriormente, mas por um desmaio iminente. Dessa vez ele não se enxerga dentro da situação, mas pelo modo como fala da torre da igreja, parece que está a pouca distância dela e não mais a enxergando em um quadro.

O destino de Robert na quarta viagem é a Noruega, em 1860. Depois de revelar a um professor quem ele era e que vinha do futuro, Robert sai correndo para buscar seus objetos e mostrá-los ao professor. Ao retornar, encontra-o

morto, e resolve sair da cidade porque acha que as suspeitas podem cair sobre ele. Corre para o porto e entra em um navio atracado. Quando é descoberto pela tripulação já estão em alto mar, no meio de uma tempestade. O menino então vai parar na cabine do comandante, sentindo muitas náuseas e achando que vai morrer.

Na parede bem à sua frente, havia uma gravura amarelada em que damas com saias rodadas e cavalheiros com perucas longas dançavam num salão todo iluminado. Robert parecia estar vendo os casais girando no compasso da música, e no mesmo compasso girava sua cabeça, girava o navio, até que ele sentiu uma tontura tremenda e ficou tudo preto. Morrer não é assim tão fácil... (p. 160)

A tempestade e o balançar do navio acentuam o mal-estar da personagem e provavelmente facilitam sua sensação de estar girando junto com os outros casais. Aparece dessa vez duplamente a questão da fuga, tanto da cidadezinha onde morava e pela qual poderia ser tomado como suspeito de assassinato, como fuga da situação nauseante em que se encontrava.

Em sua quinta viagem, Robert vai parar na Alemanha do século XVIII, mais precisamente em 1702. A passagem para a próxima viagem acontece quando Robert estava enfermo e um barbeiro quis fazer nele uma sangria, usando sanguessugas. O menino, enojado, começa a pensar em umas gravuras que tinha visto dias antes, num álbum da princesa, e já ia perdendo os sentidos quando se viu em meio à imagem da gravura.

O suor lhe cobriu a fronte; seus olhos se encheram de lágrimas. O asco o dominou, e Robert fechou os olhos. Já estava quase perdendo os sentidos quando viu a princesa bem na sua frente, exatamente como quando ela lhe dera o álbum encadernado em marroquim vermelho. Vasculhou a memória à procura da aquarela em que ele achava que a tinha reconhecido. E, ao encontrá-la, pôde ver a cena retratada com tanta nitidez e riqueza de detalhes, que o reflexo do sol na lança do salteador de chapéu com penacho lhe ofuscou a vista. Ao mesmo tempo, teve a impressão de sentir o sopro do vento que fazia tremeluzirem as folhas do carvalho sob o qual se escondera um homem com um elmo. Depois ouviu o tiro. (p. 195)

Termina exatamente no trecho acima a passagem da quinta para a sexta viagem. Há um elemento inovador, que é o fato de a imagem desta vez estar na memória de Robert, e não fisicamente presente. Essa gravura do assalto no álbum que ele ganhara da princesa havia sido sua favorita e ele a observara inúmeras vezes. Robert está fugindo da situação em que se encontrava, não por medo, mas por asco, que passa a ser aqui o elemento que modaliza sua fuga.

O sexto destino de Robert é a Alsácia, na França, em meio à guerra dos trinta anos (1638). Ele está convivendo com um bando de bandidos saqueadores, que invadem uma casa, e depois ficam presos nela porque lá fora está um outro bando, que atea fogo à casa. Há nessa casa um quadro, que retrata um pintor em meio a outros quadros menores, do qual Robert gostara muito.

O que seria melhor: deixar-se abater como um animal ou morrer queimado? Robert não estava em condições de refletir. Entrou um cisco no seu olho esquerdo. Ele piscou e enquanto tossia, quase sufocando, começou a esfregar o dedo indicador entre a pálpebra e o globo ocular, tentando remover o cisco que fazia as lágrimas escorrerem pelo rosto. Foi cambaleando até a parede, sem perceber. Para não perder o equilíbrio, amparou-se na moldura da tela que ele salvara dos golpes de espada daqueles húngaros selvagens...

Robert teve a impressão de já sentir as chamas que estavam prestes a devorar o quadro. Os minúsculos quadros dentro do quadro foram escurecendo mais e mais, até que viraram carvão. Mas talvez isso estivesse acontecendo porque os olhos de Robert se achavam ofuscados outra vez. (p. 227)

Estão presentes nessa cena, como modalizadores do seu desejo de fuga, o medo da situação em que se encontrava “deixar-se abater como um animal ou morrer queimado?”, agravado pela fumaça do incêndio a sua volta, que o entorpecia. Dessa vez a imagem está em sua memória e a sua frente também, porque embora ele estivesse olhando para o quadro no momento de sua passagem, os quadrinhos dentro do quadro tornavam-se cada vez mais escuros e Robert estava com problemas na vista, um cisco, que causa lágrimas que o impedem de ver direito. Ou seja, a imagem está, embora à sua frente, muito mais em sua memória, como na passagem anterior.

Em sua sétima e última aventura, Robert vai para Amsterdam, Holanda, em 1621. Essa última será a passagem mais significativa, porque Robert precisou

inventar seu destino, para poder voltar para sua casa. Em certo momento ele se indaga até onde irá voltar no tempo, ou como essas aventuras irão acabar. E sonha com a cozinha de sua casa e com o momento do início das aventuras. É aí que percebe que só fazendo um quadro retratando a cozinha de sua casa poderá retornar. Robert vale-se de sua memória prodigiosa e das habilidades de pintura que adquire como aprendiz do pintor para produzir o tal quadro.

Há uma primeira tentativa, frustrada, de “viajar”. Quando achou que o quadro estava pronto, Robert:

Sentou-se diante do quadro, reuniu toda a sua coragem e esfregou os olhos. Mas não se sentiu à vontade ao fazê-lo. Ele se alegrava do fato de o outro Robert – o Robert do quadro – estar de costas pra ele. (...) Tentou afugentar esses pensamentos e se concentrar. Esfregou os olhos, esfregou de novo, e de novo, até as lágrimas brotarem. Mas não aconteceu nada. Robert não saiu do lugar. Dessa vez não houve salto algum, nem pra trás nem para a frente, para o seu próprio tempo, sua própria cidade, sua própria cozinha! A decepção o atingiu como um soco no estômago. O que ele tinha feito de errado? Não encontrou resposta. Seu esforço de tantas semanas fora vão.

Vou ter que passar o resto da vida trabalhando como pintor na Holanda, pensou ele. E ainda por cima serei um pintor medíocre, incapaz de reproduzir até mesmo uma imagem de uma cozinha que funcione como uma cozinha de verdade deve funcionar. (p. 250)

E essa não foi a única tentativa frustrada de Robert para viajar. Na segunda viagem, quando estava na Austrália, Robert e Caroline quiseram tentar sair daquela realidade, em vão. Robert contou a Caroline como se davam suas viagens e achou que poderia ensiná-la a viajar do mesmo modo, mas nada aconteceu. Não basta, portanto, para o menino, o desejo de fuga. Há um componente além da fuga – algo que se combina a ela para dar o efeito de escape de um mundo para entrada em outro. É necessário que haja também um componente de medo, ou de frustração, algo que ele não seja capaz de controlar e que, de algum modo, desencadeie o desejo de fuga. Ou seja, o desejo de fuga precisa estar modalizado por um outro sentimento. Robert foge primeiramente do tédio, depois da polícia, da tristeza de ter perdido um amor, da possibilidade de ser acusado de assassinato, do asco de ter sanguessugas em seu corpo, do fogo

e perigo de morte e do medo de estar desperdiçando a última chance que ele possui de voltar para casa.

Depois da tentativa frustrada de volta, o menino tenta retocar o quadro, para aproximá-lo mais da realidade de sua cozinha. Não há tempo para isso, pois o pintor não o deixa mais sozinho no ateliê. Num domingo de manhã, Robert sobe escondido ao ateliê e dedica-se a retocar o quadro. O pintor chega, interrompendo-o.

“Mas o que é que você está fazendo aí?” Era a voz do mestre, trêmula de ódio e indignação. Robert se virou, e lá estava David, de camisola, com os punhos cerrados e a boca aberta, olhando incrédulo para o cavalete. Robert ficou tão assustado que não conseguiu mover um dedo sequer. Parado com o braço erguido e o pincel na mão, ele só tinha um pensamento: agora sim é o fim de tudo, foi tudo inútil, nunca mais vou sair daqui, estou perdido...

Seus olhos se encheram de lágrimas. Não viu mais o mestre. Sem saber o que fazia, voltou-se para o quadro como se pudesse continuar pintando, como se pudesse pintar a luva que faltava na superfície que brilhava na frente dele; a luva, bem ali onde um outro Robert, mais jovem, tinha os olhos mergulhados num monitor de tevê onde uma outra imagem tremia. Depois não viu nem ouviu mais nada. Ele já não estava mais ali. Tinha sumido. (p. 255)

Notemos que há o susto e o desespero do menino em pensar que está desperdiçando sua única chance de voltar para casa. Para essa última viagem os modalizadores da fuga parecem precisar ser ainda mais fortes, para que ele efetivamente tenha força para retornar, já que será a primeira vez que suas viagens levá-lo-ão para o futuro em vez de para o passado.

A questão da imagem, que abarca o conceito de lugares para os quais Robert se dirige, desdobra-se em televisão, cinema, fotografia, quadro, gravura memorizada, quadro quase destruído e quadro pintado por ele mesmo. Primeiramente há uma progressão de imagens em movimento (televisão e cinema) para imagens paradas (fotografia e quadros), e pode-se observar também uma mudança de imagens fotográficas para imagens desenhadas ou pintadas. Grosseiramente, poderia-se falar que as viagens de Robert vão de imagens “mais reais” (filmes e fotos) para imagens “menos reais” (quadros e gravuras). Sabemos que esse conceito de mais ou menos real é discutível, mas,

no caso, nos utilizamos dele para pensar nas imagens como mais ou menos verossímeis, mais ou menos próximas à percepção que um garoto como Robert teria da realidade. Quando ele volta para seu lugar de origem, fá-lo por meio de uma imagem pintada por si mesmo. Desde o início da narrativa, o narratário é advertido de que Robert possui uma memória fotográfica, invejada por todos, o que, portanto, daria a ele a competência necessária à realização da performance de produzir a imagem para onde retornou. Mesmo assim, o fato de nessa última vez o protagonista dirigir-se a uma imagem construída por ele mesmo nos deixa uma sensação ainda maior de afastamento dessa necessidade do parecer-verdadeiro, o que poderia ser entendido como uma certa autonomia do sujeito em relação à necessidade de crer que uma imagem seja real. Essa viagem para dentro de uma imagem produzida por si mesmo fecha a questão do distanciamento do parecer-verdadeiro para deixá-la como simplesmente uma imagem, sem a preocupação de crer que ela é verídica. No capítulo sobre leitura, colocamos novamente essa questão em relação à experiência do leitor: o leitor mais experiente tem menor necessidade do parecer-verdadeiro.

Robert é um sujeito cujo objeto-valor é o saber. Na busca desse saber, ele é apresentado na narrativa como “estudante”, “filho”, “viajante”, “aprendiz do pintor”, “aprendiz do filósofo” etc. Todas essas figurações revestem o mesmo sujeito Robert, e têm em comum a condição de “alguém que aprende alguma coisa”. Essa busca pelo saber passa primeiramente pela necessidade que o protagonista tem de acreditar que está em contato com imagens que sejam uma representação fiel do que ele considera “real” (de imagens em movimento a fotografias e depois a gravuras e quadros). Depois, aos poucos, essa representação suaviza-se, e dá lugar a imagens mais distantes do parecer-verdadeiro. Por último, quando ele mesmo produz sua imagem-destino, essa necessidade do “real” passa a um segundo plano, cedendo lugar à assunção de que se trabalha com um simulacro do real, sempre. Esse seria o percurso da busca do saber efetuado por Robert, comparando-o ao que consideramos como a busca do saber em si, que passa pelo entendimento de que o sentido é sempre construído sobre um simulacro da realidade, e que o mundo exterior está sempre previamente informado por nossas percepções. Poderíamos dizer que Robert se

livra da necessidade de crer no real, conscientizando-se de que a realidade é um conceito relativo que pode ser manipulado por ele, e que a partir de então, ele mesmo constrói sua realidade, operando por simulacros. Pode corroborar esta hipótese o fato de que, ao final da narrativa, ele se sente diferente por dentro, mas continua a mesma pessoa por fora. Isso também pode ser considerado um desvencilhamento da necessidade do real, da necessidade de que uma coisa corresponda exatamente a uma outra, pois o protagonista sabe que ele agora “parece” que é o mesmo, mas, efetivamente, “é” outra pessoa.

### 3. – Sobre a Enunciação

Buscamos a leitura entendida como um processo discursivo. Desse modo, buscamos também compreender autor e leitor como sujeitos que compõem esse processo. Entretanto, como já observamos quando falamos sobre leitura, na introdução deste trabalho, nem autor nem leitor podem ser apreendidos senão a partir da imanência do texto. Portanto, trabalhamos com a enunciação como forma de apreender seu sujeito (sujeito sincrético que compreende enunciador e enunciatário, explicitados mais adiante) como o responsável pela construção do sentido do texto. Reiteramos que o enunciador corresponde a uma projeção do autor e o enunciatário à do leitor, e que ambos situam-se sempre e somente no discurso e não são “reais”.

Para se apreender o leitor pressuposto em um discurso é necessário compreender para quem o enunciador se dirige, quem é seu enunciatário pressuposto, aquele para quem o enunciador constrói seu enunciado. O enunciador busca a adesão de um enunciatário, construindo seu discurso como um objeto de crer e de fazer. Essa adesão é estabelecida por meio de um contrato fiduciário entre as duas instâncias do sujeito da enunciação. Buscamos no texto esse enunciatário projetado pelo enunciador e de qual maneira se estabelecem os procedimentos utilizados pelo enunciador para fazer o enunciatário crer e fazer.

Procuramos também quais os valores que o enunciador projeta para conseguir a adesão de seu enunciatário durante a leitura de seu texto, ou seja, como o discurso manipula o enunciatário para que se estabeleça esse contrato.. Queremos investigar, no caso deste *corpus*, quais são os valores que permeiam

essa relação e qual é a manipulação estipulada, o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário. Para tanto, buscamos, inicialmente, a compreensão do que se chama de enunciação para, em seguida, debruçarmo-nos sobre algumas questões a ela pertinentes.

A semiótica greimasiana só começou a se preocupar com a enunciação a partir da década de 1970, influenciada pelos trabalhos de E. Benveniste. É apenas então que ela se atenta à inserção do sujeito no discurso. Antes disso, o conceito estruturalista dos anos 1960 fazia com que ela entendesse a linguagem como um processo de relação entre formas, constituídas por uma semântica, uma sintaxe e uma morfologia independentes do sujeito da enunciação (CORTINA e MARCHEZAN, 2005).

### **3.1 – O sujeito da enunciação**

Antes de definir o que se entende por enunciação, começamos pelo sujeito da enunciação. Entendemos que deva ser feito assim pois não se fala em enunciação sem falar em sujeito da enunciação, e a questão de um sujeito desdobrado em enunciador e enunciatário precisa ficar explicitada desde o início para melhor compreensão desse jogo enunciativo. De acordo com Barros (2002) enunciador e enunciatário formam, sincreticamente, o sujeito da enunciação pelo fato de que ambos são responsáveis pela construção do sentido do discurso. A noção de sujeito da enunciação, portanto, traz em si a idéia de enunciador e de enunciatário, concomitantemente.

O sujeito da enunciação pode ser considerado um sujeito realizador de programa de construção de objeto, ou seja, um sujeito que fabrica o objeto-discurso como lugar de investimento de valores. (...) O discurso (...) apresenta a ambigüidade fundamental de resultar do fazer construtor do sujeito da enunciação e, ao mesmo tempo, de se colocar como lugar desse fazer ou como o próprio fazer engendrante. (BARROS, 2002, p.139)

O “sujeito que fabrica o objeto-discurso” pode ser chamado de enunciador, no momento em que produz o discurso, e de enunciatário, quando ocupa o lugar do sujeito responsável pela apreensão de seu sentido. E esse discurso fabricado é ao mesmo tempo produto e produtor de sentido. Essa trama intrincada de produção de sentidos opera sob o nome de enunciação.

O sujeito da enunciação, segundo Greimas (1974, p. 13), não pode ser jamais compreendido completamente (do ponto de vista do mundo “real”):

*C'est-à-dire, le sujet de l'énonciation n'est jamais saisissable et tous les je que vous trouvez dans le discours énoncé ne sont pas de sujets d'énonciation, ce sont des simulacres.*

Bertrand afirma que, semioticamente, o sujeito não existe antes da enunciação, pois ele só se dá a conhecer a partir dela, e não há outro meio de sabê-lo sujeito. A enunciação seria, então, o lugar onde o sujeito se mostra, ou instrumento pelo qual o sujeito se deixa conhecer.

Nenhum “eu” encontrado no discurso pode, assim, ser identificado como o sujeito da enunciação propriamente dita: ele é apenas um simulacro construído, sujeito de uma enunciação antiga e citada, e, como tal, observável em sua incompletude, em seus percursos e suas transformações. (BERTRAND, 2003, p. 93)

Não se conhece, portanto, senão um simulacro do sujeito. O *eu* da enunciação está oculto, subentendido. Quem se mostra é o *eu* do discurso, o único que se pode apreender.

Recorremos aqui a um artigo de Claude Calame para investigar um pouco mais essa questão sobre o sujeito da enunciação. Calame nos diz que o problema do sujeito se coloca para os semioticistas “no quadro da enunciação, no quadro do processo de produção e de actualização da manifestação discursiva” (1986, p. 9/10), excluindo-se toda a concepção filosófica e substancialista. Diz também que os estudos sobre a enunciação têm o mérito de denunciar na semiótica o erro de se manter na imanência do texto apenas, mas que é necessário, sobretudo, inaugurar uma semiótica do *ego*,

uma semântica aberta, rompendo com o postulado da imanência e permitindo integrar todos os elementos pertencendo ao que se

poderia chamar, quando o *ego* tomado em consideração depende de uma outra cultura, de “contexto etnográfico”; sem esquecer aliás que a abertura terá sempre como ponto de partida as marcas da enunciação no discurso (CALAME, 1986, p.12)

O sujeito passa a ser o ponto de articulação entre o mundo e o discurso, mas não pode ser apreendido senão partindo-se do texto. Sempre de dentro do texto, de dentro de sua estrutura significativa, para o exterior (e não o contrário). Pois o mundo exterior também, não se pode esquecer,

está já enformado, na percepção que temos dele, numa série de visões significativas e que é sociologicamente o objecto de uma série de práticas significantes que o modelam por seu lado. (CALAME, 1986, p. 13).

Para exemplificar essa concepção, Calame recorre à metáfora saussuriana da folha de papel, da qual *ego* e quem diz *ego* são duas faces da mesma folha. Desse modo, a semiótica rebate algumas das críticas a ela endereçadas que a acusam de se ater à estrutura interna do texto, dizendo que não ignora a realidade exterior, mas que, sendo essa realidade exterior fruto da percepção do sujeito tanto quanto o próprio texto, é necessário que se parta de sua imanência para poder chegar ao “real”. E que estes estudos só são possíveis de serem feitos por meio do estudo da enunciação e de todas as suas implicações.

Recorremos também à concepção bakhtiniana da linguagem para investigar a questão da constituição do sujeito enunciador. Para Bakhtin, o sujeito só se dá a conhecer por meio da linguagem, de sua produção discursiva. Ele afirma que a especificidade das ciências humanas está no fato de que seu objeto é o texto ou o discurso, e que só se pode estudar o homem como produtor de textos.

### **A concepção dialógica da linguagem.**

Segundo Barros (2005), para Bakhtin as relações entre sujeito da cognição e sujeito a ser conhecido são relações de comunicação entre destinador e

destinatário e que o sujeito procura interpretar ou compreender o outro sujeito em lugar de apenas conhecer um objeto. Um sujeito não se dá a conhecer da mesma maneira que um objeto. Ele não pode ser simplesmente contemplado (como o objeto) porque se deixa conhecer por meio de sua enunciação.

Para Bakhtin (1992) as ciências humanas são marcadas pelo princípio dialógico. A alteridade define o homem, pois o *outro* é imprescindível para a apreensão de si mesmo. A intersubjetividade, diz Bakhtin, é anterior à subjetividade, ou seja, o sujeito define-se primeiramente em relação a um outro, para depois definir-se em relação a si mesmo.

Robert, o protagonista da narrativa em questão, interage, durante cada uma de suas viagens, com *outros* que são muito diferentes entre si e muito diferentes dele mesmo. Esse fato gera problemas principalmente em relação ao que diz, pois em vários momentos ele utiliza um vocabulário incompreensível, por não fazer parte do conjunto de conhecimentos comuns às pessoas com quem interage. Um exemplo pode ser extraído da segunda viagem, quando Robert se encontra na Austrália em 1946. Ele tinha ido parar lá por meio de um filme ao qual assistia num cinema na Sibéria. Torna-se então muito amigo de Caroline, na casa de quem está hospedado. E um certo dia resolve contar a ela como foi parar ali:

“Eu não consigo me controlar”, recomeçou ele depois de algum tempo. “Tem a ver com os meus olhos. Sabe quando a gente esfrega os olhos um pouco antes de dormir e vê umas manchas coloridas? O problema é que comigo acontecem outras coisas. Quando vou ao cinema ou assisto televisão, claro que sem ficar pensando muito no que estou assistindo, às vezes entro nesse estado de... bem, você sabe, chame do que quiser. Minha professora, por exemplo, diz que sou distraído e ausente. A verdade é que eu só preciso esfregar os olhos para sair de onde estou e ir para outro lugar.”

A história não convenceu nem um pouco. Caroline franziu a testa.

“O que você quer dizer com *televisão*?”, perguntou ela. “É a mesma coisa que olhar pelo telescópio?”

Robert, você merece um tapão na orelha, pensou ele. A coisa em si já era intrincada o suficiente, e ele ainda tinha esquecido deste outro maldito complicador: a confusão do tempo. Naquela época, quer dizer, *agora*, em 1946, provavelmente não havia nenhum programa de televisão na Austrália. (p. 86)

Ao falar em televisão, Robert não se atentou para o fato de que, naquela época, não existia televisão na Austrália, ao menos não onde ele estava, e por isso criou uma confusão de entendimento com sua interlocutora, porque ela não compartilhava do mesmo conhecimento de mundo dele, ou mais, não compartilhava do mesmo *mundo* dele. Nesse ponto da história (sua segunda viagem) ele ainda não havia se tornado atento para o fato de que precisava ter mais cuidado quando falava enquanto estava na Austrália do que quando estava em meio a seus amigos, no final do século XX na Alemanha. Há uma falha em um dos princípios de diálogo, aquele que preconiza um compartilhamento de mundo/conhecimento entre os interlocutores, o que causa o não-entendimento parcial.

Depois dessa, que foi uma das primeiras confusões que Robert teve em relação ao compartilhamento de informações, ele vai, gradualmente, passando a ser mais cuidadoso com aquilo que fala, donde pode-se concluir que ele vai percebendo melhor o outro, para só então poder enunciar correndo menos risco de não ser entendido. Ele passa, também, a perceber-se a partir do outro, porque o leva mais em consideração antes de enunciar.

Quando falamos, não estamos agindo sós. Todo locutor deve incluir em seu projeto de ação uma previsão possível de seu interlocutor e adaptar constantemente seus meios às reações percebidas do outro. Como decorrência dessa reciprocidade, toda ação verbal toma a forma socialmente essencial de uma interação. (DAHLET, 2005, p. 57)

Juntando-se a afirmação de Dahlet acima, que preconiza toda a atenção do locutor ao outro, a quem ele se dirige, e a cena aqui relatada vivida pelo protagonista da narrativa de Enzensberger, que se coloca em situações difíceis por falta de atenção à identidade de seu enunciatário, podemos pensar na concepção dialógica do sujeito e na intersubjetividade como anterior à subjetividade, conforme pensado por Bakhtin, aplicada ao nosso *corpus*.

### 3.2 – Definindo enunciação

Para se encontrar a relação que se estabelece entre enunciador e enunciatário é necessário, primeiramente, compreender o que é chamado enunciação pela teoria semiótica do texto. A enunciação é a instância que povoa o enunciado de pessoas, de tempos e de espaços. Ela é o ato produtor do enunciado e é anterior a ele.

Fiorin (2002) afirma que a enunciação é uma categoria central da constituição do discurso, e que pode ser tratada como um sistema pois sob a diversidade infinita de enunciações, há um esquema constante e invariável. Considerado como totalidade, o discurso (todo de significação) é constituído pela enunciação, e portanto será definido como um processo semiótico e englobará fatos situados no eixo sintagmático da linguagem. Para Barros (2002, p. 135) a enunciação é a chave “misteriosa” do trabalho da construção do sentido, pois pode conciliar as relações entre formações sócio-ideológicas e formações discursivas.

Tenta-se, assim, definir enunciação pelo duplo papel de mediação ao converter as estruturas narrativas em estruturas discursivas e ao relacionar o texto com as condições sócio-históricas de sua produção e de sua recepção. (BARROS, 2002, p. 5)

A enunciação é, por essência, histórica e, portanto, nunca se repete. Ela é considerada um ato singular e, por esse motivo, não pode ser estudada, pois isso violaria o princípio da imanência, presente na base da constituição da lingüística como ciência autônoma (FIORIN, 2002, p. 31). Propõe-se, então, que ela seja estudada pelo seu produto: o enunciado.

O dicionário de semiótica de Greimas e Courtés define enunciação como “uma instância lingüística, logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que dela contém traços e marcas)”, e acrescenta que ela é a instância de mediação, “que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua.” (p. 145-6)

Bertrand (2003, p. 84) corrobora essa definição de enunciação como situada em uma dupla dimensão: “a que faz parte das codificações do uso, de um

lado e, de outro, a que remete à efetuação sempre singular do discurso.” Ou seja, de um lado as estruturas narrativas, de outro o discurso, e a enunciação perpassando por entre elas, ligando a narratividade ao nível da manifestação discursiva.

Nesse percurso [de complexificação e de enriquecimento progressivo da conversão das estruturas profundas em estruturas superficiais], a enunciação aparece então como a instância de mediação e de conversão crucial entre estruturas profundas e estruturas superficiais. (BERTRAND, 2003, p. 84)

Bertrand discute ainda a questão da enunciação individual *versus* enunciação coletiva, de acordo com a distinção hjelmsleviana entre uso e esquema.<sup>2</sup> A enunciação individual, embora o próprio nome já a classifique como relativa a um sujeito único, não é, em nenhum momento, independente do corpo das enunciações coletivas que a precedem. Ela se utiliza dos sentidos culturalmente estabelecidos para construir o seu sentido. Bertrand (2003, p. 89) acrescenta que “A enunciação é, assim, compreendida como a mediação entre o sistema social da língua e sua assunção por uma pessoa individual na relação com o outro.”

Novamente caberia aqui a metáfora da folha de papel de Saussure. A enunciação individual e a enunciação coletiva, do mesmo modo que *ego* e *quem diz ego*, são duas faces de uma mesma folha de papel.

### 3.3 – Enunciação enunciada e o enunciado enunciado

Entendendo-se a enunciação como instância constitutiva do enunciado, ela também é concebida como instância lingüística logicamente pressuposta à existência do enunciado, que comporta seus traços e suas marcas. O enunciado,

---

<sup>2</sup> “Chamaremos a hierarquia lingüística de *esquema lingüístico*, e as resultantes da hierarquia extralingüística de *uso lingüístico* quando estão subordinadas ao esquema lingüístico. Diremos, ainda, que o uso lingüístico *manifesta* o esquema lingüístico, e chamaremos de *manifestação* a função contraída pelo esquema e pelo uso. (HJELMSLEV, 2003, p. 83)

por oposição à enunciação, deve ser concebido como o “estado que dela resulta, independentemente de suas dimensões sintagmáticas.” (FIORIN, 2002, p. 36)

Greimas (1974, p. 9) lembra-nos que, na lingüística frástica, o enunciado é simplesmente sujeito, predicado, verbo ou destinador, mensagem e destinatário. Mas acrescenta que é necessário pensar o enunciado num sentido mais amplo, como um encadeamento sintagmático que ultrapassa as dimensões da frase:

*(...) ou bien on peut considerer au sens large, que l'énoncé est ce qui est énoncé, c'est-à-dire, tout l'enchainement syntagmatique qui transcende, dépasse les dimensions de la phrase et qui comprend donc le discours en tant qu'énoncé.*

Para Greimas, o enunciado é o “pensamento pensado”, “*la manifestation en termes psychologiques du processus de pensée*”. E que a enunciação pressupõe a existência de um sujeito da enunciação, do qual já falamos brevemente acima.

Chama-se enunciação enunciada ao conjunto de marcas identificáveis no texto que remetem à instância da enunciação.

A mediação entre as estruturas narrativas e estruturas discursivas é tarefa da enunciação: os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação, que os converte em discurso e nele deixa “marcas”. Dessa forma, o exame da sintaxe e da semântica do discurso permite reconstruir e recuperar a instância da enunciação, sempre pressuposta. (BARROS, 2002, p. 72)

Porque a enunciação é uma instância abstrata, que não pode ser reconstituída, chama-se enunciação enunciada às marcas presentes no texto que remetam à enunciação. O enunciado enunciado é a seqüência enunciada desprovidas de marcas da enunciação.

A diferença entre enunciação enunciada e enunciado enunciado feita por Fiorin (2002) ajuda a esclarecer esse ponto quando o autor se refere aos dois contratos enunciativos que podem acontecer dentro do discurso no qual enunciado enunciado e enunciação enunciada estejam em desacordo. Isso pode acontecer quando: 1. “o enunciado X deve ser lido como X” ou 2. “o enunciado X deve ser entendido como não-X”. Por exemplo, quando se usa de ironia em um discurso, diz-se claramente que o sentido do que se está dizendo é o contrário do

que foi dito. Fiorin destaca ainda que esses recursos são utilizados pelo enunciador para chamar a atenção do enunciatário para sua mensagem (2000, p. 62) através de um efeito de estranhamento e, deste modo, garantir um efeito persuasivo.

### 3.4 – Enunciador e Enunciatário e suas relações

Segundo o dicionário de semiótica (1979), enunciador e enunciatário são as duas instâncias da estrutura da enunciação. Barros acrescenta que eles (2002, p. 92):

são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e de destinatário do objeto-discurso. Dessa forma, o enunciador coloca-se como destinador-manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer.

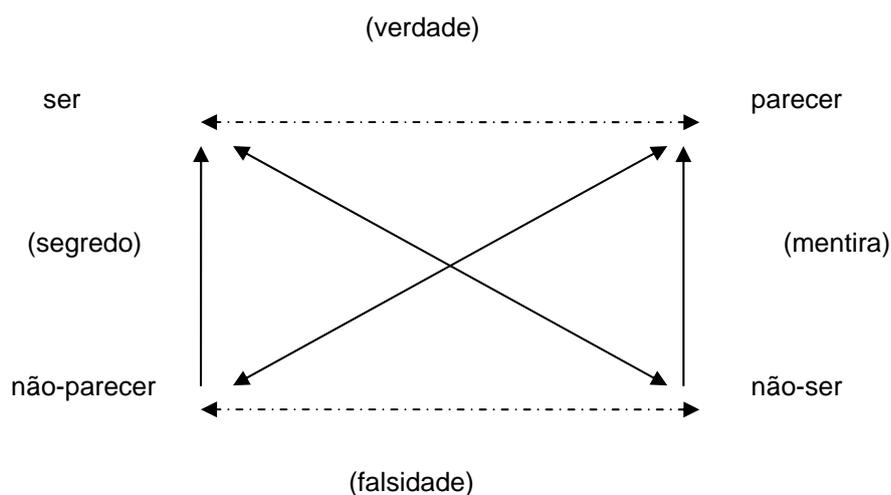
A primeira e principal relação entre enunciador e enunciatário é a da manipulação, do fazer persuasivo do enunciador sobre o enunciatário (e o presente estudo ficará atado apenas a essa primeira relação). Estabelece-se entre os dois um contrato fiduciário, no qual o enunciatário aceita a manipulação do enunciador. No nível do discurso, esse contrato é de veridicção (Barros, 2002), que estabelece a verdade ou a falsidade. A cultura, a sociedade e o tipo do discurso determinam a verdade ou a falsidade dele. Por exemplo, em nossa cultura ocidental, está estabelecido que toda vez que uma narrativa se inicia com a frase “Era uma vez”, tem-se uma narrativa ficcional, que não tem compromisso com o verdadeiro ou com o “real”.

O enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas constrói discursos que criam efeitos de sentido de verdade ou de falsidade, que *parecem verdadeiros*. O *parecer verdadeiro* é interpretado como *ser verdadeiro*, a partir do contrato de veridicção assumido. (BARROS, 2002, p. 94)

Para Greimas (1981, p. 12) a modalização veridictória está essencialmente ligada à atividade do sujeito do discurso, e por isso não se pode confundir existência “verdadeira” com a existência semiótica, esta última sim possível de ser apreendida. A existência semiótica é uma tomada de posição do sujeito enunciador sobre seu enunciado.

Fiorin (2002) explicita a questão do estado veridictório do discurso com um jogo entre o *ser* (dizer) e *parecer* (dito). Ele afirma que aos discursos em que enunciado e enunciação estão de acordo instaura-se o estatuto de verdade (/ser/ e /parecer/) ou de falsidade (/não-ser/ e /não-parecer/), e aqueles em que há um desacordo entre enunciado e enunciação estabelece-se o estatuto de mentira (/não-ser/ e /parecer/) ou de segredo (/ser/ e /não-parecer/).

O jogo do /ser/ e do /parecer/ (estado veridictório de um discurso).



Segundo Barros (2002), é a sintaxe discursiva que explica as relações entre enunciação e enunciado (modalização virtualizante do sujeito do enunciado, delegação do saber, relações entre actantes e atores discursivos e actantes narrativos, instauração do tempo e do espaço no discurso) e entre enunciador e enunciatário (implicação de conteúdos, realização de atos de linguagem, procedimentos argumentativos) como recursos discursivos para comunicar valores e convencer e persuadir o enunciatário.

À relação de implicitação de conteúdo chama-se pressuposto. “A escolha dos pressupostos limita a liberdade do enunciatário, porque a sua conservação é uma das leis definidoras do discurso” (BARROS, 2002, p.100) . O pressuposto não é objeto de discussão, ele tem que ser assumido por ambos para que o discurso tenha continuidade. Se o enunciatário não assume o pressuposto colocado pelo enunciador, o discurso encerra-se ali.

### **3.5 – Os mecanismos de projeção da enunciação no enunciado**

A enunciação situa-se no tempo (agora/então), no espaço (aqui/lá) e na pessoa (eu/ele). Estas são as três categorias (tempo, espaço e ator) da enunciação que constituem o discurso. Para fazer com que se projete no discurso o sujeito, o tempo e o espaço a enunciação utiliza-se de dois mecanismos: a debreagem e a embreagem. Essa projeção da enunciação do discurso é estudada no nível da sintaxe discursiva.

O mecanismo de debreagem é o mecanismo de ejeção das categorias básicas que servem de suporte para o enunciado (Bertrand, 2003, p. 90). É pela debreagem que o enunciador cria no discurso um simulacro do sujeito, do tempo e do espaço.

Há dois tipos de debreagem: a enunciva, quando o enunciador do discurso utiliza *ele/lá/então* e a enunciativa, quando o enunciador utiliza *eu/aqui/agora*. Segundo Barros (2002), a debreagem enunciativa liga-se à enunciação enunciada, que é mais subjetiva, ou seja, o efeito de sentido que o *eu* enunciado, mesmo não sendo esse *eu* enunciado o *eu* da enunciação (mas um simulacro dele, como já vimos) insere no discurso é mais subjetivo. A debreagem enunciativa está metaforicamente ligada à enunciação (que traz as idéias de similaridade, equivalência, simulacro). A debreagem enunciva, então, liga-se ao enunciado, cria um efeito de maior objetividade e encontra-se metonimicamente ligada à enunciação (relação parte-todo). De fato, quando se utiliza num texto o *não-eu* (seja *ele* ou a indeterminação do sujeito), ele parece ser mais objetivo, porque se cria a ilusão de isenção como a utilizada, por exemplo, pela imprensa

jornalística, que muitas vezes acredita que retirar o *eu acho/eu creio/penso que* de um enunciado torna-o verdadeiro. A impressão que se tem é a de que o contrato de veridicção estabelece-se muito mais facilmente se o enunciador utilizar-se do *não-eu* no texto.

A embreagem, por outro lado, é a denominação dada ao

efeito de retorno à enunciação, produzido pela suspensão da oposição entre certos termos da categoria de pessoa e/ou do espaço e/ou do tempo, bem como da denegação da instância do enunciado. Toda embreagem pressupõe, portanto, uma operação de debreagem que lhe é logicamente anterior. (GREIMAS E COURTÉS, s/d, p. 140)

Segundo Barros (2002) a embreagem apresenta-se como um mecanismo de identificação (ilusória) com a instância da enunciação. Um exemplo de embreagem, retirado de Barros também, pode ser a frase “A mamãe amarra o sapato pra você”. Nela, a expressão “a mamãe” é utilizada no lugar de um “eu”, constituindo-se, portanto, um recurso de embreagem enunciva.

Greimas e Courtés afirmam ainda que é impossível conceber a embreagem total, pois ela seria equivalente ao apagamento de todas as marcas do discurso, e comparam-na a um segredo, que não existe senão na medida em que se pode desconfiar de sua existência.

A teoria semiótica do texto insere o estudo da enunciação na sintaxe discursiva (nível discursivo). A seguir passaremos ao estudo da enunciação no *corpus* de nosso trabalho.

### **3.6 – Análise da enunciação em *Por onde você andou, Robert?***

Inicia-se a narrativa com uma debreagem actancial enunciva, projetando-se o ator da enunciação num narrador em terceira pessoa, “ele”.

Foi num dia como outro qualquer que Robert desapareceu. E o mais incrível foi que ninguém notou que ele sumiu, nem mesmo sua mãe.

Mas ainda não **estamos** nesse ponto da história. Robert ainda está na cozinha, sentado em seu banquinho alto, como

sempre. Só a noite de verão está mais clara que de costume.  
(ENZENSBERGER, p. 9, grifo nosso [abertura da narrativa])

Logo em seguida há a voz do narrador interpelando o narratário, portanto passa-se a ter uma debreagem actancial enunciativa (eu-tu) na segunda frase. Quando o narrador enuncia: “E o mais incrível...” ele está se colocando no texto, classificando o fato de ninguém ter notado que ele sumiu como “incrível” e, assim, a enunciação enunciada assume o valor, poderíamos dizer, de um diálogo entre narrador e narratário. A seguir, o enunciador se coloca mais explicitamente no texto, dizendo: “Mas ainda não **estamos** nesse ponto da história.”

Especificando a diferença entre enunciador e narrador e enunciatário e narratário, trazemos o seguinte esquema de Diana Barros:

enunciador [narrador x narratário] enunciatário;

no qual enunciador e enunciatário são o sujeito da enunciação (instância pressuposta, intangível) e narrador e narratário são o sujeito do enunciado (que efetivamente se apresenta no texto).

Ao antecipar o fato principal para o enunciatário, o enunciador estabelece com ele um contrato regido pela curiosidade: o enunciador enuncia que um fato importante está para acontecer e estabelece que naquele momento contará as circunstâncias que levaram àquele fato (desde que o enunciatário se disponha a continuar ali, acompanhando sua história). Para isso, é utilizado, logo no início, (“foi”) o passado perfeito, tempo da narrativa por excelência (FIORIN, 2002). Em seguida, o narrador estabelece um diálogo com seu narratário, numa operação que produz o sentido de identificá-lo com o enunciatário e, conseqüentemente, com a realidade externa ao texto. Ele utiliza o “ainda” para dizer que o ponto da história sobre o qual se refere está prestes a acontecer e que, portanto, o narratário deve prosseguir na leitura da narrativa para encontrá-lo. A partir desse momento, o narrador passa a utilizar o presente, colocando-se em concomitância com o momento dos acontecimentos da narrativa: “Robert ainda **está** na cozinha.” Por meio dessa opção, o narrador primeiramente antecipa o fato principal da história, prestes a acontecer, e em seguida, inicia a narrativa propriamente, fazendo uso do presente (“está na cozinha”, “a noite está mais clara”).

Essa utilização do presente como acontecimento perene também corrobora a idéia de rotina que, segundo nossa hipótese, é um dos motivos que levam Robert a querer viajar. Apenas a noite de verão está mais clara do que de costume, o restante permanece igual: “Tudo [está] como sempre.” “O pai de Robert **deve estar** rodando por alguma estrada.”; “**Às vezes ele liga** mais ou menos a essa hora”; “A mãe de Robert, antes de sair – ela **sempre tem** alguma coisa para fazer, ...” (grifos nossos). A continuidade do tempo presente aqui dá a impressão de ter sido sempre a realidade das coisas para o menino. Poder-se-ia falar em presente omnitemporal, tamanha é a impressão de continuidade que ele causa. Tal continuidade, bem marcada devido à escolha do tempo verbal presente, mostra-se para o leitor como produtora do efeito de tédio e mesmice que resultam na rotina que é a manipuladora do querer do menino: Robert passa a querer sair daquele mundo sempre igual.

Quando vai para a primeira viagem, a narrativa volta para o passado perfeito. O presente foi usado para caracterizar a personagem principal e seu mundo, e o passado perfeito para contar suas aventuras.

### 3.6.1 – O momento da primeira passagem

O fragmento a seguir descreve o momento em que Robert deixa a cozinha de sua casa para aventurar-se pela Sibéria, seu primeiro destino.

Robert está quase adormecendo e vai acabar caindo do banquinho. É por causa do calor da cozinha. Ele está cansado e sente uma vertigem. Esfrega os olhos. Na tela, bem perto, aparecem dois, três, quatro homens uniformizados, com longos sobretudos de couro. (...) Um rapaz surge de repente na tela, um garoto ágil, de gestos rápidos. Só dá para vê-lo de costas: sua nuca, sua jaqueta azul. Ele se parece com Robert.

Mas onde está Robert? Sua vista se escurece. Ele vai escorregar do banquinho! Não, não. Robert é um garoto ágil, habilidoso, isso ninguém pode negar.

Robert não está mais ali. Só a televisão continua ligada. (p. 17)

O uso do presente pelo narrador causa o efeito de que a cena se desenvolve lentamente diante dos olhos do narratário. Uma ação pontual

interrompe a descrição da cena: o rapaz que surge “de repente” na tela. O narrador dá a entender que o rapaz é o próprio Robert já que, anteriormente, tinha-o descrito como um menino ágil e também já havia descrito sua jaqueta de linho azul, cheia de bolsos, e ainda diz que ele “se parece” com Robert. Portanto, ao inserir Robert na cena do filme que passa na televisão, há uma interrupção no curso da narrativa que vinha sendo desenvolvida. No momento em que Robert não está mais na cozinha, surge o aspecto da continuidade dado pelo fato de a televisão **continuar** ligada, em oposição ao desaparecimento do menino da cena descrita. O verbo “continuar” traz em si o aspecto cursivo, de desenvolvimento do evento, nesse caso da televisão que estava ligada antes de Robert se ausentar, que desempenhou papel crucial durante o começo do processo de sua ausência e que, depois de terminado o processo de início das aventuras do menino, continua ligada, mesmo que ele não esteja mais lá para assisti-la, como se demonstrasse que aquele mundo do século XX continua existindo apesar da ausência do protagonista.

### **3.6.2 – O momento da volta de Robert a seu mundo**

Na página 50 deste trabalho já foi reproduzida a cena do momento da volta de Robert a seu mundo (p. 255 do livro de Enzensberger), à qual nos reportamos novamente neste momento. Robert encontra-se em sua sétima e última viagem. Ele está em Amsterdã, em 1621. Quando o diálogo entre Robert e o pintor acontece, o menino já estava terminando de pintar o quadro que retrata a cozinha de sua casa, que ele acredita ser a única maneira de ele voltar para seu tempo e lugar de origem, a Alemanha do final do século XX.

Esse fragmento inicia-se com uma debreagem de 2º grau, na qual o narrador dá voz ao personagem David, por meio do discurso direto. Embora estejam num mesmo local, fica bem clara a distância física entre Robert e David pelo uso dos advérbios de lugar “aí” e “lá”. Isso ajuda o enunciatório a construir a cena da narrativa. O tempo verbal continua sendo o passado perfeito (“era”,

“virou”, “ficou” etc.), com algumas exceções de verbos que descrevem a cena (“olhando”, “parado”).

A última imagem que Robert viu antes de desaparecer pela primeira vez foi a do monitor de tevê, onde havia uma outra imagem (a imagem da Sibéria, que o levou a sua primeira viagem). Depois de se enxergar, mais jovem, na cozinha (note-se que ele novamente se vê na imagem para onde ele está sendo levado), vê a televisão e depois some do mundo onde estava, voltando para seu mundo de origem.

“Ele já não estava mais ali.” É nesse “já não mais” que está a ruptura, o momento em que Robert sai daquele mundo. O “ali” opõe-se ao “aqui”, implícito, referente ao mundo não só de Robert, mas também do enunciador e do enunciatário.

### 3.6.3 – O enunciatário visado pelo enunciador.

Até o papelzinho branco, que estava dentro da embalagem [do colírio], ele só pegou com a ponta dos dedos. Mas **como lia tudo o que caía nas mãos dele**, quis saber o que estava escrito ali. (ENZENSBERGER, 1999, p. 14, grifo nosso)

Desde o princípio da narrativa, Robert é apresentado como um menino inquieto e curioso. Ele é o protagonista, aquele que, ao final, será apresentado como alguém que “sabe demais”, diferente dos outros, muito melhor por ter vivido todas as aventuras que viveu. Durante a narrativa ele é construído como alguém que se tornou melhor e mais esperto porque aprendeu muitas coisas. Por esse motivo, podemos assumir que os valores atribuídos a Robert pelo enunciador são passíveis de serem desejados pelo enunciatário da narrativa, ou seja, pela projeção de um leitor adolescente (como Robert) que leia aquele livro. Por exemplo, ao colocar Robert como um leitor ávido, como no fragmento acima, o enunciador passa ao enunciatário a imagem positiva daquele que “lê tudo o que cai em suas mãos”, atribuindo-a a Robert.

O principal predicado atribuído ao protagonista no prólogo da narrativa, e que é repetido em seus sonhos também, como se tivesse ficado marcado no seu

subconsciente, é a afirmação feita por algumas pessoas de que ele é distraído e ausente. A distração e a ausência, do modo como são mencionadas no livro, parecem estar ligadas à adolescência de uma maneira geral e Robert, ao viver todas as suas aventuras e tornar-se mais esperto, e portanto menos ausente e menos distraído, está numa outra fase da adolescência, não mais a fase inicial, cuja característica seria a ausência do mundo real, mas sim uma fase posterior, de um adolescente que “sabe demais”. O enunciador transmite a seu enunciatário uma identificação entre ele e o protagonista da narrativa, colocando ambos como alguém que se torna mais esperto ao final de leituras e viagens que podem ser realizadas por meio de leituras, também.

Há, em vários momentos, alusões a informações que Robert recebeu na escola e que lhe são úteis durante suas viagens, e até vezes em que ele exclama que seja uma pena que não se lembre melhor daquelas aulas de história. Há, portanto, uma exaltação à escola e passa-se ao enunciatário o valor de utilidade das aulas escolares, pois o conhecimento por elas fornecido pode ser bastante útil.

...dessa vez, Robert tinha ido para bem no meio da Guerra dos Trinta Anos!

É claro que ele não podia verbalizar sua descoberta. A guerra ainda não havia acabado, e como é que Radomir e seu companheiros poderiam saber que ela iria durar trinta anos? Robert era o único por aquelas bandas que ouvira falar nos Tratados da Vestefália. Um dia, seu professor de história pendurou um mapa na lousa e mostrou o que era a Alemanha na época da Guerra dos Trinta Anos (...) mas Robert esquecera o motivo daquela terrível carnificina. (p. 209)

Ao apresentar Robert viajando para países diferentes, em épocas diferentes, o enunciador mostra não só a importância de se saber outros idiomas, mas também a de dominar um mesmo idioma em diferentes épocas (no caso o alemão, língua materna de Robert, falado por ele no século XX e depois na corte alemã no século XVIII). A questão de conhecer várias línguas, de aprendê-las e se aperfeiçoar nelas é recorrente, e é passada ao enunciatário como um valor eufórico, desejável de ser adquirido. Pode-se afirmar que o enunciador incita o

enunciatário a aprender novas línguas, sugerindo que essa seja uma tarefa relativamente fácil, ao afirmar que

As línguas eram como roupas novas; no início, são desconfortáveis e não se ajustam bem ao corpo, mas depois a gente se acostuma com elas. O hábito faz o monge: era justamente isso que ocorria com as línguas estrangeiras. Ao usá-las, a gente começava andando de um jeito estranho e terminava quase se transformando numa outra pessoa. (p. 230)

No início da narrativa, Robert veste sempre uma jaqueta azul esgarçada em razão dos muitos objetos que carrega nos bolsos. Sua mania é pegá-los distraidamente e carregá-los consigo. Ao longo da narrativa, ele vai doando ou perdendo esses objetos, na proporção inversa em que adquire diversos saberes: as línguas estrangeiras, a consciência de que necessita ter muita atenção ao que fala para que não entre em conflito com a época e o lugar em que está, a vivência e a participação em vários episódios da história mundial (Alemanha pré Segunda Guerra Mundial, Alsácia da Guerra dos Trinta Anos etc.). Na análise do nível narrativo ativemo-nos a essa questão da circulação de objetos na narrativa. Uma das conclusões a que se chega com ela é que o enunciador enaltece os objetos de valor subjetivo (os saberes e os conhecimentos adquiridos), em detrimento da posse de objetos de valor objetivo (dinheiro, carrinhos de brinquedo etc.). Ao que parece, o enunciador visa a um enunciatário que esteja disposto a compartilhar dessa concepção de valorização do “ser” no lugar de “ter”, inversa ao que acontece na adolescência, fase em que os valores ainda não estão bem formados e que se confunde a posse com a subjetividade, em especial no cenário em que se passa a narrativa, a atualidade (final do século XX, início do século XXI), de valores capitalistas e consumistas que enfatizam apenas a posse, o “ter”.

## 4. – Sobre a leitura

A leitura de um texto é a ocasião de um encontro. (...) Mais do que uma simples troca intelectual entre autor e leitor, a leitura é o enredo de dois solilóquios silenciosos e separados no tempo: o diálogo interno do autor com ele mesmo enquanto concebe e escreve o que lhe vai pela mente absorta; e o diálogo interno do leitor consigo próprio enquanto lê, interpreta, assimila e recorda o que leu. (Giannetti, Eduardo. *Auto-engano*)

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa traz como primeira acepção para leitura “ação ou efeito de ler”. Traz também “ação de tomar conhecimento do conteúdo de um texto escrito, para se distrair ou se informar.” Para o vocábulo “ler”, tem-se

1. percorrer com a vista (texto, sintagma, palavra), **interpretando-o por uma relação** estabelecida entre as seqüências dos sinais gráficos escritos (alfabéticos, ideográficos) e os sinais lingüísticos próprios de uma língua natural (fonemas, palavras, indicações gramaticais).<sup>3</sup> (grifo nosso)

Ler é estabelecer relações, no plural. Relações entre o que se conhece e o que se apresenta como novo, basicamente. Ler é uma capacidade adquirida e aperfeiçoada pela experiência, quer se fale canonicamente em leitura ou mesmo quando se fala, metaforicamente, de leitura de mundo. Ao falar em estabelecimento de relações, é necessário que se tenha um sujeito que execute esse processo. Esse sujeito é o leitor. Neste trabalho pensamos, especificamente, na leitura de textos escritos.

---

<sup>3</sup> Fonte Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica on-line. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>, acessado em janeiro de 2006.

Mas como se estabelece a diferença entre o leitor e o interlocutor, uma vez que ambos são os receptores de uma comunicação, e os responsáveis parciais pelo sentido que aí se constrói? A primeira e maior diferença entre os dois é que, enquanto o interlocutor está presente no momento da comunicação, o leitor a recebe posteriormente ao momento da produção, fato que torna essa comunicação possuidora de algumas particularidades. Na comunicação imediata, entre interlocutores, há outros fatores que podem ser levados em conta, como gestos, expressões faciais, tom de voz. Na comunicação por meio de um texto escrito, diminuem-se consideravelmente esses outros fatores que influenciam na apreensão da significação de um ato de comunicação e, portanto, são necessários cuidados adicionais para que a mensagem original preserve da melhor maneira possível o significado atribuído a ela por seu produtor. Acreditamos ser esse um dos fatores mais intrigantes da leitura: a ausência do destinatário no momento da produção do texto e a ausência do destinador no momento da recepção do texto.

Outras questões que se fazem pertinentes aos estudos sobre leitura são: de onde vem, prioritariamente, o sentido daquilo que se lê? Quem é responsável pela construção do sentido na obra: o autor, o leitor ou o texto? Para nós, ela está um pouco em cada um deles, e nunca completamente em nenhum. A obra, o texto, guia o leitor para que ele encontre seu significado. O leitor, guiado pela obra e pelo autor, adiciona ou subtrai da obra significados de acordo com sua própria experiência. O autor, como construtor do texto, é responsável por parte do seu significado, mas não consegue controlar toda significação produzida ali.

Na verdade, a *intentio auctoris* [intenção do autor], a *intentio operis* [intenção da obra] e a *intentio lectoris* [intenção do leitor] estão intimamente ligadas, pois a construção de um texto se faz à luz de uma imagem de leitor. (FIORIN, 2000b, p. 12)

Eco (1993) nos fala sobre a intenção do autor, do leitor e da obra e nos coloca mesmo exemplos de livros seus cujos leitores encontraram ali referências sobre as quais ele não tinha pensado, mas que ele não podia negar que estavam ali construídas como significados em sua obra.

Entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável. (ECO, 1993, p. 93)

Eco menciona também que, como autor, “escondeu” no texto certos significados que só poderiam ser descobertos por um leitor mais arguto, justificando que o texto também poderia ter sido compreendido por alguém que não conhecesse aquelas referências, mas que se tornaria mais saboroso àqueles que as reconhecessem. Reproduzimos a seguir suas palavras sobre o leitor-modelo (que denominamos enunciatário neste trabalho) e o leitor-empírico (o “real”, que não pode ser apreendido), pois elas contribuem para essa concepção de leitura como resultante dos três fatores (autor, leitor, obra) combinados:

Um texto é um dispositivo concebido para produzir seu leitor-modelo. Repito que esse leitor não é o que faz a “única” conjetura “certa”. Um texto pode prever um leitor-modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas. O leitor-empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. (ECO, 1993, p. 75)

De acordo com a afirmativa acima, pode-se ainda dizer que não só o autor-empírico (“real”) imagina um leitor-modelo (enunciatário), como também o leitor-empírico (“real”) constrói, na medida em que lê o texto, seu autor-modelo (enunciador). Entre os dois, intermediando essa construção de significações, está o texto (a enunciação), fora do qual nada se pode conhecer.

Apresenta-se neste trabalho uma abordagem de leitura pensada como um processo discursivo, investigando-se para isso de qual maneira a semiótica, que organiza a apreensão do sentido internamente ao texto, pode dar conta do processo de leitura. Procuram-se também algumas similaridades entre esse processo e as aventuras do protagonista, pensadas como leitura a partir da idéia de que uma leitura pode ser considerada como uma viagem.

Barthes (1984, p. 37) coloca o campo da leitura como o campo da subjetividade por excelência, o que significa dizer que o leitor é um sujeito-leitor, e é responsável pelo sentido daquilo que lê (ressaltamos que o leitor não é o único responsável pelo sentido, conforme já dissemos acima).

Quero dizer com isto que o leitor é o sujeito por inteiro, que o campo da leitura é o da subjectividade absoluta (...): toda a leitura procede de um sujeito, e não se separa dele senão por mediações raras e ténues (...).

Jonathan Culler, em seu livro “Sobre a Desconstrução”, fala da seguinte maneira sobre a experiência de um leitor.

Ler é fazer o papel de um leitor, e interpretar é propor uma experiência de leitura. (...) Quando os trabalhos dos alunos se referem “ao que o leitor sente aqui” ou “ao que o leitor então entende”, os professores, com freqüência, tomam isso como uma objetividade espúria, uma forma disfarçada de “eu sinto” ou “eu entendo”, e instam que suas investidas sejam honestas ou que omitam tais referências. Mas aqui os alunos sabem mais do que seus professores. Sabem que não é uma questão de honestidade. Entenderam que ler e interpretar obras literárias é precisamente imaginar o que “um leitor” sentiria e entenderia. Ler é operar com a hipótese de um leitor, e há sempre uma lacuna ou divisão interna à leitura. (CULLER, 1997, p. 80/81)

Embora Culler seja desconstrucionista e, portanto, pós-estruturalista (e neste trabalho utilizamos a semiótica francesa, tida como estruturalista), o trecho supracitado encaixa-se no modo como pensamos leitura neste trabalho, assumindo-a como subjetiva em sua maior parte. Colocamo-nos aqui esperando que nossa leitura produza um entendimento sobre o que é a leitura. Não objetivo, como seria desejável, mas subjetivo, como ela realmente é.

Para Jouve (2002, p. 17) “a leitura é uma atividade complexa, plural, que se desenvolve em várias direções” e é um processo que possui cinco dimensões. Primeiro, um processo neurofisiológico, levando-se em conta o aparelho visual e as diferentes funções do cérebro. “Ler é, anteriormente a qualquer análise de conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização de signos”. Em segundo lugar, trata-se de um processo cognitivo, que é quando o leitor, depois de perceber e decifrar os signos, “tenta entender do que se trata”.

Nesse momento, é solicitada a competência do leitor. O terceiro processo é afetivo. “As emoções estão de fato na base do princípio de identificação, motor essencial da leitura de ficção.” (p. 19) São as emoções provocadas pelo texto ficcional no leitor que selam com ele o contrato que o levará a continuar a leitura. Para a semiótica, pode-se dizer que aí entram os estudos da paixão no texto. Em quarto lugar, a leitura é considerada por Jouve um processo argumentativo, um discurso de um autor que quer convencer seu leitor de algo. “Qualquer que seja o tipo de texto, o leitor, de forma mais ou menos nítida, é sempre interpelado. Trata-se para ele de assumir ou não para si próprio a argumentação desenvolvida.” (p. 22). Essa afirmativa corrobora a idéia da existência de um contrato de continuidade de leitura feito entre autor e leitor. É preciso que esse contrato seja aceito pelo leitor para que aconteça e se valide a leitura. O quinto e último processo é colocado como simbólico, querendo-se falar com isso da interação da leitura com a cultura e com os esquemas dominantes de um meio ou uma época. A época modifica o modo de leitura de uma obra, e uma obra pode também, por sua vez, modificar o modo de ler dos leitores de determinada época. Cortina (2000) apresenta uma investigação sobre essa mudança do sentido da leitura de uma mesma obra em épocas diferentes utilizando *O Príncipe* de Maquiavel como *corpus*, que serve para exemplificar a quinta dimensão do processo de leitura concebido por Jouve.

#### 4.1 Leitura e Semiótica

Para Greimas e Coutés (s/d, p. 251) a leitura é uma performance que pressupõe a competência de um leitor, comparável mas não idêntica à competência do produtor de texto. Para Barthes (*apud* Culler, 1997, p. 40)

Uma poética estruturalista ou *science de la littérature* não nos ensinará que sentido deve ser atribuído definitivamente a uma obra; ela não fornecerá nem mesmo descobrirá um sentido, mas descreverá a lógica de acordo com a qual os sentidos são engendrados.

ou seja, a semiótica nos ajudará, na investigação dos processos de leitura, a descobrir como se constrói o sentido mas não qual o sentido que se deve atribuir a determinado texto.

Quando se pensa em leitura, pode-se concebê-la como um processo abstrato que tem como sujeito concreto mais próximo o leitor. Ela é um processo que não existe sem “leitor” e “autor”, que podem ser pensados individualmente ou de forma coletiva. Portanto, quando inicialmente se fala em leitura, é necessário misturar todas essas instâncias: leitura, leitor, autor. Essas seriam as instâncias internas da leitura, quer dizer, imanentes ao texto no qual se dá a leitura. Depois, há as instâncias externas ao texto: contexto pensado como um texto maior no qual se insere o texto que está sendo, naquele momento, objeto da leitura. O contexto abrange os fatores históricos, sociais (externos ao sujeito) e psicológicos e filosóficos (internos ao sujeito). Ler é atribuir um significado a um significante, o que não pode ser feito sem se levar em conta a cultura em que se insere o sujeito leitor.

... a significação produzida pela leitura consiste numa tensão entre o significante e o significado próprios do signo, que estão em constante movimento durante o ato de leitura. (CORTINA, 2004, p. 166)

Esse constante movimento entre significante e significado ficam por conta do leitor e de sua leitura daquele texto, naquele determinado momento. O leitor está previsto no texto no nível da enunciação. Ele é a projeção do enunciatário a quem o enunciador (autor) se dirige. A leitura constrói o leitor na medida em que o faz atualizar o significado do texto e também na medida em que, ao fazer isso, leva-o a buscar os contextos que ele possui e nos quais aquele texto possa ser inserido. É necessário que o leitor, para ler, seja competente. “O texto não somente repousa numa competência, mas contribui para produzi-la.” (ECO, 2002, p. 40)

Para Bertrand (2003) a teoria semiótica pode contribuir com os estudos sobre leitura na medida em que se interessa pela manifestação do sentido, apreendido por meio das formas da linguagem. Seu estudo do texto em níveis de geração de sentido permite a apreensão estruturada das significações. Por meio

da apreensão do sentido do texto amparada por sua isotopia figurativa e temática é que o leitor será “guiado” em sua viagem pela obra, na apreensão de seu sentido. Bertrand (2003, p.31) afirma ainda que as estruturas imanentes nas formas trazem consigo convenções de uso e regras explícitas, e elas moldam as expectativas dos leitores e os ajudam a prever o conteúdo, as hipóteses e as inferências de leitura.

A semiótica também liga-se com a leitura no nível discursivo do texto, o nível da manifestação, que está relacionado com o mundo exterior ao texto, o contexto. A dimensão figurativa do discurso é responsável pela relação do discurso com o mundo, à medida que “estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo (...).” (Bertrand, 2003, p.29)

Bertrand entende que a figuratividade seja o que mais aproxima o leitor da “verdade” de uma obra. É a concretização de temas em figuras que estabelece o contrato de veridicção e de crença entre os parceiros da comunicação (2003, p. 408). A presença figurativa coloca, para o autor, as imagens do mundo sob os sentidos, construindo a “tela do parecer”, entendida como portadora dos sentidos do mundo.

Para que aconteça a leitura é preciso que seja estabelecido um pacto entre o leitor e o autor do texto. O enunciatário precisa aceitar o contrato proposto pelo enunciador para que prossiga a leitura do texto escolhido. Para Jouve (2002) cada obra institui seu modo de leitura filiando-se a um gênero que seja reconhecido dentro da tradição literária de uma sociedade e que oriente as expectativas do público. Um exemplo do próprio autor para ilustrar o pacto criado pelo reconhecimento do gênero é o de que um leitor aceita sem problemas ver mortos ressuscitarem numa narrativa fantástica, mas não em um romance policial.

Greimas (1983, p. 103) nos diz que os gêneros, variáveis entre culturas e entre épocas, oferecem o melhor exemplo da categorização do universo do discurso que irá reger o conceito de verossimilhança e o estabelecimento de um contrato de veridicção.

*... le discours est ce lieu fragile où s'inscrivent et se lisent la vérité et la fausseté, le mensonge et le secret ; ces modes de la véridiction résultent de la double contribution de l'énonciateur et*

*l'énonciataire, ses différentes positions ne se fixent que sous la forme d'un équilibre plus ou moins stable provenant d'un accord implicite entre les deux actants de la structure de la communication. C'est cette entente tacite qui est désignée du nom de **contrat de véridiction**.* (1983, p. 105)

Retornando à questão do parecer do sentido, para Greimas (1983, p. 110-112) a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada pela imagem que o destinatário tem do destinador, que é o dono dessa manipulação do verdadeiro no discurso. “... *la vérité est objet de communication et nécessite la sanction fiduciaire.*” Portanto, mesmo que o texto apresente dados inverossímeis, desde que esses dados tenham sido aceitos pelo enunciatário (como um texto de ficção científica ou literatura fantástica) fica estabelecido um contrato fiduciário, e o enunciatário prossegue a leitura, aceitando aquilo que o enunciador lhe endereça.

Segundo Barros (2002), o contrato fiduciário do discurso, estabelecido entre enunciador e enunciatário, é o contrato da veridicção, que determina as condições do discurso segundo o *ser* e o *parecer* (já mencionado nas páginas 61 e 62 desta dissertação, quando falamos das relações entre enunciador e enunciatário). É esse contrato da veridicção que dirige a leitura, levando o enunciatário a *crer* no discurso que lhe é apresentado.

A interpretação depende, assim, da aceitação do contrato fiduciário e, sem dúvida, da persuasão do enunciador, para que o enunciatário encontre as marcas de veridicção do discurso e as compare com seus conhecimentos e convicções, decorrentes de outros contratos de veridicção, e creia, isto é, assumas as posições cognitivas formuladas pelo enunciador. (BARROS, 2002, p. 94)

Barros acrescenta ainda que não se pode tomar como critério a verdade ou a falsidade de um discurso, tomados a partir da verdade discursiva, para diferenciar o discurso da História do da ficção, por exemplo, pois cada um deles possui a sua verdade, construída sob o consentimento do enunciatário que nela crê. Na narrativa de Enzensberger, o enunciador instaura no enunciatário um sujeito virtual, provocando nele um *querer-ser* igual ao protagonista da história, um adolescente que, por ter viajado muito (“lido”, no nosso entender) tornou-se mais esperto e mais sabido do que os outros e, portanto, melhor.

## 4.2 As viagens de Robert e a leitura

Um dos primeiros interesses que tivemos em relação ao livro de Enzensberger foi que as viagens do protagonista Robert assemelhavam-se à leitura, pelo fato de ambas implicarem o transporte, por meio do olhar, a um outro lugar. Robert, ao fixar seus olhos em uma nova imagem, transporta-se para dentro dela, sendo obrigado, a partir de então, a conviver com e a decifrar todas as novas situações que lhe são colocadas. Isso também poderia acontecer com um leitor, que se depara, através do olhar, com situações novas e precisa decifrá-las caso queira continuar sua leitura. Pode-se dizer também que o leitor “entra” no mundo de sua leitura, metaforicamente.

O segundo fato que nos fez enxergar leitura nas situações pelas quais passava Robert foi que, ao saltar de uma viagem para outra, o processo de entrar em uma situação nova (ler essa situação) e decifrar as novidades que ali se encontram ia se tornando cada vez mais fácil e mais fluido, apesar das dificuldades crescentes das novas situações, como por exemplo o fato de ele estar cada vez mais afastado de seu tempo original, o que lhe trazia problemas quanto à língua e às referências de mundo, como pensar em televisão ou cinema no século XIX. Pudemos observar aí um sujeito-leitor que passa de um leitor inexperiente a experiente, capaz de adaptar-se com mais facilidade às novas situações, ou seja, capaz de lê-las mais facilmente como consequência da competência adquirida como leitor. Pensa-se na construção do sujeito pela leitura, em como o crescimento da habilidade de ler é responsável pela percepção que o leitor tem de si como um sujeito. Desde as primeiras vezes que tentamos refletir sobre a questão da mudança da qualidade das imagens por meio das quais Robert entrava em cada viagem veio-nos à mente a comparação disso com a leitura. E, a partir desse primeiro pensamento, também surgiu uma pequena comparação entre o Robert das primeiras passagens e um leitor principiante, que necessita de solidão, silêncio, imagens em movimento para poder concentrar-se e “mergulhar” em um novo universo, e um outro tipo de leitor, mais experiente como

o Robert das últimas viagens, que precisa apenas de uma imagem, ou da lembrança dela e pode estar em meio a outras pessoas pois mesmo assim consegue concentrar-se em sua leitura, apesar do ambiente ruidoso ou pouco propício a uma atividade que exige introspecção, como a leitura solitária e silenciosa que é a mais comum atualmente.

Podemos tentar explicitar o que chamamos de leitor experiente considerando-o como um leitor que, apesar da maior complexidade dos textos com que lida, sente-se mais seguro para atribuir-lhes um significado. Aquele que não acredita na existência de uma única leitura correta (como prega a leitura da tradição cristã, por exemplo) e que guia-se com boa autonomia pelo texto. O leitor que chamamos aqui de experiente sabe explorar o texto, construindo o sentido a partir dos elementos que lhe são apresentados. “Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 1993, p. 51).

A aventura de Robert começa durante um entardecer, na cozinha da casa de sua mãe, assistindo a um filme na televisão. Essa primeira viagem acontece quando ele está sozinho, e ele sente um leve torpor, um pouco de sono antes de se ver dentro do filme. A televisão permite que ele se insira numa imagem em movimento e ele reconhece que está dentro do filme porque começa a se ver nos locais que tinham sido mostrados há pouco pelo filme e ao lado das personagens que apareciam na tela. Essa situação, em comparação com as próximas, quando o menino entra com maior facilidade nas imagens que vê, pode ser comparada a um leitor iniciante, que necessita muita concentração para ler, que tateia suas experiências. Para entrar em sua primeira viagem, podemos pensar que o lugar em que Robert se encontra lhe traz segurança, a cozinha de sua casa e que, portanto, ele relaxa com mais facilidade nesse local, predispondo-se a “entrar” na imagem que observa. Pensamos em salientar também o lugar onde o protagonista lê por causa de seguinte afirmação de Manguel (1997, p. 194)

O lugar da leitura, como sugere [Walt] Whitman, é importante não só porque proporciona um cenário físico para o texto que está sendo lido, mas também porque sugere, ao se justapor ao lugar na página, que ambos partilham da mesma qualidade hermenêutica e tentam o leitor com o desafio da elucidação.

Para passar da primeira para a segunda viagem (da Sibéria para a Austrália), Robert, porque estava sendo perseguido nas ruas, entra rapidamente em um cinema. Novamente imagens em movimento preparam o cenário de sua nova viagem. Ele já não está sozinho, como na viagem anterior mas, embora em meio a outras pessoas, Robert encontra-se no escuro, fato que o ajuda a se concentrar no que vê. Ele não tem consciência de que irá transportar-se para a imagem novamente, e chora de medo da situação que está vivendo enquanto assiste ao filme. De repente, sua vista se escurece e ele se vê em meio aos atores do filme. O local do qual ele sai, que na primeira viagem simbolizava segurança, gradualmente perde um pouco desse sentido pois ainda que o escuro do cinema lhe confira certa privacidade, ele não está mais sozinho, nem num lugar conhecido. No entanto, pela escuridão, o cinema pode lhe conferir alguma sensação de estar em um local familiar, o que ajudaria a explicar o modo como Robert transporta-se, mais uma vez, de uma cena para outra.

Na passagem para a terceira viagem, da Austrália para a Alemanha, Robert está em companhia de uma senhora, tomando chá e olhando um álbum de fotografias antigas, dentre as quais ele reconhece sua cidade natal. Ao lembrar-se de sua vida, tão inacessível a ele naquele momento, Robert começa a chorar, coça os olhos com um lenço e quando a senhora, que estava lhe servindo outra xícara de chá, levanta os olhos, ele não está mais lá. Novamente nota-se a questão da concentração do leitor, que agora, mesmo em companhia de outra pessoa, consegue deixar-se absorver pelo texto que observa, diferentemente do leitor iniciante, que exige uma situação de maior isolamento para a concentração. Nota-se também a emoção que é a responsável pela produção de um certo torpor para que o protagonista possa deixar um lugar e entrar em outro, para que possa “viajar”. Quanto ao lugar, uma sala de visitas onde se toma chá, pode indicar alguma sensação de segurança, e a familiaridade aparece quando ele reconhece na fotografia sua cidade natal.

Tanto a passagem da terceira para a quarta e da quarta para a quinta viagens foram feitas em situações de emergência, em que Robert, por algum motivo, sentia-se em perigo, acuado, e olhava para um quadro, mergulhando dentro da imagem em um momento em que se sentia desfalecer. Um torpor

imediatamente é sentido, com causas alheias à imagem e que levava o menino a viajar. As aventuras tornam-se mais longas, também. A partir da terceira viagem o menino encontra-se sempre em locais públicos, portanto não mais passíveis de serem analisados como lugares que lhe conferem segurança para ausentar-se ou algo semelhante. Muda-se, a partir daí, então, o referencial de lugar de onde Robert sai, e eles não mais se repetem, e ficam cada vez mais distantes daquilo que se poderia entender como lugares que lhe eram familiares. Pode-se pensar nessa mudança para lugares públicos como uma certa independência de Robert em relação ao local da leitura, ou seja, como uma certa autonomia do Robert-leitor em relação aos fatores externos relativos à leitura.

Na passagem da quinta para a sexta viagem há uma novidade na maneira de Robert “ler a imagem” de seu destino. Não há, dessa vez, a presença física da imagem: ele não olha fixamente para um quadro. Dessa vez ele está meio adoentado em uma cama e o médico irá colocar sanguessugas em suas têmporas para curá-lo. Ele fecha os olhos, enjoado, e recorda-se de uma gravura que lhe chamara a atenção num álbum que ele tinha visto alguns dias antes. Imediatamente transporta-se para a situação retratada nessa gravura. Como um leitor experiente, a concentração está mais desenvolvida, depende mais de fatores internos ao leitor (adquiridos e desenvolvidos com a experiência) do que do ambiente externo. Não é mais necessária a solidão em frente à TV, o escuro do cinema ou mesmo o torpor do desespero diante de quadros. Basta-lhe a lembrança de uma imagem e a vontade de sair daquela situação incômoda em que se encontra.

Ao final da sexta viagem, Robert encontra um quadro que lhe desperta o interesse. Trata-se de um quadro grande, dentro do qual estava retratada uma biblioteca e diversos outros quadros, pendurados na parede dessa biblioteca. Dentre esses minúsculos quadros, o que mais chamou a atenção do menino foi um em que parecia estar retratado, de costas, o próprio pintor do quadro, frente a uma tela e com um menino de boné, raspando as tintas, sentado ao chão. Ocorre então uma situação de perigo, a casa onde Robert e o quadro estão pega fogo, não há como sair e Robert, antes de sentir-se asfixiar pela fumaça, sente seus olhos ardendo, coça-os e percebe-se dentro do ateliê do pintor daquele quadro.

Cada vez que Robert chega a um lugar e vai interagir com as pessoas tem que ser cuidadoso com o que fala e faz, porque pertence a outro tempo e espaço. Robert passa por situações desse tipo quando, por exemplo, fala de um filme a um pintor em 1860, que achou que o menino estava perdendo o juízo.

“Você sabe por que o pastor Lorenskog insistiu tanto para você ir morar na casa dele?”

“Não faço a menor idéia”, resmungou Robert.

“Porque você é a sensação do momento, meu caro. Pelo menos é o que ele pensa. É que ele leu o livro sobre Kaspar Hauser. No ano passado, esse foi o seu assunto preferido. Você sabe quem foi Kaspar Hauser?”

“Não fizeram um filme sobre ele? Acho que era uma história de assassinato. Mas eu não assisti.”

Mogens olhou bem para ele. Em seguida, pôs o indicador numa das têmporas e o girou, querendo dizer que faltava um parafuso na cabeça de Robert. De novo, o mesmo erro. Como é que seu amigo podia saber o que era um filme? (p. 139)

Comparando essa situação vivida por Robert à leitura, podemos pensar em como o vocabulário está atrelado ao contexto e também à época de produção daquela obra, e que isso pode constituir uma armadilha para um leitor que não esteja muito atento. Há uma situação análoga descrita na página 57 deste trabalho, quando Robert fala em televisão.

Quando Robert volta de sua última aventura direto para a cozinha da casa de sua mãe, dois anos haviam se passado para ele. Ele havia vivido muitas aventuras e aprendido muitas coisas. No entanto, sua aparência física continua exatamente a mesma, e o tempo continua a ser contado a partir do instante em que ele havia deixado a cozinha. Ou seja, exteriormente tudo permanece igual. Interiormente, Robert é alguém muito diferente.

Robert sabe muito bem o que o espera. Daqui para a frente ele será um sujeito diferente, cheio de mistérios... Por um lado, é divertido ser mais inteligente e esperto que os outros. Por outro, porém... Não é muito agradável o que ele está sentindo. É como se não houvesse apenas um Robert, mas dois. É assim que ele se sente. (p. 259)

Utilizamo-nos das palavras de Jouve (2002, p. 109) para apontarmos novamente o paralelo entre a narrativa de Enzensberger e a leitura:

Ler, pois, é uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção.

Na narrativa utilizada aqui como *corpus*, o leitor Robert desempenha, literalmente (numa ficção, claro), uma “entrada insólita em outra dimensão”, que enriquece sobremaneira sua experiência como sujeito-leitor.

## Considerações Finais

Pensando no modo de organização deste trabalho, recorreremos novamente a Bertrand (2003, p. 24), que fala que seu método se constitui em um duplo aspecto:

uma semiótica do enunciado, destacando as articulações internas do texto, e uma semiótica da enunciação, centrada nas operações da discursivização, incluídas – e sobretudo – as da leitura.

Foi mais ou menos desse modo que quisemos elaborar este trabalho, pensando na organização interna do texto que proporciona a leitura pois leva à apreensão de seu sentido, e na enunciação, relação do texto com o mundo, na qual se dá a leitura, também tomada como um processo mediador entre homem e mundo. À semiótica do enunciado Bertrand chama de sistêmica, para quem as relações são internas ao dispositivo da língua. À semiótica da enunciação ele denomina semiótica da leitura, aquela que reintroduz o sujeito do discurso e a dimensão intersubjetiva da interlocução no ato de leitura. Nesta dissertação esperamos ter sido capazes de mostrar como esses dois aspectos, essas duas semióticas, são importantes para o estudo da leitura como um processo, e esperamos ter mostrado como se estabelecem algumas das conexões entre as duas semióticas quando se trata de leitura. No entanto, para Bertrand, é na semiótica da enunciação que se encontra mais fortemente a presença dos estudos que levam à compreensão do processo de leitura.

Nessa perspectiva [a da semiótica da leitura], o leitor não é mais aquela instância abstrata e universal, simplesmente pressuposta pelo advento de uma significação textual já existente, que se costuma chamar “receptor” ou “destinatário” da comunicação: ele é também e sobretudo um “centro do discurso”, que constrói,

interpreta, avalia, aprecia, compartilha ou rejeita as significações.  
(BERTRAND, 2003, p. 24)

Nessa perspectiva de apreensão semiótica da leitura (e lembramos aqui Greimas que dizia que só se apreende o mundo semiótico), tomamos o leitor como um simulacro, sempre, apreendido por meio do enunciatário inscrito na obra. Embora seja o leitor “real”, pertencente ao mundo real, aquele que será responsável pela finalização do sentido da obra, neste trabalho ele foi pensado como um simulacro, trabalhado no nível discursivo do texto, investigado no sujeito da enunciação.

Quando pensamos o leitor, fizemo-lo também pensado em como a experiência da leitura faz com que ele se torne um sujeito-leitor, concebendo esse processo de fazê-lo tornar-se sujeito como dependente da leitura, pois é ela que permite que um sujeito internalize alguns processos de percepção do sentido, como pensar na intersubjetividade antes da subjetividade, ou pensar no contexto enquanto pensa o texto. Partindo do princípio de que o sujeito-leitor produz um texto a partir de sua leitura, esse texto poderia ser considerado uma enunciação a partir da qual ele se dá a conhecer, e desse modo tentamos pensar conjuntamente enunciação, como lugar onde o sujeito se mostra, e leitura, como responsável pela interação desse com o mundo. Esperamos ter mostrado essa interação na narrativa de Enzensberger, por meio de observações das viagens de Robert e sua relação com as pessoas e com as situações em cada uma delas.

Este trabalho teve a pretensão de trazer algumas conclusões quanto à análise da narrativa escolhida como *corpus*. Investigamos como a organização do texto no nível narrativo fez emergir seu sentido. Observamos a recorrência da perda e da aquisição dos objetos que caracterizavam o protagonista como sujeito, perda daqueles que tinham valor objetivo, que eram mais concretos e materiais e que deram lugar a objetos de valor subjetivo, valorizados positivamente pelo enunciador como desejáveis de serem adquiridos pelo enunciatário. Vimos no nível profundo que a oposição principal encontrada nessa narrativa é a /sabedoria/ vs /ignorância/, sendo que a /sabedoria/ é também o objeto-valor eufórico buscado pelo protagonista. Pensamos também que o percurso realizado pelo protagonista é o da busca pela sabedoria, por causa dos retornos no tempo e

da variação do espaço, como se ele buscasse as fontes do saber. E foi o fato de entrar em conjunção com a sabedoria, resultado das aventuras vividas, que fez com que o protagonista se reconhecesse como um sujeito ao final da narrativa.

No nível discursivo, investigamos a enunciação, analisando os jogos enunciativos utilizados pelo sujeito da enunciação na construção dos efeitos de verdade da narrativa e observaram-se também as isotopias criadas nos momentos das passagens do protagonista entre uma viagem e outra, visando a uma melhor compreensão daquilo que se entende como processo de leitura: a entrada de um sujeito em um outro mundo.

O estabelecimento de um contrato entre enunciador e enunciatário (nos quais se projetam as instâncias autor e leitor “reais”) é fundamental para que a leitura aconteça. Esse contrato é estabelecido no nível discursivo do texto, por meio das escolhas do enunciador que posicionarão sua enunciação dentro de determinado gênero, pré-estabelecido social e temporalmente. Como se tratou de uma narrativa ficcional, destinada ao público juvenil, foi possível que o enunciador construísse como verdade o fato de um adolescente “entrar” numa televisão e penetrar o espaço de um filme, ou “entrar” em um quadro e se encontrar no ateliê do pintor onde aquele quadro estava sendo produzido. É sobre essa licença que o gênero ficção possui em nossa sociedade que dissemos no capítulo sobre enunciação e no outro sobre leitura, quando afirmamos que o contrato de veridicção entre enunciador e enunciatário realiza-se de modo que o enunciatário *creia* no que o enunciador lhe está transmitindo, mesmo que essas informações sejam absolutamente irreais como no caso deste *corpus*, desde que isso esteja pré-estabelecido entre eles.

Ainda quanto à leitura, buscamos na semiótica francesa algumas considerações teóricas que nos permitissem apreendê-la melhor como um processo, pensando em como ela constrói o sentido de um texto para o leitor. Vimos que embora o nível discursivo seja o de maior ponto de contato entre obra e leitor, ou melhor, que seja no nível discursivo que se dê, propriamente, a leitura, o nível narrativo, que organiza a construção do sentido no texto, é igualmente importante para a leitura, embora o leitor muitas vezes não conheça esses

mecanismos de organização textual e percorra esses caminhos sem dele ter consciência.

Concebendo este trabalho como um todo, abarcando seu tempo de execução e a concepção de suas diversas etapas, podemos dizer que ele foi construído em meio a produções de trabalhos para disciplinas e para congressos, em meio a leituras para disciplinas cursadas e para discussão no GELE e em meio a reflexões a partir de diálogos com livros, com artigos e com autores. Depois dele, tenho que concordar com Barthes, em “Sobre a leitura”, quando ele diz que a leitura leva à necessidade da escrita, e que ambas geram um grande prazer. Foi mesmo um grande prazer executar este trabalho. Um prazer e uma dor, mas sempre o prazer sobrepondo-se à dor. A necessidade da escrita foi sendo gerada à medida que crescia minha inquietação frente a todas as descobertas. Seu significado maior é o de ser o ponto final de uma trajetória de nível de mestrado, uma longa, trabalhosa e prazerosa jornada, e o início de uma trajetória, um pouco mais madura, acredito, de produção intelectual.

## Bibliografia

ABREU, Márcia. (org.) *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 11ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

\_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. Sobre a leitura. *in O rumor da língua*. Trad. de Antonio Gonçalves. São Paulo: Edições 70, 1984.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto. *In* BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2ª edição revista. Campinas – SP, Editora da Unicamp, 2005.

\_\_\_\_\_. *Teoria Semiótica do Texto*. 4ª edição. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoria do Discurso*. Fundamentos Semióticos. 3ª edição. São Paulo: Humanitas, 2002.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. trad. Grupo Casa. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BÍBLIA SAGRADA, A. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

CALAME, Claude. O sujeito da enunciação: breve introdução. *In: Cruzeiro Semiótico*. Enunciação enunciada e semiótica discursiva I. no. 5 Porto. Associação Portuguesa de Semiótica, 1986, p. 9-16.

CHARTIER, Roger. (org.) *Práticas da Leitura*. 2ª ed. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo : Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Unesp, 2002.

COQUET, J.-C. L'École de Paris. in COQUET, J.-C. (org.) *Semiotique*. L'École de Paris. Paris, Hachette, 1982.

COSTA, Sônia Bastos Borba. *O aspecto em português*. São Paulo: Contexto, 1997 (Repensando a Língua Portuguesa).

CORTINA, Arnaldo. Semiótica e Leitura. Os leitores de Harry Potter. in CORTINA, Arnaldo e MARCHEZAN, Renata (orgs.) *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Cultura Editorial / Laboratório Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores*. Uma investigação sobre o processo de leitura. São Paulo: Unesp, 2000.

CORTINA, Arnaldo e MARCHEZAN, Renata Coelho. Teoria Semiótica: a questão do sentido. In MUSSALIM E BENTES. *Introdução à Lingüística*. Fundamentos epistemológicos. Vol. 3. São Paulo: Cortez, 2004.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução*. Teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record, 1997.

DAHLET, Patrick. Dialogização Enunciativa e Paisagens do Sujeito. in BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 2ª edição revista. Campinas – SP, Editora da Unicamp, 2005.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. A cooperação interpretativa dos textos narrativos. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Interpretação e Superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Por onde você andou, Robert?* Trad. de João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FIORIN, José Luiz. O Ethos do Enunciador. *in* CORTINA, Arnaldo e MARCHEZAN, Renata (orgs.) *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Cultura Editorial / Laboratório Editorial, 2004, p. 153-190.

\_\_\_\_\_. O projeto hjelmsleviano e a semiótica francesa. *In Galaxia* Revista Transdisciplinar de Comunicação, Semiótica e Cultura. No. 5 (abril 2003). São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2003.

\_\_\_\_\_. *As Astúcias da Enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. 2ª edição. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Análise do Discurso*. 8ª edição. São Paulo: Contexto, 2000.

\_\_\_\_\_. Apresentação. *in* CORTINA, Arnaldo. *O príncipe de Maquiavel e seus leitores*. São Paulo: Unesp, 2000.

GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Trad. de Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

\_\_\_\_\_. *Du Sens II*. Essais sémiotiques. Paris: éditions du Seuil, 1983.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Ciências Sociais*. trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1981.

\_\_\_\_\_. As aquisições e os projetos. Prefácio ao livro de Courtés, J. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

\_\_\_\_\_. Os atuantes, os atores e as figuras. *in* CHABROL, Claude (apresentação). *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. L'Énonciation (une posture épistémologique). *in* *Significação*. Revista de Semiótica Brasileira. Agosto de 1974.

GREIMAS, A. J. e COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Cultrix, s/d.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *A Formação da Leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1999.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*. São Paulo: Edusp, 1997.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre o processo de leitura utilizando como base teórica a semiótica de linha francesa. Investiga-se como se dá o processo de leitura por meio de um estudo da enunciação e por meio da organização do percurso gerativo do sentido do texto. Investiga-se como o enunciador e o enunciatário (tratados como o autor e o leitor que o texto nos permite apreender) relacionam-se no texto e também quais os valores que aquele transmite a este por meio da circulação de objetos-valor na narrativa escolhida para análise. Para essas investigações tomou-se como *corpus* a narrativa ficcional juvenil *Por onde você andou, Robert?*, do escritor alemão Hans Magnus Enzensberger. Nela, um protagonista adolescente abstrai-se da realidade do mundo em que vive e viaja, no tempo e no espaço, sete vezes, sempre para o passado. Essas viagens são comparadas a leituras, por ambas iniciarem-se pelo olhar. Acredita-se que nessas viagens há uma ficcionalização da leitura como um ato, e também que o protagonista busca, como seu objeto valor, o saber. De posse do saber, o protagonista volta a seu mundo original, e sente-se como um leitor realizado, como “alguém que sabe mais do que os outros”.

## ABSTRACT

*This paper presents an study over reading as a discursive process, based on the French semiotics. It investigates how the reading process happens by the study of enunciation and by the organization of the generative process of the meaning in the text. It investigates how the enunciator and the enunciatee (seen as the author and the reader that the text allow us to conceive) relate in the text and which are the values that one passes to the other by the circulation of value objects in the narrative. For these investigations is used a juvenile fictional narrative named "Where have you been, Robert" (Wo warst du, Robert?), by the German author Hans Magnus Enzensberger. In this story, a teenager escapes from the reality of the world where he lives and travels back in time and space, seven times. These trips are compared to reading, as both are understood as a process which starts from the eyes. It is also believed that this narrative fictionalizes the process of reading as an act and that the protagonist searches for knowledge as his value object. When he comes to possess knowledge, he returns to his original world and is satisfied because, as a satisfied reader, he feels as "somebody who knows better than the others".*

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Araraquara, fevereiro de 2006.

ANA CAROLINA CORTEZ NORONHA