

CLÉVITON MACIEL MOURA MELO SILVA

**AS PAIXÕES E A CONSTRUÇÃO DO MITO EM ÓRFÃOS DO
ELDÓRADO**

Dissertação apresentada à Universidade de Franca, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata.

**FRANCA
2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Catálogo na fonte – Biblioteca Central da Universidade de Franca

S579c	<p>Silva, Cléviton Maciel Moura Melo As paixões e a construção do mito em Órfãos do eldorado / Cléviton Maciel Moura Melo Silva ; orientador: Vera Lúcia Rodella Abriata. – 2010 86 f. : 30 cm.</p> <p>Dissertação de Mestrado – Universidade de Franca Curso de Pós-Graduação Stricto Sensu – Mestre em Linguística</p>
	<p>1. Linguística – Literatura brasileira (novela). 2. Novela brasileira (estudo) – Análise crítica. 3. Hatoum, Milton, 1952- – Construção do mito. 4. Paixão – Ressentimento. 5. Nostalgia. I. Universidade de Franca. II. Título.</p>
	<p>CDU – 801:869.0-32.09</p>

CLÉVITON MACIEL MOURA MELO SILVA

AS PAIXÕES E A CONSTRUÇÃO DO MITO EM ÓRFÃOS DO
ELDORADO

COMISSÃO JULGADORA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM LINGUÍSTICA.

Presidente: Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata
Universidade de Franca

Titular 1: Profa. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos do Nascimento
Universidade de Franca

Titular 2: Fabiane Renata Borsato
Unesp

Franca, 12/12/2009

DEDICO este trabalho a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para o meu êxito. Dedico, de modo especial, a Professora Doutora Vera Lucia Rodella Abriata um ser sensível, compreensivo e amigo que soube me conduzir muito bem durante todo o percurso do Mestrado. Dedico à amiga de jornada e companheira inseparável Miriam Moscardini que muito contribuiu para este trabalho e nunca me deixou desistir. Dedico, em especial, a Lilian Maria Marques e Silva por ter aberto a porta de entrada no mestrado e também pelo incentivo e por sempre acreditar que eu seria capaz. Aos professores do Programa do Mestrado da Unifran que puderam acrescentar e enriquecer o meu conhecimento a cerca da Linguística, da vida e do mundo. Dedico ao meu amigo e companheiro José Avelino de Brito por sempre estar ao meu lado me apoiando pacientemente nas horas em que tudo parecia estar perdido. Dedico aos meus familiares: tios e tias, primos e primas, sobrinhos e sobrinhas, cunhado e cunhada que muita paciência comigo tiveram compreendendo minhas ausências principalmente a minha querida mãe que nunca desistiu de mim, que a sua maneira, soube me colocar de pé na vida e me fez um homem íntegro. Ao meu pai pelo carinho e compreensão. Aos meus irmãos Tânia e Newton pelo companheirismo na difícil caminhada da vida. In memoriam a minha querida avó, Ida Moro Mantovani que a sua maneira, soube me fazer um ser compreensivo e sensível a ela o meu eterno afeto. A todos os meus queridos amigos e amigas dos quais sempre recebi afeto e compreensão.

AGRADECIMENTOS

A Deus primeiramente pelo dom da vida e por ter me concedido a graça de chegar até aqui;

Aos meus pais: Hélio e Durvalina;

Aos meus familiares que sempre me incentivaram ao longo de todo o caminho percorrido e em especial ao meu amigo e companheiro José Avelino de Brito pelo apoio e compreensão;

À minha orientadora Prof^a. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata, pelo encorajamento e por ter-me mostrado o caminho a percorrer com sapiência e compreensão;

À Prof^a. Dra. Edna Maria Fernandes dos Santos do Nascimento de forma especial, pela sabedoria e colaboração nas aulas e na qualificação;

Ao Prof. Dr. Juscelino Pernambuco pela cordialidade e colaboração nas aulas e na qualificação;

À Prof^a. Dra Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite pela gentileza e por ter enviado seu artigo que muito colaborou;

Ao Prof. Dr. Jacir Braz de Vicente pelas importantes dicas sobre o mito e pela gentileza de sempre;

Às grandes amigas e companheiras de jornada que sempre estiveram prontas quando solicitadas Miriam Moscardini, Marília Valente Vitor, e Amanda Raiz;

Aos fieis amigos e grandes responsáveis por esta vitória Lilian Maria e Maurício.

“...Os apaixonados estão enamorados ou de si mesmos ou de um outro. E nos dois casos hipnotizados. Sujeitos plenos, sim, porque o amor é um sentimento oceânico, mas pleno de seu próprio discurso amoroso”

Leda Motta

RESUMO

SILVA, Cléviton Maciel Moura Melo. **A CONSTRUÇÃO DO MITO DINAURA EM ÓRFÃOS DO ELDORADO**. 2009.86f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

Esse trabalho volta-se para o estudo da novela “Órfãos do Eldorado” de Milton Hatoum. É a teoria semiótica greimasiana, que embasa nossas análises. Nosso propósito é analisar o esquema passional que envolve pai e filho, Amando e Arminto Cordovil, como também a relação mítica que se processa entre Arminto e Dinaura. A partir dos anos 80, a semiótica começa a considerar não apenas um sujeito movido pelas modalidades do ser e do fazer, mas passa a postular, com certa relevância, os estados de alma do sujeito. Iniciam-se, dessa forma, os estudos da semiótica das paixões, os efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Abordamos a paixão do ressentimento, uma variante da paixão da cólera e também a paixão da nostalgia e as formas como elas se manifestam diferentemente conforme o sujeito que as sente. Tentamos mostrar a relação que a obra literária tem com o mito, já que desde o título a novela faz menção ao mito, o do Eldorado. Na história Arminto Cordovil vive, no presente da enunciação, às margens do rio Amazonas, lembrando as vivências do passado. Sua conturbada relação com o pai e a delirante história de amor com a enigmática Dinaura.

PALAVRAS-CHAVE: paixão; ressentimento; nostalgia; mito.

ABSTRACT

SILVA, Cléviton Maciel Moura Melo. The passions and construction of the myth in *Orphans of Oldorado*, 2009.85f. Dissertation (Mastership in Linguistics) – Universidade de Franca, Franca.

This work turns toward the study of the novel *Orphans of the Eldorado* by Milton Hatoum. Our analyses is based on the semiotic greimasian theory. Our intention is to as well as analyze the passional project that involves father and son, Amando and Arminto Cordovil, the affective relation that involves Arminto and Dinaura. Beginning in the 1980s, the semiotics starts to not only consider a subject moved for the modalities of the being and making, but it starts to claim, with certain relevance, the states of soul of the subject. They are initiated, of this form, the studies of the semiotics of the passions, the effect of sense of modal qualifications that modify the state of the subject. We analyse the passion of the resentment, a variant of the passion of anger and also the passion of homesickness, as well as the form as they are disclosed in the hatounian text. We still objectify to analyze the relation that the enunciator establishes between the literary composition and the myth of the Eldorado. In history Arminto Cordovil lives, in the present time of the articulation, to the edges of the river Amazon, and remembers the experiences of the past, its problematic relationship with the father and the delirious history of love with the enigmatic Dinaura, whose inexplicable disappearance makes possible that, restored the lack, she is taken to the myth condition in sincretism with legendary histories on the myth of the Eldorado.

Key words: passion; resentment; homesickness; myth.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A SEMIÓTICA E A SIGNIFICAÇÃO	13
1.1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: ALGUNS CONCEITOS-CHAVE.	14
1.2 A SEMIÓTICA E O CONCEITO DE ATOR.....	23
2 O CONCEITO DE PAIXÃO EM SEMIÓTICA	25
2.1 A PAIXÃO DA CÓLERA	31
2.2 O RESSENTIMENTO, UMA VARIANTE DA PAIXÃO DA CÓLERA	36
2.3 A PAIXÃO DA NOSTALGIA	37
3 O MITO E A LINGUAGEM: A FICÇÃO MÍTICA E A FICÇÃO LITERÁRIA.	41
3.1 A SEMIÓTICA E O DISCURSO MÍTICO	46
4 AMANDO, ARMINTO E O DESAFETO FAMILIAR	50
4.1 O DESAFETO ENTRE PAI E FILHO.....	51
4.2 A NOSTALGIA: UMA VOLTA AO PASSADO.....	59
5 A CONSTRUÇÃO DO MITO DINAURA	63
5.1 O MITO DINAURA E SUA PROJEÇÃO ESPACIAL	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

Desde a infância, minha vida foi permeada por histórias. Primeiramente pelas orais contadas por minha avó, filha de colonos italianos vindos para o Brasil para trabalharem na lavoura de café. Ao entrar na escola tive contato com romances que continuaram a povoar meu pensamento. Apesar de que meu grande sonho fosse cursar História, todas essas narrativas levaram-me ao curso de Letras. Esse curso me proporcionou um maior contato com diversos textos ficcionais de autores e poetas da literatura brasileira e mundial.

Fiz especialização em crítica literária, na qual tive o primeiro contato com a Teoria Semiótica, cujo objeto, a construção da significação das diversas linguagens, despertou-me o interesse, mas acabei por escrever meu trabalho de conclusão de curso sobre a poesia lírica de Florbela Espanca, utilizando a teoria literária, pois já havia desenvolvido uma monografia na graduação sobre a obra dessa poetisa portuguesa.

Anos mais tarde, reencontrei uma grande amiga, apaixonada por linguística desde o tempo da graduação, que estava cursando o Mestrado em Linguística e estudava Semiótica de linha francesa e seu entusiasmo me fez procurar o Mestrado em Linguística da Universidade de Farnca.

Curioso, quis ampliar meus conhecimentos, dessa vez, em Semiótica francesa. Entrei no Mestrado em Linguística e, por indicação da minha orientadora, Doutora Vera Lucia Rodella Abriata, li a novela do escritor amazonense Milton Hatoum *Órfãos do Eldorado*. À primeira leitura, a narrativa me fascinou. O texto indicado relacionou-se a meu gosto pessoal pelas lendas e mitos que lembravam histórias de vida contadas pela minha avó. Um deleite para quem gosta de histórias como eu.

A análise da novela de Hatoum, por meio do referencial teórico da semiótica francesa, levou-me a apreender significados que o texto é capaz de manifestar não apenas por meio de sua estruturação interna, mas também como objeto de comunicação entre destinador e destinatário. A propósito afirma o semioticista Denis Bertrand (2003, p. 23):

Uma das propriedades sempre reconhecidas no texto dito “literário” é que, diferentemente do conto oral, do artigo de imprensa ou outras formas de discurso, ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu “código semântico”: ele integra assim, atualizado por seu leitor e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade.

Por ser a semiótica “uma teoria da significação, sua preocupação primeira é, portanto, a de mostrar “as condições da apreensão e da construção do sentido” do texto por meio de sua estruturação interna (GREIMAS e COURTÉS, s/d, p. 415).

Tendo o texto como centro de suas investigações, a semiótica busca as condições e a significação argumentativas que o mesmo traz e o que ele faz para persuadir o enunciatário a crer no que propõe o enunciador.

Dessa perspectiva, nossa pesquisa de mestrado tem o objetivo de analisar os estados de alma do ator Arminto relacionados a seu pai e a sua amada Dinaura. Objetivamos ainda apreender a reconstrução de mitos e lendas amazonenses relativos ao mito do Eldorado na obra de Hatoum.

A novela conta a história da relação conflituosa entre um pai e um filho e da relação tumultuada entre o sujeito enunciatário e sua amada Dinaura. Narrada em primeira pessoa, no presente, a novela conta sob o ponto de vista do sujeito da enunciação, Arminto Cordovil, já velho, as histórias vividas por ele como sujeito do enunciado. Analisamos a narrativa hatouniana, tendo como foco a relação afetiva entre pai e filho e a história amorosa do sujeito narrador.

A narrativa inicia-se com o relato de Arminto a respeito de lendas e mitos que, na história, são ancorados na região amazônica. Sentindo-se desprovido do afeto paternal, Arminto tem em Florita, uma índia, agregada à casa para cuidar dele, uma espécie de mãe, pois os carinhos e afetos que conheceu na infância vieram dela.

Arminto cresce com o sentimento de que seu pai o rejeita, pois o culpa pela morte da mãe. Disjunto dos afetos que gostaria de ter tido e não teve, Arminto leva a vida sem compromisso, pois renega tudo o que o prestígio do pai lhe traria. Segue na vida como se fosse um derrotado sem carinho, sem afeto, sem perspectiva, perdido em sua carência existencial.

Ao encontrar Dinaura, menina com jeito de mulher, uma das órfãs que vivia em um orfanato, mantido por Amando Cordovil, seu pai, a vida de Arminto parece adquirir sentido. Depois de várias tentativas de aproximação o casal finalmente se encontra e inicia um namoro silencioso e ardente. No entanto, Dinaura desaparece misteriosamente, e Arminto passa a ter como único objetivo reencontrá-la.

Em nosso primeiro capítulo – **A semiótica e a significação** – tratamos dos pressupostos teóricos da semiótica de linha francesa procurando descrever alguns elementos dessa teoria que dão suporte à pesquisa. Nesse capítulo teórico constam dois subcapítulos: um que trata de elementos do percurso gerativo de sentido e outro que se volta para o conceito de ator em Semiótica. No primeiro, consta uma breve exposição sobre os três níveis do percurso gerativo de sentido: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Focalizamos principalmente o nível discursivo, observando, quanto à sintaxe, as

projeções espacial, temporal e actorial. Além disso, tendo em vista a semântica discursiva, descrevemos as figuras que recobrem os temas do texto e as isotopias, pois elas se articulam nas cenas da narrativa selecionadas para a análise. No segundo, focalizamos a definição de ator e sua importância para a Teoria Semiótica.

O segundo capítulo – **O conceito de paixão em semiótica** – refere-se à forma como a teoria semiótica entende as paixões. Há nesse capítulo três subcapítulos que tratam respectivamente da paixão da cólera, do ressentimento, uma variante da paixão da cólera, e a paixão da nostalgia uma vez que elas compõem o estado afetivo dos atores da obra que analisamos.

Com o terceiro capítulo – **O mito e a linguagem: a ficção mítica e a ficção literária** – fazemos uma abordagem do mito, da antiguidade até a modernidade, como também de sua relação com a linguagem, especialmente com a narrativa. Também apresentamos nesse capítulo o conceito de mito para estudiosos como Cassirer e Eliade, entre outros, com o objetivo de melhor compreender a relação que se estabelece entre a novela estudada e o mito. Ainda nesse capítulo tratamos, num subcapítulo, de alguns conceitos de Claude Lévi-Strauss para observar como a Teoria Semiótica reflete sobre o discurso mítico.

No quarto capítulo - **Amando, Arminto e o desafio familiar**- apontamos elucidações de alguns questionamentos que nos propomos analisar. Qual o percurso do ator Arminto desde a infância à vida adulta? O motivo da conturbada relação do pai com o filho? O ator Arminto é mesmo ressentido? Por que Arminto se nega seguir o percurso dos Cordovil?

É no quinto capítulo - **A construção do mito Dinaura** - que mostramos o percurso dos atores Arminto e Dinaura e sua relação com o espaço mítico. Por meio de definições sobre mito e especificamente sobre o mito do Eldorado, objetivamos analisar como o enunciator reconstrói o discurso mítico em seu texto literário. Neste capítulo, procuramos observar também aspectos como a transformação entre a situação inicial de Dinaura na história, menina órfã, indefesa que vive com freiras num convento, e a mulher fatal, que não precisa das palavras para seduzir Arminto, apenas do olhar, do gesto, da dança. Pretendemos analisar o mistério que envolve a vida da moça e encontrar resposta para as perguntas: o que leva Arminto a mitificar Dinaura? Qual a relação do mito do Eldorado com a narrativa? E também a relação intertextual e interdiscursiva da novela, nosso objeto de estudo, com o poema “A cidade” de Konstantinos Kaváfis que o enunciator utiliza como epígrafe de *Órfãos do Eldorado*.

Essas análises que nos propusemos fazer, a nosso ver, são de suma importância para melhor entendermos as artimanhas utilizadas pelo enunciator para seduzir

o enunciatário fazendo-o crer nas estratégias enunciativas que ele utiliza para construir o fascínio de seu texto literário.

1 A SEMIÓTICA E A SIGNIFICAÇÃO

O presente trabalho sustenta-se nos fundamentos teóricos da Semiótica de linha francesa, fundada pelo lituano Algirdas Julien Greimas que a constitui como uma teoria voltada para o estudo da significação. Essa significação deve ser entendida como sendo o processo pelo qual o sentido é construído, ou seja, a significação é o modo como se podem apreender e construir os sentidos dos textos sejam verbais ou não verbais. De acordo com Bertrand, no livro *Caminhos da Semiótica Literária*, sentido é o objeto da semiótica, pois “a semiótica se interessa pelo ‘parecer do sentido’, que se apreende por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam, tornando-o comunicável e partilhável, ainda que parcialmente” (2003, p. 11).

Diferentemente de Saussure que elegia o signo como unidade formada por significante e significado, Greimas apoiado nos estudos de Hjelmslev, propõe que se examine primeiramente o plano do conteúdo dos textos para posteriormente se examinar seu plano de expressão. A esse respeito Diana Luz Pessoa de Barros escreve em seu livro *Teoria Semiótica do Texto* “A semiótica [...] na esteira de L. Hjelmslev, propõe [...] que se examine apenas seu plano de conteúdo. As especificidades da expressão, na sua relação com o conteúdo, serão estudadas posteriormente” (2005, p. 8).

Os estudos de Greimas e de outros semioticistas da Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais de Paris foram importantes para que se pudesse apreender o sentido do texto na sua estrutura interna.

Para que se obtenha um melhor entendimento do plano de conteúdo dos textos, dos procedimentos e construção do discurso, a semiótica utiliza um modelo teórico chamado percurso gerativo de sentido. Esse modelo de percurso trabalha com a idéia de que os elementos que estão na superfície dos textos, ou seja, que sobressaem à primeira leitura, são na verdade elementos gerados e enriquecidos através de níveis mais profundos. O percurso gerativo de sentido constrói, então, o sentido como sendo gerado a partir dos elementos mais simples e abstratos em direção a unidades mais concretas e complexas do texto.

Barros (2005, p. 9), observa que o percurso gerativo de sentido constitui-se de três etapas. A primeira, denominada nível fundamental ou das estruturas fundamentais, trata da significação através de oposições semânticas que estão na base do texto. A segunda, denominada nível narrativo ou das estruturas narrativas, serve para organizar a narrativa através do ponto de vista de um sujeito. E a terceira etapa é a do nível discursivo ou das estruturas discursivas no qual o sujeito da enunciação assume a narrativa.

Através de um quadro simplificado, inspirado nas explicações de Bertrand (2003, p.47), objetivamos demonstrar, de forma sucinta, o percurso gerativo da significação idealizado por Greimas:

Quadro 1: Percurso gerativo da significação

Estruturas profundas	Semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)
Estruturas semionarrativas	Esquema narrativo (contrato, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, anti-sujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas discursivas	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas

1.1 O PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO: ALGUNS CONCEITOS-CHAVE

Pode-se observar que o percurso tem início no nível das estruturas profundas. E nelas dois termos são dispostos em um mesmo eixo semântico que mantêm entre si relação de oposição ou de diferenças, por exemplo: vida vs morte.

O nível fundamental é considerado o mais simples e abstrato dos níveis que compõem o percurso gerativo de sentido. Nele estão dispostos os valores que fundamentam o texto. É nele também que, por meio de uma oposição mínima, surgirá a significação. Isso nos faz compreender que ele é a estrutura elementar da significação quando representa a relação de oposição entre dois elementos constitutivos de um mesmo eixo semântico.

Esses termos, denominados categorias semânticas, ganham valores positivos ou negativos e são qualificados, respectivamente, como eufóricos ou disfóricos. Na sintaxe elementar, esses conteúdos podem ser negados ou afirmados na representação do quadrado semiótico.

No segundo nível, o das estruturas narrativas, temos a simulação da história do homem em busca de valores que, segundo Barros (2005, p 16), representam contratos e conflitos que marcam os relacionamentos humanos.

Bertrand (2003, p. 270-271), ao tratar da narrativa e da narratividade, refere-se à obra *Morfologia do conto maravilhoso russo*, de V. Propp para ressaltar nele o fundamento de toda a reflexão sobre a narratividade. O autor aponta que Propp foi o precursor da análise morfológica de um *corpus* de contos maravilhosos. É através dele que surgiu o conceito central de função, que rege a regularidade da narração. Com isso o conceito de personagem ficou em segundo plano, apenas servindo para dar suporte às funções. Só a partir daí surgiram vários modelos apresentados por estudiosos acerca do desenvolvimento da narrativa.

De acordo com Bertrand (2003, p. 286), Greimas, quando retoma o conceito de função de Propp

[...]depura a formulação e a reduz a um enunciado sintático: uma relação entre actantes regida por predicados. Esforça-se assim por restituir a dimensão sintagmática própria à dinâmica da narrativa, e sobretudo por encerrar a análise dos fenômenos narrativos na realidade linguageira dos discursos, independentemente de seu horizonte referencial (a ação) e de suas manifestações figurativas.

Dessa maneira, continua Bertrand, pôde Greimas criar uma teoria narrativa com capacidade de ultrapassar o mero universo das narrativas abrangendo, assim, o conjunto das formas de discurso, deixando vir à tona que todas as narrativas estão sustentadas por uma arquitetura actancial.

É também nesse nível que o sujeito opera as transformações narrativas, assim, as determinações tensivo-fóricas, vistas no nível anterior, o fundamental, transformam-se em modalizações: querer/dever/saber/poder/fazer, que modificam as ações e os modos de existência do sujeito e também a sua relação com os valores. Dessa forma, dentro dos programas narrativos, conforme a relação do sujeito, seja de junção (disjunção = separado; conjunção = conjunto) ou de transformação (passagem de um estado ao outro), o termo resultante dessa relação torna-se um actante da narrativa, podendo assumir em um percurso narrativo vários papéis actanciais como o de destinador, o de destinatário, o de sujeito, o de objeto e, até, o de anti-sujeito.

É importante salientarmos que no nível narrativo, o sujeito passa pelos percursos narrativos da manipulação, da ação e da sanção. Na manipulação há um contrato entre Destinador e Destinatário que atribui ao sujeito competência necessária à ação. A

ação, por sua vez, desdobra-se em dois programas narrativos, o da competência e o da performance do sujeito.

Fiorin (1999, p. 23), ressalta que na fase da competência, o sujeito que vai realizar as transformações da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer. Por sua vez, a performance é a fase em que se dá a transformação de estados do sujeito. O sujeito que opera a transformação e o que entra em conjunção ou em disjunção com o objeto podem ser distintos ou idênticos.

À performance sucede-se à sanção que acontece quando o sujeito que realizou a transformação é julgado e recebe uma recompensa ou uma punição. Após ser sancionado o percurso do sujeito, passa-se à modalização veridictória que, segundo Barros (2005, p. 33), assegura a existência dos sujeitos, ditos verdadeiros (parecem e são), falsos (não parecem e não são), mentirosos (parecem e não são), ou secretos (não parecem e são). A autora ressalta, ainda, que essas modalizações do sujeito podem ser determinadas pelas modalizações epistêmicas da certeza ou da dúvida: afirmado ou recusado, admitido ou posto em dúvida.

Fontanille (2007, p. 170), define modalidade como “um predicado que atua sobre um outro predicado. E continua seu raciocínio:

Mais precisamente, é um predicado que enuncia, na perspectiva da instância de discurso, uma condição de realização do predicado principal. Em outras palavras, a modalidade emana especificamente de um actante de controle, enquanto a modalização emana em geral da manifestação da atividade enunciativa.

Além de se tratar da modalidade nesse nível é também, no nível narrativo, que são tratadas as paixões, que merecerão um capítulo à parte por ser um dos eixos centrais do nosso trabalho.

O último nível do percurso gerativo é o discursivo. Em nossa análise nós nos deteremos mais especificamente nesse terceiro nível embora sabendo que todos os níveis se relacionam hierarquicamente da abstração para a concretização.

Conforme Fiorin (1999, p. 29), “No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude”.

Para Barros, (2005, p. 53). “O nível discursivo é o patamar mais superficial do percurso, o mais próximo da manifestação textual. [...] as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e ‘enriquecidas’ semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais”. É nesse nível, portanto, que o sujeito da enunciação assume as estruturas narrativas da enunciação e estas a partir daí são convertidas em estruturas discursivas resultando no discurso que nada mais é que a

narrativa “enriquecida” pelas escolhas do sujeito da enunciação, marcadas de diferentes maneiras por ele, fato que faz com que a enunciação se relacione com o discurso que se enuncia. É o sujeito da enunciação que instala no discurso os atores, os espaços e o tempo por meio da embreagem e da debreagem.

Por ser considerado o mais complexo e concreto, o nível discursivo é a etapa do percurso em que o texto se individualiza e assume características próprias. É nele também que o sujeito da enunciação assume as estruturas sêmio-narrativas a partir de uma sintaxe e de uma semântica.

A sintaxe discursiva aborda os aspectos referentes à actorialização, espacialização e temporalização, que vem a ser, no discurso-enunciado, a constituição das pessoas, do espaço e do tempo.

Greimas e Courtés observam que existem três subcomponentes na discursivização:

[...]a actorialização, a temporalização e a espacialização, os quais, enquanto procedimentos, permitem inscrever as estruturas narrativas (de natureza lógica) em coordenadas espaço-temporais e investir os actantes em atores discursivos. Tal articulação da sintaxe discursiva – mesmo sendo apenas provisória – tem a vantagem de traçar de antemão a localização das problemáticas e das pesquisas a serem realizadas(...) o mesmo se pode dizer do subcomponente espacial, que constitui um lugar de encontro para diferentes abordagens relativas à espacialidade. (s.d, p. 432).

Cabe também à sintaxe discursiva explicar a relação existente entre o sujeito da enunciação e o discurso-enunciado, como também a relação estabelecida entre enunciador e enunciatário. Segundo Greimas e Courtés (s.d, p. 150), “o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso[...].O termo ‘sujeito da enunciação’, [...], cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e enunciatário.”

A actorialização, assim como a temporalização e a espacialização, “está fundada [...] sobre a ativação das operações de debreagem e de embreagem” (GREIMAS e COURTÉS, s.d, p. 14).

A espacialização, como componente da sintaxe discursiva, pode comportar primeiramente “procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debreagem e de embreagem efetuadas pelo enunciador” (GREIMAS e COURTÉS, s.d, p. 155). A espacialização de outra maneira inclui “ procedimentos de programação espacial graças aos quais se realiza uma disposição linear dos espaços parciais (obtidos pela localização), conforme a programação temporal dos programas narrativos” (GREIMAS e COURTÉS, s.d, p. 155).

Segundo Greimas e Courtés (s.d. p. 264-265), as localizações espacial e temporal, definidas separadas uma da outra, “constituem na inscrição dos programas narrativos no interior de unidades espaciais ou temporais dadas, operação que se efetua graças aos procedimentos de debreagem”. Ainda afirmam que as posições obtidas são estáticas e devem ser interpretadas como “passagens de um espaço para outro, de um intervalo temporal para um outro”. Ainda segundo os autores, no sentido geral a localização espacial “pode ser definida como a construção, com o auxílio da debreagem espacial e de um certo número de categorias semânticas” Isso graças a um sistema de referências que permite situar espacialmente, uns em relação aos outros, diferentes programas narrativos do discurso. Para os autores, a debreagem é responsável por instalar no discurso-enunciado, “um espaço alhures (ou espaço enuncivo) e um espaço aqui (espaço enunciativo), que podem manter entre si relações estabelecidas pelos procedimentos de embreagem”. Os autores salientam que, como a semiótica narrativa utiliza o modelo da localização espacial, “explora essencialmente o eixo da prospectividade, procurando criar uma distribuição linear, homologável aos percursos narrativos.”

Para a análise da configuração espacial de cenas da obra *Órfãos do Eldorado*, partimos da distinção estabelecida por Greimas e Courtés em seu *Dicionário de Semiótica* em que os semioticistas observam a diferença entre espaço tópico e heterotópico. Os autores (s.d. p.464) definem espaço tópico como lugar onde se situa a transformação entre dois estados narrativos estáveis. Já o espaço heterotópico é definido como o espaço que caracteriza os lugares circunstantes “de atrás e adiante” e do “alhures”, fazendo referência aos estados que englobam o espaço tópico precedendo-o ou seguindo-o. Ainda para os autores, o espaço tópico se subdivide em espaço paratópico - que vem a ser um lugar reservado à aquisição das competências, tanto pragmática como cognitiva - e espaço utópico, um lugar onde se processam as performances. Os autores afirmam também que, nas narrativas míticas, o espaço utópico é frequentemente subaquático ou celeste.

A temporalização produz efeito de sentido temporal e é capaz de transformar uma certa organização narrativa em “história”. Consistindo “num conjunto de procedimentos que podem ser agrupados em vários subcomponentes (...) que o olhar de um actante observador instalado no discurso-enunciado avalia” (GREIMAS e COURTÉS, s.d, p. 455).

As relações entre sujeitos, que no nível narrativo, se estabeleciam entre um destinador manipulador e um destinatário, passível de ser manipulado, se transformam nas relações entre enunciador e enunciatário no nível discursivo. Aparentemente em oposição, essas duas instâncias se conjugam, mesmo em tensão, como parceiras na responsabilidade pela construção do enunciado.

De acordo com Barros (2005, p. 54), qualquer enunciado tem como pressuposto necessário um sujeito da enunciação, ou seja, um “alguém que fala” e que se

desdobra em um enunciado, ou seja, quem fala e um enunciatário “para quem se fala”. Fato que nos faz reconhecer que todo enunciado tem como pressuposto uma interlocução entre eles. O sujeito da enunciação deixa no discurso enunciado suas marcas, persuadindo o enunciatário a crer na verdade do seu discurso, fazendo valer a sua interpretação. A relação estabelecida entre essas duas instâncias da enunciação é possível graças à instauração de um contrato de veridicção, determinado por um conjunto de referências contextuais e situacionais necessariamente inscritas no discurso. É importante deixar claro que a enunciação pode estar pressuposta e deixar no enunciado suas marcas e traços que possibilitam a sua recuperação. É através da actorialização, temporalização e espacialização, que se referem à pessoa, tempo e espaço, que essas marcas e traços são espalhados no discurso. Isso se dá principalmente pelo mecanismo de debreagem, que pode ser enunciativa ou enunciva. Segundo Barros (2005, p. 55), há possibilidades de se utilizarem recursos que permitem “fingir” uma objetividade criando uma ilusão de distanciamento da enunciação, ao se utilizar da terceira pessoa, no tempo do “então” e no espaço do “lá” e produzindo um procedimento chamado de desembreagem enunciva¹. A autora salienta ainda que é denominado de debreagem enunciativa o procedimento utilizado para tornar o discurso subjetivo e o mesmo é produzido utilizando a primeira pessoa.

Para Bertrand (2003, p.90):

A debreagem é a condição primária para que se manifeste o discurso sensato e partilhável: ela permite estabelecer, e assim objetivar, o universo do “ele” (para a pessoa), o universo do “lá” (para o espaço) e o universo do “então” (para o tempo).

Segundo Barros (1988, p.59), os efeitos de realidade acontecem em decorrência de dois procedimentos: um sintático – que é o da desembreagem interna no interior do texto, que ocorre quando os interlocutores usam o discurso direto para citar a fala de outro sujeito, o outro é semântico conhecido como ancoragem: um procedimento que ata ao discurso sujeitos, espaços e datas para que o receptor os reconheça como real.

Ancoragem são marcas reconhecíveis e utilizadas pelo enunciador para conquistar a adesão do enunciatário fazendo-o crer na verdade e realidade dos fatos narrados. Sabemos que o discurso não projeta o real, ou seja, o que se vê em um discurso não passa de uma ilusão da realidade e o enunciador utiliza-se da ancoragem para que seu enunciatário reconheça seu discurso como aquele que produz um efeito de realidade.

De acordo com Greimas e Courtés (s.d, p.21), por ancoragem “compreende-se a disposição, no momento da instância da figurativização do discurso, de um conjunto de

¹ Observamos que Diana Luz Pessoa de Barros, diferente de outros estudiosos da semiótica, não utiliza o termo debreagem (do francês), mas sim desembreagem (do português).

índices espaços temporais [...] que visam a constituir o simulacro de um referente externo e produzir o efeito de sentido 'realidade' ”.

Conforme Barros (2005, p.60), ancoragem é um recurso semântico que trata de “atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como ‘reais ou ‘existentes’”. Segundo a autora, esses recursos semânticos atestam os atores, os espaços e o tempo concretizando-os, provocando a ilusão de simulacros da realidade.

Outro conceito importante relacionado à sintaxe discursiva é o conceito de embreagem. Para Bertrand (2003, p. 91) a embreagem:

Consiste (...) para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que o designam, o ‘eu’, o ‘aqui’ e o ‘agora’: Sua função é manifestar e recobrir o ‘lugar imaginário da enunciação’ por meio dos simulacros de presença, que não são o eu, aqui e o agora. Essas categorias se definem por sua relação e por sua oposição às categorias debreadas.

É com o discurso que o enunciador tenta persuadir e convencer o seu enunciatário da verdade ou não-verdade e, é pelo discurso que também se dá a interpretação do enunciatário.

A semiótica greimasiana e as chamadas teorias linguísticas enunciativas, ou seja, aquelas que consideram o ato da fala fruto da intersubjetividade, nomeiam os pares que compõem a categoria *sujeito de*: (enunciador / enunciatário; narrador / narratário; interlocutor / interlocutário). Essas duplas interagem, sendo que a fala de uma está condicionada às coerções impostas pela presença da outra. Deduz-se daí que ambas constroem, no decorrer de sua comunicação, imagens que se reverenciam mutuamente.

Fiorin (2004, p. 69-70) nos aponta como se constroem essas imagens recorrendo à *Retórica* de Aristóteles. Nela, o filósofo grego esclarece que, no ato comunicativo, identificam-se três elementos: o *éthos*, o *páthos* e o *lógos*, conceitos que, se transpostos para uma terminologia contemporânea, equivaleriam, respectivamente, às figuras do locutor, do alocutário e ao discurso produzido por ambos. Ainda para Fiorin é no discurso, ou no *lógos* aristotélico, que se evidencia tanto o *éthos* do produtor do texto quanto o *páthos* do receptor. O autor nos orienta que tal imagem não se depreende do enunciado, mas da enunciação enunciada, ou seja, das marcas da enunciação que foram deixadas no enunciado. Essas marcas autorizam o enunciatário a construir uma imagem do enunciador, que não é de modo algum um sujeito real, de carne e osso, mas sim seu representante na cena enunciativa.

Ao tratar do enunciatário, Fiorin (2004, p.72) recomenda, uma vez mais, que se consulte a *Retórica* de Aristóteles, pois o pensador grego já havia constatado que os discursos se constroem em função do destinatário ao afirmar que argumentos válidos em

determinadas circunstâncias podem não ser em outras. Assim, ao construir seu discurso, o enunciador precisa levar em conta os interesses, o repertório, as expectativas do enunciatário. Tais considerações nos fazem concluir que o discurso, ao construir um enunciador, constrói também o enunciatário. Fiorin (2008, p. 65) acolhendo o que definiu o narratólogo francês Genette define que o primeiro nível da enunciação tem como actantes o enunciador e o enunciatário. Num segundo nível da hierarquia enunciativa é a do destinador e destinatário instalados no enunciado. Tratando, dessa forma, dos actantes da enunciação enunciada, denominados narrador e narratário.

Para Greimas e Courtés (s.d, p. 294) narrador e narratário são sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário respectivamente e “uma vez instalados no enunciado, são actantes da enunciação enunciada.”

Ainda segundo Fiorin (2008, p. 66) pode haver um narrador implícito e um narrador explícito. “O narratário também pode ser explícito, quando o narrador se dirige a ele, ou implícito, quando é uma imagem construída pelo narrador.”

A semântica discursiva, por sua vez, aborda as oposições fundamentais, assumidas como valores no nível narrativo, que muitas vezes são recobertas por temas, possivelmente concretizados por figuras, que proporcionam concretude ao texto. Para Bertrand (2003, p. 213) tema é o que “dá valor e sentido para as figuras”. Quanto à definição de figura, Courtés (1979, p. 115), define que é o “lugar das unidades de conteúdos estáveis, definidas pelo seu núcleo permanente cujas virtualidades se realizam diversamente segundo os contextos[...].”

Uma questão importante que elucida o mecanismo da construção da figuratividade está relacionada ao conceito de isotopia. Esse termo foi emprestado da física e indica, na semiótica, um efeito de sentido que é construído pelas disposições da construção do discurso, isto é, pelo “desdobramento das categorias semânticas ao longo do discurso” (BERTRAND, 2003, p. 185). Com isso, a isotopia assegura a “[...] repetição, pela recorrência, dos elementos semânticos que se repetem de uma frase a outra, garantindo a continuidade figurativa e temática do texto [...]” (BERTRAND, 2003, p.187). Os conectores de isotopia tais como as figuras da retórica - metáfora, comparação, etc., - são os responsáveis pela existência de diversos planos de significação, que permitirão várias leituras do texto. O semioticista francês afirma que eles

[...] introduzem uma isotopia inicial (por exemplo, o comparado) no campo de atração de uma segunda isotopia (por exemplo o comparante), abrindo essa significação inicial para um novo universo de sentido, e instalando

assim duas leituras coexistentes e parcialmente concorrentes de uma mesma significação. (BERTRAND, 2003, p.189)

As isotopias classificam-se em figurativas e temáticas. A primeira corresponde a elementos figurativos e concretizam o ator, o espaço e o tempo da narrativa. A segunda, já é de caráter abstrato e se manifesta por meio de marcas deixadas por elementos figurativos. Por meio do encadeamento de isotopias, percebemos que se forma o percurso figurativo e temático.

É na semântica discursiva que os actantes do nível narrativo se convertem em atores revestidos de papéis temáticos. Nela também o discurso- resultado da conversão das estruturas semio-narrativas em estruturas discursivas- é visto como uma narrativa enriquecida pela variabilidade do sujeito da enunciação no seu relacionamento com o discurso que enuncia. Para Barros (2005, p. 68) “ o sujeito da enunciação assegura, graças aos percursos temáticos e figurativos, a coerência semântica do discurso e cria, com a concretização figurativa do conteúdo, efeitos de sentido sobretudo de realidade”.

Tematizar, segundo Barros (2005, p. 68), seria formular de forma abstrata um discurso e organizá-lo em percursos. Para se analisar tais percursos devem-se empregar recursos da análise semântica determinando os traços ou os semas que nele se repetem tornando-o coerente. Já figurativizar, segundo a mesma autora (2005, p. 72), seria recobrir com figuras do conteúdo os percursos temáticos abstratos para que tenham um revestimento sensorial.

Para Fiorin (1999, p. 65), segundo a semiótica greimasiana,

[...] há dois tipos de texto: os figurativos e os temáticos. Os primeiros criam um efeito de realidade, pois constroem um simulacro da realidade, representando, dessa forma, o mundo; os segundos procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências. Os discursos figurativos têm uma função descritiva ou representativa, enquanto os temáticos têm uma função predicativa ou interpretativa.

O autor (1999, p. 65) esclarece ainda que quando nos referimos a textos figurativos e temáticos devemos levar em conta sua predominância e não a sua exclusividade, pois “aparecem algumas figuras em textos temáticos ou alguns temas nos textos figurativos”. Deixa claro também que textos temáticos podem mostrar-se sem o revestimento de figuras, mas adverte que não existirá um texto figurativo sem que haja um texto temático subjacente.

Em uma relação estabelecida entre temas e figuras pode ocorrer a simbolização. Por exemplo, uma mulher de olhos tapados segurando uma balança na mão é

(figura) que simboliza a justiça (tema). O símbolo, por sua vez, é sempre um elemento concreto a veicular um conteúdo abstrato.

De acordo com Fiorin (1999, p. 70), “[...] as figuras estabelecem entre si relações, formam uma rede”. O autor salienta ainda que não se deve nunca esquecer que texto quer dizer tecido e o que interessa significativamente na análise textual é o encadeamento de figuras, ou seja, esse tecido figurativo.

Recebe o nome de percurso figurativo um encadeamento de figuras e de percurso temático o encadeamento de temas. Para Fiorin (1999, p. 75), esses percursos, sejam figurativos ou temáticos são de suma importância ao se analisar um texto, pois “para achar o tema que dá sentido às figuras ou o tema geral que unifica os temas disseminados num discurso temático, é preciso apreender os encadeamentos das figuras ou dos temas, ou seja, os percursos figurativos e temáticos.”

1.2 A SEMIÓTICA E O CONCEITO DE ATOR

O termo ator foi aos poucos substituindo o termo personagem, utilizado no meio literário. Essa substituição foi vista como necessária para dar maior precisão e generalização ao termo a fim de que pudesse ser utilizado também fora do domínio literário. Analisado como um elemento do discurso o ator pode ser definido como cumpridor de papéis actanciais na narrativa e cumpridor de papéis temáticos no discurso. Greimas e Courtés (s.d, p. 34-35) preceituam que, diretamente remetido à instância da enunciação através dos procedimentos de debreagem e embreagem, o ator é uma unidade lexical que, no momento de sua manifestação, pode receber investimentos tanto da sintaxe narrativa de superfície quanto da sintaxe discursiva. Segundo os autores “o ator pode ser individual, representado por um ser específico (Pedro) ou coletivo (multidão); figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não-figurativo (o destino)”. Esclarecem ainda que, dessa maneira, a individualização do ator é marcada frequentemente pelo nome próprio sem que esse seja necessariamente condição para sua existência. Pelo contrário, um papel temático inscrito em um nome comum, pode servir como denominação do ator.

Os semioticistas (s.d, p. 34) observam que, mesmo que em um primeiro momento o ator tenha se aproximado do actante, em termos comparativos, quando temos um *copus* de contos variantes, um único actante-sujeito pode manifestar-se por meio de vários atores-ocorrenciais. A análise distribucional evidencia o caráter invariante do actante sem com isso fornecer instruções sobre a natureza do ator sempre levando em conta o fato de que o ator ultrapassa os limites da frase e se perpetua, com o auxílio de anáforas, ao

longo do discurso (ou pelo menos, de uma sequência discursiva) conforme o princípio de identidade. A partir daí, ele deixa de ser variável de um único actante invariante, para assumir sucessivamente diversos papéis actanciais; do mesmo modo, sendo o discurso o desenvolvimento de valores semânticos, o ator pode receber um ou vários papéis temáticos diferentes.

Assim, conforme as conclusões dos autores, pode-se obter uma definição mais apropriada de ator como sendo o lugar de convergência e de investimento dos componentes sintático e semântico. Para ser chamado de ator, segundo Greimas e Courtés (s.d, p. 34), "um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial e de no mínimo um papel temático". Ressaltam ainda que "o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas também de suas transformações."

Situado na junção da sintaxe narrativa e da semântica discursiva, o conceito de ator desprende-se da noção subjetiva de "personagem".

De acordo com Bertrand (2003, p. 306-307), um mesmo ator pode, no contexto da narrativa, pertencer a numerosos percursos, "ser Destinador neste, sujeito naquele, anti-sujeito em outro, ou na perspectiva de um outro ator." Quanto ao papel actancial, cabe ao mesmo o poder de modificar-se durante o percurso ampliando-se ou amputando-se. Ainda segundo o mesmo autor "Inversamente, um único papel actancial pode ser ocupado por vários atores diferentes, ou por um ator coletivo".

Bertrand (2003, p. 307) explica ainda que, dessa forma, fica clara a distinção entre actante e ator, pois o primeiro constitui uma figura sintática apenas existente nos programas que o colocam em jogo. Já o segundo é posicionado numa figura mais complexa, dotada ao mesmo tempo de componentes semânticos – de caráter figurativo e temático – e de componentes sintáticos, revestido de um ou vários papéis actanciais.

Para que haja a construção do ator é necessário que uma "personagem" esteja inscrita em qualquer programa de ação, revestindo-se de um papel actancial, pois caso contrário, na narrativa, a "personagem" será nomeada apenas como um elemento descritivo, pois estará destituída do papel actancial.

Fontanille (2007, p. 147) aproxima-se das concepções defendidas por Bertrand em relação aos papéis actancial e actorial. O autor de *Semiótica do Discurso* distingue ator e actante de duas maneiras. Primeiramente pelo princípio orientador de seu reconhecimento, ou seja, o ator é reconhecido pela presença de propriedades figurativas, "cuja associação permanece mais ou menos estável, enquanto seus papéis se modificam", já o actante é reconhecido "pela estabilidade do papel que lhe é atribuído em relação a um tipo de predicado independentemente das modificações de sua descrição figurativa". Na segunda distinção o semiótico deixa claro o fato de que a um ator poder corresponder vários actantes, assim como a um actante poder corresponder vários atores.

2 O CONCEITO DE PAIXÃO EM SEMIÓTICA

Segundo Bertrand (2003, p. 357-358), “a semiótica das paixões se origina diretamente das hipóteses teóricas e dos procedimentos metodológicos da semiótica geral”. O autor observa que:

A introdução dessa dimensão patêmica se fez progressiva e prudentemente, situação em que o engajamento da subjetividade nas paixões convida espontaneamente a análise a acompanhar a psicologia e a sair assim de seu campo de pertinência. [...] trata-se na verdade aqui de construir uma semântica da dimensão passional nos discursos, isto é, considerar a paixão não naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’, mas enquanto efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem.

A filosofia desde a época de Aristóteles aborda o estudo das paixões. Greimas, utilizando-se destes estudos filosóficos, quis semiotizar as paixões, ou seja, estudá-las como objetos linguísticos por meio dos quais o sujeito dá conta dos sentimentos que o afetam.

Para a teoria semiótica, a paixão é reconhecida como efeitos de sentido de qualificações modais (o querer, o dever, o poder e o saber) que modificam a relação do sujeito com os valores (querer-ser, dever-ser, poder-ser, saber-ser) na narrativa.

A semiótica greimasiana só começou a reconhecer a paixão como um componente do percurso gerativo de sentido entre as décadas de 1980-1990. Segundo Bertrand (2003, p. 378):

Campo de pesquisa desenvolvido pela semiótica ao longo dos anos 1980-1990, o estudo dos sentimentos e das paixões é examinado fora de toda abordagem psicológica, no quadro geral da teoria do discurso. Trata-se de analisar os efeitos de sentido e as configurações passionais tais como o uso as depositou na língua, desde a lexicalização das paixões e suas taxionomias culturais até a apreensão dos percursos passionais do sujeito e a enunciação passional da qual as obras literárias são o viveiro e talvez o modelo.

Assim, de acordo com Bertrand (2003, p.358), mesmo observando a concepção de paixão da filosofia, a semiótica abole abordagens filosóficas e psicológicas e se volta para a construção de uma semântica passional dos discursos. Desse modo, segundo o autor, para a semiótica não interessa a paixão que afeta o sujeito real, mas sim a paixão como “efeito de sentido inscrito e codificado na linguagem”.

De acordo com Bertrand (2003, p. 358), há duas abordagens que, confrontadas, definem a paixão na semiótica:

[...] a primeira faz emergir a dimensão passional a partir da semiótica da ação, tomando de empréstimo seus modelos e considerando-a fundamentalmente em sua dimensão sintática (no sentido semionarrativo do termo) [...]. A segunda estabelece a dimensão passional a partir do estatuto particular do sujeito da paixão, oponível ao sujeito do julgamento. Centrada nas formas da identidade subjetiva, essa abordagem reativa a categoria tópica paixão/razão cuja descrição ela renova, enraizando-a na atividade de discurso.

De acordo com o semioticista (2003, p. 358-359), é na abordagem das paixões sistematizadas por A. J. Greimas e J Fontanille em *Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma* (1993), que “a dimensão passional emerge a partir da semiótica da ação, e assim, toma de empréstimo seus modelos, considerando-a fundamentalmente em sua dimensão sintática”. (Bertrand, 2003, p. 358). Em contrapartida, a segunda perspectiva de abordagem da paixão fica centrada no sujeito passional, “nas formas de identidade subjetiva”, reativando a categoria tópica paixão/razão cuja descrição ela renova. Quanto à primeira abordagem, os estudos semióticos ligados à narratividade representam, de forma eficaz, a ação e a transação, mas sem levar em conta “as modulações dos estados do sujeito, agitado, instável, flutuante em seu face a face com a ação” (Bertrand, 2003, p. 359).

Segundo Bertrand, essa modulação vai se desdobrar como uma variação contínua em torno da junção. Por isso, o espaço passional define-se na relação entre o sujeito e a junção, focalizando o dinamismo interno, “íntimo” dos estados. (2003, p. 360).

Bertrand (p.360) cita alguns exemplos de definições passionais, retiradas dos verbetes do *Petit Robert* para que se tenha uma ideia dessa pesquisa em relação ao léxico passional e sua relação com os estados de alma dos sujeitos:

[...] a *impaciência*, “incapacidade habitual de se conter, de ter paciência”, remete à definição de paciência que é uma “disposição de espírito de uma pessoa que sabe esperar, mantendo sua calma”. Transposta para a metalinguagem semiótica, a impaciência exprime, portanto, o estado iterativo de um sujeito disjunto que virtualiza, ao modo da intensidade, sua conjunção com o objeto desejado. A impaciência é uma modificação intensiva do querer. A que exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto de que ele está privado e ao qual ele “crê ter direito”, intensifica, em relação a ela, o estado de disjunção. (Bertrand, 2003, p. 360, grifos do autor)

O autor, diante dessas exemplificações, leva-nos a entender que o espaço passional é feito de tensões e aspectualizações e, portanto, é da ordem do contínuo, dispondo-se “em torno’ das transformações narrativas” (2003, p. 361).

O vocábulo aspectualidade é derivado da palavra *aspecto*. De acordo com o Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa (2007, p.75), esse termo tem a seguinte origem: “‘aparência exterior’, ‘lado, face, ângulo’/XVI, PEITO xiv/. Do lat. *Aspectus-us* ‘ato de olhar’, ‘aspecto’//*aspectu*”.

Em toda narrativa em processo aparece a aspectualidade independente do âmbito da enunciação. Historicamente, de acordo com Greimas e Courtés (s.d, p. 39), o aspecto actorial, temporal ou espacial foi introduzido na linguística como o “ponto de vista” do sujeito enunciador sobre a ação da enunciação.

A aspectualização caracteriza três componentes que constituem os mecanismos de debreagem. São eles: a actorialização (eu/ele), a espacialização (aqui, lá) e a temporalização (agora, então). Sob o ponto de vista da aspectualização, segundo Greimas e Courtés (s.d, p.39), há uma dupla debreagem no enunciado:

[...] um enunciado (frase, seqüência ou discurso) corresponde a uma dupla debreagem: o enunciador que se delega no discurso, por um lado num actante sujeito do fazer e, por outro, num sujeito cognitivo que observa e decompõe esse fazer, transformando-o em processo caracterizado então pelos semas duratividade ou puntualidade, perfectividade ou imperfectividade (acabado/inacabado), incoatividade ou terminatividade).

No universo passional, um dos traços mais evidentes é a aspectualização temporal das definições das diferentes paixões.

Sobre aspectualidade, Greimas e Fontanille afirmam (s.d. p.72):

[...] a aspectualidade projetada sobre o dispositivo modal resulta, como já foi sugerido, da convocação das modulações do devir; a aspectualidade como ‘forma’ só pode manifestar-se depois de ter informado quer o tempo, quer o espaço, quer o ator; é, em suma, a forma primeira do discurso, seu ritmo, sua dinâmica e, enquanto tal, encarna em discurso as tensões que se delineiam no horizonte ôntico [...].

Bertrand revela que a semiótica da ação permite “identificar o lugar, reconhecível no discurso, de uma semiótica do sofrer”.

O semioticista francês (2003, p. 366) afirma ainda que “o estudo semiótico das paixões assenta sobre as modalidades que definem reciprocamente o estatuto do sujeito e do objeto”. Desse ponto de vista, percebemos que a paixão se manifesta como “um

excesso, um excedente em relação a uma estrutura modal”. O semiótico ressalta ainda que a competência modal do sujeito pode ser apreendida como uma organização sintagmática e/ou paradigmática. “Do ponto de vista paradigmático, o sujeito é dotado de uma carga modal, (...) constituída por modalidades compatíveis, contrárias ou contraditórias”. Se elas são compatíveis, definem a coerência do sujeito contratual da ação que /quer/, /deve/, e /pode fazer/. Se elas são incompatíveis, podem definir, por exemplo um sujeito conflitual da transgressão aquele que /deve não fazer/, mas /quer fazer/ e /pode fazer/.

Do ponto de vista sintagmático, a carga modal é apresentada como “hierárquica e evolutiva” ao mesmo tempo. “Uma modalidade dominante define o sujeito, pondo as outras sob sua dependência: por exemplo, o /querer/ rege, ao longo do percurso, o /saber/ e o /poder fazer/, formando um sujeito do desejo” (BERTRAND, 2003, p. 367).

Esse conjunto de modalidades permanece centrado nos enunciados do fazer e como o passional deve ser entendido como uma variante dos estados do sujeito, permite “deprender uma outra ordem de relações, aquelas que definem sua ‘existência modal’ por meio da modalização dos enunciados de estado” (BERTRAND, 2003, p. 367):

A modalização do ser, segundo grande campo da modalidade, descreve, pois, o modo de existência do objeto de valor em ligação com o sujeito: ele dá conta não mais das relações intencionais, mais das relações *existenciais* e define, por decorrência, o estatuto do sujeito de estado. Tal objeto lhe será desejável ou odiável, almejavél ou temível, indispensável ou irrealizável, etc. Seu estado (“estado de alma”) estará sob a dependência da modalidade investida nos objetos de seu horizonte axiológico. (BERTRAND, 2003, p. 368).

Bertrand (2003, p. 370) observa ainda que ao nos propormos analisar os efeitos de sentido passionais, não devemos nos restringir apenas às modalizações dos estados. Para distinguir os estados passionais do sujeito é necessário “levar em conta o que aparece como um excesso, uma excrescência da estrutura modal: ao mesmo tempo a ‘sensibilização’ dos dispositivos modais e sua ‘moralização’, duas configurações que enquadram os dispositivos passionais”.

Ainda segundo o autor, da mesma maneira que precedentemente a categoria tímica subtendia, no nível das estruturas profundas igualmente devemos postular uma categoria primitiva, a “tensividade” (intensivo vs distensivo) que deverá ser analisada, em nível mais superficial, como aspectualização:

O aspecto, definido em linguística como “ponto de vista do processo”, articula, como sabemos as categorias do acabado e do não acabado, do

incoativo e do durativo, do interativo, do terminativo. Parece que uma categoria da tensividade, intuitivamente percebida como uma propriedade das figuras passionais, pode ser interpretada como uma forma primeira de aspectualização. A dimensão passional articularia, pois, uma estrutura modal e uma estrutura aspectual que a sobredetermina. (BERTRAND, 2003, p. 371).

Assim, a “*impulsividade*”, por exemplo, poderá ser vista como modo de existência de um sujeito “possuído pelo dever ser imperioso de seus objetos” (anterior a todo querer e poder fazer), modalidade que determina em intensidade, o aspecto incoativo (o impulsivo começa) e o aspecto iterativo (ele começa sempre)”.

A *obstinação* caracteriza o “sujeito que não somente quer fazer, mas quer ser aquele que faz”, mesmo sabendo que a conjunção a que ele almeja pode não se realizar, ou mesmo pode não ser: ele quer apesar dos obstáculos e a própria resistência alimentar sua vontade (Bertrand, 2003, p.371) (grifos do autor).

Ao citar Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões*, Bertrand (2003, p. 374) observa que os semioticistas estabelecem um esquema passional canônico, para caracterizar exatamente os estados de alma dos sujeitos. As quatro fases constituídas por eles são a disposição, a sensibilização, a emoção e a moralização e elas relacionam-se respectivamente às fases do esquema narrativo canônico que são o contrato, a competência, a ação e a sanção. Logo, “à semiótica do agir (a narratividade) se integra uma semiótica do sofrer (a dimensão passional)” (BERTRAND, 2003, p. 374). Portanto, a moralização tem um papel fundamental que é o de ser o elemento que vem sancionar o percurso passional dos atores. A moralização, então, está relacionada a um espaço social que partilha valores comunitários, sanciona e julga como más ou boas as ações praticadas, é também o julgamento axiológico ligado a normas que conduzem a um espaço social coletivo, levando em consideração seus valores e normas de conduta.

É também de suma importância que percebamos que as paixões, tanto as boas quanto as más, formam taxionomias conotativas e são submetidas a regimes de sensibilização e moralização que variam de cultura para cultura. A inserção do passional na práxis enunciativa das comunidades linguísticas e culturais leva a relativizar o caráter subjetivo e individual da paixão e a realçar o caráter intersubjetivo das paixões. É nesse sentido que as paixões não devem ser tomadas como solitárias e sim compreendidas como tipos passionais que podem ser interiorizados. Desse modo, o discurso é moldado em função de um esquema passional previsível, sendo a paixão o elemento que dirige as estratégias intersubjetivas. A moralização exerce um papel regulador, é uma espécie de julgamento moral, feita por um actante social, um destinador coletivo, que ajuíza as ações do sujeito apaixonado.

Em seu *livro Teoria Semiótica do Texto*, Barros (2005, p. 48) destaca dois tipos de paixão: as paixões simples, que resultam de um único arranjo modal, modificando a relação entre o sujeito e o objeto-valor; as paixões complexas, como efeitos de uma configuração de modalidades, se desenvolvem em vários percursos passionais.

As paixões simples ocorrem da modalização pelo querer-ser:

Há paixões em que o sujeito quer o objeto-valor, como na cobiça, na ambição ou no desejo; outras em que o sujeito não quer o objeto valor, como na repulsa, no medo ou na aversão; outras ainda em que ele deseja não ter certos valores, como no desprendimento, na generosidade ou na liberalidade; finalmente, aquelas em que o sujeito não quer deixar de ter valores, como na avareza ou na sovinice.

As paixões simples diferem entre si pela intensidade do querer e pelo tipo de valor desejado. O desejo de valores cognitivos caracteriza, por exemplo, a curiosidade ou o querer-saber.

Quanto às paixões complexas, Barros (2005, p. 49) observa que elas antecipam a explicação de todo um percurso passional e continua “O estado inicial do percurso das paixões complexas é denominado por Greimas (1983) estado de espera”. Segundo a autora:

[...] a espera define-se pela combinação de modalidades, pois o sujeito deseja um objeto (querer-ser) mas nada faz para consegui-lo e acredita (crer-ser) poder contar com outro sujeito na realização de suas esperanças ou na obtenção de seus direitos. Caracteriza-se, portanto, pela confiança no outro e em si mesmo e pela satisfação antecipada ou imaginada da aquisição do valor desejado. Ao saber impossível a realização do seu querer e infundadas as suas crenças, o sujeito passa o estado de insatisfação e de decepção. (BARROS, 2005, p. 49).

As paixões devem ser compreendidas “como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito do estado” (BARROS, 1988, p. 61). A autora destaca que há a possibilidade de dois caminhos para a colocação do problema. O primeiro caminho estabelece a relação entre a organização modal narrativo-discursiva e as categorias semânticas da estrutura fundamental que estão por detrás das paixões, ou seja, preocupa-se com a relação vertical e de conversão entre dois níveis do percurso gerativo, para explicitar, de uma certa forma, a “origem” gerativa das paixões; o segundo caminho tenta determinar, horizontalmente, as relações sintagmáticas modais que caracterizam as paixões, a partir de configurações discursivas, e, também, suas relações paradigmáticas, que constituem “sistemas de paixões”.

2.1 A PAIXÃO DA CÓLERA

Greimas (1983, p. 225)² tem um estudo em *Du Sens II*, denominado *De la colère*, no qual o semiótico traça uma sequência discursiva, objetivando descrever e analisar a configuração passional da paixão da cólera. Para o semiótico essa sequência, denominada canônica, é feita com base em análises de textos, partindo do âmbito lexical. Para justificar seu posicionamento, o autor cita uma definição do dicionário *Petit Robert* na qual a cólera é definida como um “violento descontentamento acompanhado de agressividade”(1983, p. 226). A partir dessa definição, apreendida do dicionário *Petit Robert* é que Greimas começa a discorrer a respeito dessa paixão.

Para o semiótico lituano (1983, p. 226), o lexema descontentamento manifesta um “sentimento penoso”, e esse estado de alma é o ponto de partida da sequência canônica da cólera. Ao apontar primeiramente o descontentamento atrelado à agressividade, o autor quer dizer que o descontentamento é decorrente da frustração, pois é “o sentimento penoso de ser frustrado ou estar frustrado em suas esperanças e nos seus direitos”. Afirma, ainda, que um sujeito, para estar descontente, deve ter sido frustrado por não ter obtido aquilo que tinha esperança de obter ou que, pelo menos, se considerava no direito de ter.

O autor cita ainda as definições do verbo frustrar que pode ser entendido como “privar alguém de um bem, de uma vantagem”. Assim, em termos semióticos, o sujeito pode estar separado ou em disjunção com o objeto que ele imagina “que tinha o direito de receber”, ou ainda, “com o qual ele cria poder contar”. Essa última definição aponta que não há mais implicação da relação do sujeito com um objeto de valor, mas uma relação de contrato entre sujeitos. Desse modo, percebemos, pois, que decepcionar-se é “não responder a (uma espera)”, e que os direitos e as esperanças do sujeito frustrado-decepcionado apontam-nos uma palavra do senso comum, a espera, e esta será o ponto chave para o estudo da cólera. A espera, portanto, segundo o semiótico, pode ser simples ou fiduciária. Para um melhor entendimento do que propõem os estudos de Greimas relativos à paixão da cólera, optamos por apontar cada uma delas a seguir.

A espera simples refere-se ao sujeito modalizado como um / querer- estar-conjunto/ com o objeto-valor, isto é, um sujeito que se relaciona com o objeto. Esse sujeito está em equivalência com o sujeito de estado e do fazer. De acordo com Greimas (1983, p. 228), o sujeito do fazer modalizado possui uma competência para passar à ação, tornando-se um sujeito atualizado. Quando ele passa ao percurso da performance, seu fazer, torna-o

² Para compor este estudo sobre a cólera, utilizamos a tradução do texto de Greimas feita por Miriam Moscardini, aluna do programa de pós-graduação da UNIFRAN.

um sujeito realizado. O autor afirma ainda que “[...] o sujeito realizado é um sujeito de estado, conjunto com seu objeto, e não o sujeito do fazer”. Questiona, a seguir, em que estado encontra-se no momento em que ocorre a atualização do sujeito do fazer, no momento em que não está ainda em conjunção com o objeto valor, mas tem o desejo de possuí-lo, de estar conjunto com ele, enquanto sujeito de estado, e espera que o sujeito do fazer realize essa conjunção. Desse modo, o sujeito de estado “é inicialmente atualizado - dotado modalmente de um / querer-estar-conjunto/ para em seguida estar realizado - conjunto do objeto valor, conjunção que garante sua existência semiótica.” (Greimas, 1983, p. 228).

Em relação à espera fiduciária, o semioticista caracteriza o momento anterior à frustração. A espera do sujeito não é apenas um mero desejo, o sujeito “pensa poder contar” com o sujeito do fazer para que este realize “suas esperanças” e/ou “seus direitos” e atribui a ele (sujeito do fazer) um dever-fazer. No entanto, o autor afirma que isso não pode ser considerado como um contrato de confiança verdadeiro, pois “[...] o sujeito do fazer não se encontra de modo algum comprometido, sua modalização deôntica pode ser um produto da ‘imaginação’ do sujeito de estado”.(1983, p.230). Estabeleceu-se uma relação fiduciária entre o sujeito e o simulacro que ele construiu. Denomina-se /crer/ a essa relação fiduciária. Assim, Greimas denomina espera fiduciária ao fato de o sujeito de estado não apenas querer que o sujeito do fazer o leve à conjunção com o objeto valor, mas ao mesmo tempo acredita na obrigação conjuntiva do sujeito do fazer, ou seja, o sujeito de estado crê que o sujeito do fazer deve levá-lo à conjunção com o objeto valor.

O semioticista lituano lembra que o resultado do fazer do sujeito correspondente à conjunção do sujeito de estado com seu objeto valor, leva ao “prazer”, isto é, a um estado de satisfação do sujeito que esperava a conjunção. Assim, diante da espera, há uma tensão que caracteriza o querer-ser. Quando há a realização do sujeito, ocorre um abrandamento dessa tensão, levando ao estado de satisfação do sujeito. Greimas faz também referência à paciência como parte constituinte da espera, definindo-a como “ ‘disposição do espírito daquele que sabe esperar sem perder a calma’ ”(GREIMAS, 1983, p. 231). Sua principal característica está no fato de preencher um espaço entre o sujeito de estado atualizado e o sujeito realizado (ou não-realizado). O “saber esperar” é modalizado não por um saber-fazer, mas por um poder-ser, significando que a paciência é um “estado durável de satisfação”. Trata-se de um fenômeno apontado por Greimas (1983, p. 232), chamado de sobre-modalização o qual consiste na sobreposição do querer pelo poder, ou seja, de um poder-querer-ser.

Quanto à insatisfação, segundo o autor, corresponde a não-realização do que se esperava. Assim o sujeito de estado, descontente com o sujeito de quem ele esperava o poder fazer, em estado de decepção, passa a uma crise de confiança em

relação ao sujeito do fazer. Essa crise de confiança é estabelecida pela certeza do sujeito em estado de espera fiduciária, pois ele tinha como convicção a realização do contrato estabelecido com o sujeito do fazer. Quando isso não acontece, instala-se a decepção do sujeito resultante de uma crise de desconfiança do sujeito de estado em relação ao sujeito do fazer, o que pode gerar a frustração e a do primeiro em relação ao último. Esse descontentamento pode levar à explosão da cólera.

Percebemos, assim, que o sentimento de falta pode estar relacionado à malevolência bem como à benevolência, e é por meio da relação contratual que esta última vai repará-lo e pela relação polêmica que a primeira irá mantê-lo. Assim o sujeito é modalizado por um querer-fazer bem ou mal para reparar sua falta, isto é, suprir a falta em direção a outro sujeito que ele julga responsável por seu estado.

[...] o sujeito tendo provocado o 'sentimento de malevolência' pode ser o actante destinador: o querer-fazer do sujeito se integrará então no programa de revolta, comportando a recusa do destinador e a busca de uma nova axiologia. O sujeito que inspirou a malevolência pode ser o actante anti-sujeito: o querer-fazer servirá então um ponto de partida ao 'PN de vingança'. (GREIMAS, 1983, p. 237).

Em relação ao descontentamento, sabemos que ele está ligado a um aspecto durativo (duração longa ou breve), que conseqüentemente produz os sinônimos de amargura e rancor. Para Greimas (1983, p.235), a amargura pode ser considerada um “sentimento durável de tristeza misturado com rancor, ligado a uma humilhação, uma decepção, uma injustiça do destino”. E o rancor pode ser definido como “amargura que se guarda após uma desilusão, uma injustiça”. O autor aponta, ainda que decepção durativa pode não se desenvolver, portanto, em um sentimento de falta e pode ter essas duas sequências programáticas. Definindo por meio de outras acepções novamente o rancor e ressentimento, Greimas(1983, p. 235) observa que o último corresponde ao fato de “recordar-se persistentemente com animosidade do mal, dos danos que se sofreu’ ”. Já, o primeiro pode ser definido como lembrança tenaz que se guarda de uma ofensa, de um prejuízo, com hostilidade e um desejo de vingança.’ ”. Tais aspectos apontam que a animosidade e a hostilidade acompanham o descontentamento durável e têm o mesmo ar familiar da agressividade que entra na definição da cólera e se relaciona à malevolência.

Ao tratar da vingança, o semioticista preceitua que essa paixão define-se como “necessidade, desejo de se vingar”, pelo fato de o sujeito não ser correspondido em relação ao que esperava. A vingança aparece, pois, na sequência da falta fiduciária sob a forma de um querer e um poder-fazer. Justifica-se a vingança em decorrência da honra ferida, ou seja, o sofrimento de S2 provoca o prazer de S1 como uma satisfação que

acompanha todo programa narrativo. Assim S1 alegra-se de fazer sofrer seu inimigo. Nesse momento, ressalta o autor, que a vingança não é mais social, mas se dá num plano individual.

No *Dictionnaire des passions littéraires* (2005), Fontanille afirma que “a cólera literária aparece mais comumente como consequência e sob o controle de uma ou outra paixão”(p. 61). ³E observa, ainda, que a cólera, “como a maior parte das outras paixões, é objeto de avaliações positivas ou negativas, que a convertem em comportamento moral”. Para a composição dos estudos sobre as paixões, o semiótico supracitado utilizara tanto o estudo sobre a cólera de A. J. Greimas com o de G. Lakoff e explica:

Ambos os estudiosos a definem como um processo organizado, que forma uma seqüência na qual todas as etapas são necessárias à identificação da paixão. Entretanto, a abordagem de Lakoff é semântica e se apresenta como uma aplicação a uma configuração particular do método cognitivo do qual ele é o divulgador. Por outro lado, a abordagem de Greimas é semiótica e se apresenta como um prolongamento da reflexão sobre as estruturas narrativas do discurso. Contudo, tanto Greimas, como Lakoff se interessam pela definição e funcionamento lingüístico da cólera: para Greimas a seqüência canônica resulta da análise da definição lexical; para Lakoff, ela emerge dos usos e das expressões (a fraseologia) que exprimem e desenvolvem as formas da cólera. Nem um nem outro se interessam diretamente pelo funcionamento textual e pelo desenvolvimento discursivo da cólera. (FONTANILLE, 2005, p. 61)

Para Fontanille (2005, p. 64-65), a espera relaciona apenas à projeção temporal estabelecida entre o sujeito e a esse estado “ou esse acontecimento modalizado e a capacidade do sujeito para suportar a demora de realização. Entretanto, se assim o fosse, ela não desembocaria na cólera.” E continua proferindo que a espera depende da participação de um outro sujeito e ainda que “a espera guarda a memória da confiança que a funda. O crer, instalado pela confiança, se desdobra, portanto, na espera em um crer em alguma coisa (o estado esperado) e um crer em alguém (aquele que deve realizá-lo)”.

Segundo o autor, a frustração rememora a conjunção prometida anteriormente e “a falta apenas se prova, nesse caso, sobre o fundo da confiança e da espera irrealizadas. Contudo, é nesse momento preciso que o sujeito da cólera prova a privação e seu corpo sensível é tomado pela decepção.” E, nesse sentido, é possível “afirmar que essa fase da seqüência reativa o ‘querer’ do sujeito”. Já o descontentamento estaria relacionado “apenas à relação do sujeito para consigo mesmo: decepcionado pela frustração, o sujeito confronta o que ele esperava e o que ele obtém (o estado esperado e o estado realizado) e conclui por uma situação insatisfatória, por uma inadequação entre o “Si”

³ Tomamos como referência a tradução da Profa. Dra. Vera Lucia Rodella Abriata.

projetado e o “Eu” atual.” Mas o descontentamento também é direcionado a um outro a quem se tenha prometido alguma coisa. “Esse algum outro talvez ‘si mesmo’, mas em um outro papel actancial, um ‘si-mesmo’ com o qual se contava para a realização do acontecimento esperado”.

Ainda de acordo com Fontanille (2005, p. 65), a agressividade pode ser direcionada diretamente

ao outro sujeito, o falível, o traidor, aquele que não honrou a promessa, ou pode se voltar para os objetos para a construção ou o dispositivo que se revelaram menos confiáveis do que se supunha; no limite, ela visará diretamente à situação, ao próprio estado deceptivo, mas unicamente porque são as configurações concretas que encarnam a promessa e a confiança iniciais, e porque eles representam, de alguma forma, o engajamento negligenciado ou traído por outro sujeito

A explosão, segundo o autor, finaliza a fase da sequência. É nela que o sujeito “face a face consigo mesmo, resolve brutalmente as tensões acumuladas, sem nenhuma consideração pelos objetos perdidos, ou pelos anti-sujeitos incriminados, ou pelos danos causados” (p.65).

Fontanille (2005, p. 66) ressalta ainda que cada uma das fases do esquema canônico apresenta uma visão renovada da relação entre dois sujeitos e uma nova transformação da relação fiduciária: “confiança e abandono de um em relação ao outro, decepção e abandono de um em relação ao outro, desconfiança e acusação, e, para terminar, um novo questionamento da relação contratual”. Destacam também que cada um desses momentos passionais procura uma nova identidade modal e pode se desenvolver com propriedade particular e muito particularmente as fases intermediárias:

(I) a espera se desenvolve então em paciência ou impaciência, segundo a confiança concedida seja forte ou frágil; (II) a frustração se desenvolve em angústia, dor ou desejo insatisfeito, segundo o investimento no objeto seja total ou parcial; (III) o descontentamento se desenvolve em ressentimento, em amargura, ou mesmo em cálculos paranóicos, segundo o fracasso seja imputado parcial ou totalmente, acidental ou intencionalmente a outro sujeito.

Do modo apontado, a sequência canônica apresenta as variações da seguinte maneira:

Rivalidade Exigência
 Confiança → Espera → Frustração → Descontentamento → Agressividade →
 Explosão

Impaciência	Aflição	Ressentimento	Ódio
Agitação	Desespero	Despeito	Vingança
Inquietude	Revolta		

2.2 O RESSENTIMENTO, UMA VARIANTE DA PAIXÃO CÓLERA

Segundo Fiorin (2007, p.14), para a semiótica das paixões, o ressentimento é uma variante subsequente da paixão da cólera. E para que ele ocorra é necessário que haja de início uma espera fiduciária. Para Barros (1988, p. 64), “Na espera fiduciária, o sujeito do estado mantém com sujeito do fazer uma relação fundamentada na confiança”. A autora esclarece ainda que essa relação pode ser chamada de contrato. Na verdade, esse contrato é imaginário, ou utilizando um termo de Greimas, um simulacro, da parte do sujeito do estado, portanto fica o sujeito do fazer desobrigado a realizar, ou fazer o que espera o sujeito do estado. Assim, o sujeito do estado quer que o sujeito do fazer lhe atribua um objeto que apresenta muito valor a ele. Esse sujeito do estado não quer apenas que o outro realize seu desejo lhe dando o objeto valoroso, na verdade, ele crê que o mesmo deva fazê-lo. Como não tem certeza que o sujeito do fazer realizará o que deseja, a espera do sujeito do estado é tensa e cheia de expectativa. Ao saber que o outro não realizará o que se espera, o sujeito do estado se decepciona e essa decepção gera a insatisfação, pois não consegue entrar em conjunção com o objeto desejado. A não realização desse desejo faz com o que o sujeito do estado que cria poder entrar em conjunção com o objeto valor desejado se decepcione não só com o sujeito do fazer, diante de sua negativa em realizar o desejo, mas consigo também, pois depositara sua confiança em quem não a merecia.

Esses desencontros geram sentimentos que culminam num profundo descontentamento ao sujeito do estado que esperava entrar em conjunção com o objeto valor. Como um forte sentimento de injustiça, por não ter recebido aquilo que julgava ser seu de direito. Para Houaiss e Villar (2001), ressentimento é “mágoa que se guarda de uma ofensa ou de um mal que se recebeu”.

Segundo Fiorin (1999, p.14), uma paixão pode estar sendo recoberta por outras tornando difícil uma distinção absoluta entre elas. Assim sendo o autor ressalta que “o ressentimento confunde-se com a amargura, com a inveja, com o rancor, com a decepção e assim por diante.”

O prefixo re- indica que se tratade uma duratividade descontínua, é como se o ressentido sentisse outra vez a ofensa ou o mal sofrido como no momento em que eles foram cometidos, é um eterno retorno, é uma reiteração

incessante do sentimento. Aspectualizado pela iteratividade, a temporalidade do ressentimento é o presente. Além disso, esse estado passional é modulado pela intensidade. Seu andamento é lento. No entanto, a questão central não é a ofensa em si que dói, mas é o fato de que o sujeito que deveria fazer alguma coisa não o fez. (p.15)

Fiorin(1999, p. 1) esclarece ainda que:

O ressentimento é a paixão dos impotentes, dos fracos. Se fosse dotado da modalidade forte do poder fazer, o ressentido poderia vingar-se dos que não fizeram o que ele cria que deveriam fazer-lhe, poderia “dar-lhes o troco”. No entanto, sobra-lhe apenas o desejo de vingança, o querer fazer mal a alguém. O ressentido é o vingativo que recalca seu desejo de vingança. Resta-lhe uma cólera contida. Trata-se de um sujeito frágil, que se coloca na defensiva.

2.3 A PAIXÃO DA NOSTALGIA

O linguísta lituano A. J. Greimas, em sua consagrada obra *Da Imperfeição* (2002, p. 23-30), descreve, na primeira parte do livro intitulada *A fratura*, a paixão nostálgica da perfeição por meio de fragmentos narrativos de Michel Tournier no *O deslumbramento*. Esse fragmento “abarca o que precede o encontro entre sujeito e objeto”, reitera Greimas (2002, p.10) – o momento da disjunção. O fragmento relata um sujeito - Robinson -que deixava sua vida ser ordenada pelo ritmo das gotas d’água que caíam de uma clepsidra. Repentinamente, depara-se com um silêncio insólito que lhe revela um barulho da última gota a cair. Ao cair em si percebeu que essa última gota resistira e não caíra, percebe também, uma “suspensão do tempo”. Mais tarde, Robinson reflete sobre o êxtase que o havia possuído e é tomado por uma lembrança nostálgica da experiência do silêncio e da pausa da “ilha inteira”. No texto há uma relação natural entre o sujeito (Robinson) e o objeto (o mundo). Essa relação que passa de conjunção à disjunção é esclarecida por Greimas (2002, p. 25):

Essa relação é natural; sua condição primeira é a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento, no espaço, uma imobilização do objeto-mundo.

A relação do sujeito com o mundo é descrita de forma conjuntiva até o momento do cair da última gota. Após essa cena, inicia-se o processo de disjunção entre sujeito e objeto, que resulta na paixão da nostalgia – é o momento da fratura entre o cotidiano do sujeito e seu momento de inocência, de relação com o mundo (objeto-valor). Nesse momento disjuntivo, Robinson recosta-se sobre seu leito, levanta-se e se escora na moldura da porta, vacilando e sentindo um deslumbramento que o atinge de pé, e se abala, desequilibra e fica confuso. De acordo com Greimas (2002, p. 27), “o estado do sujeito é somente sugerido mediante suas manifestações externas: um comentário pensado e nostálgico sucede aquela experiência, uma tensa espera a precede”. Greimas (2002, p.27) continua afirmando que “espacial, inicialmente, sob a forma de uma ‘outra ilha’ entrevista por um instante; em seguida, instalada sobre o eixo temporal, mas oculta por uma tela da imperfeição que constitui a ‘mediocridade de suas preocupações’”.

No entanto, trata-se de uma nostalgia da perfeição que comporta conotações eufóricas, como por exemplo, “mudar sem decair”, ou seja, muda-se de estado como, por exemplo, do barulho para o silêncio; do movimento para a paralisação e o sujeito, dessa forma, permanece firme.

Greimas analisa o fragmento de Tournier e descreve Robinson como um sujeito nostálgico. A tensão do sujeito do texto se dá no cair das gotas d’água, pois as gotas do cotidiano correspondem ao sujeito no tempo regulado e as últimas gotas correspondem à distensividade – à própria disjunção de Robinson com o mundo.

No texto, fica clara a esperança de uma total conjunção entre sujeito e objeto. Quando há esperança de conjunção, pressupõe-se uma disjunção numa cena enunciativa anterior, a qual gera a nostalgia.

Em *Saudosa maloca*, texto analisado por Tatit, em *Análise semiótica através letras* (2001, p. 24), Adoniran Barbosa apresenta um episódio de conflito que envolve o próprio enunciador permeado de emoções, ou seja, da paixão da saudade. Essa paixão é revelada ao longo dos versos da canção. Tatit, em sua análise, se preocupou com maior relevância em descrever as isotopias figurativas e temáticas que constituem o nível discursivo e pouco tratou da paixão presente na canção. Tendo, portanto, outro objetivo, ele apenas descreveu a paixão nostálgica como o estado disjuntivo entre sujeito e objeto-valor e destacou a importância dos recursos enunciativos na relação entre presente e passado, afirmando ser um intervalo necessário para a manifestação de tal sentimento/paixão – a nostalgia.

Para Bertrand (2003, p. 360) que faz apenas algumas ponderações sobre esse comportamento patêmico, em *Caminhos da semiótica literária*, quando se refere ao espaço da junção, a paixão da nostalgia “marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada”. O autor faz esse comentário exatamente quando se refere a

muitas outras paixões, como por exemplo, a cólera, o entusiasmo, a avareza e a impaciência. A paixão da nostalgia resulta da disjunção entre o sujeito e o seu objeto-valor ou da não-junção (disjunção momentânea ou conjunção à distância). Essa paixão, continua Bertrand (2003) na mesma página, “marca a persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada”. Ou ainda, de acordo com Tatit (2001, p.25), de “uma conjunção à distância” que pressupõe uma busca pela conjunção, que não é uma conjunção de fato. Essa conjunção à distância é a manifestação da incidência de uma continuidade (a busca do sujeito pelo objeto).

Em *Semiótica das paixões: dos estados de coisas ao estado de alma* Greimas e Fontanille (1993, p. 39) afirmam:

Com efeito, o sujeito tensivo, tornado sujeito operador por essa disjunção, não poderia discretizar sombras de valor, cuja cisão o separou: ele não tem outra coisa a ‘somar’ senão a ausência; em outros termos, para fazer advir a significação e estabilizar a tensividade, o sujeito operador não tem outra solução a não ser categorizar a perda do objeto [...].

É importante destacar que a semiótica se interessa por paixões que estão no texto e não por discuti-las fora do texto.

Tatit, Bertrand e até mesmo Greimas, semioticistas que descreveram a nostalgia, apenas afirmaram que ela estava relacionada à disjunção entre sujeito e objeto. Fica claro nos textos desses autores que não tinham como objetivo caracterizar esse comportamento patêmico.

Segundo Silva (2009, p. 82), a aspectualidade temporal cujos recursos enunciativos se misturam entre o passado (debreagem enunciativa) e presente (debreagem enunciativa) nos permite categorizar mais um tipo da paixão da nostalgia – a nostalgia da incompletude. O sujeito movido por essa paixão sente saudade do ato de se apaixonar, da presença de uma ausência de um tempo que já se foi. Temos, dessa forma, uma nostalgia que não é de um ser humano (não se sente a falta de outra pessoa), mas do próprio ato de se apaixonar.

A nostalgia pode ser operada por suspensão pontualizante da presença do objeto-valor, resultando no caráter nostálgico do sujeito, ou seja, de uma disjunção apenas espacial e que há previsão de uma nova conjunção do sujeito com seu objeto-valor. Temos, então, uma nostalgia pontual, momentânea do ser humano.

Para Bertrand (2003, p. 416) “as paixões são fenômenos fortemente aspectualizados”. A nostalgia pode ter um aspecto durativo, segundo Silva (2009, p. 82), ou seja, que não comporta mais nenhuma potencialidade de mudança, pois o sujeito inicia a enunciação disjunto ao seu objeto-valor e permanece disjunto em toda a cena enunciativa. A

nostalgia com aspecto durativo está presente no texto em que não há transformações de estado no nível narrativo, cuja sanção do enunciador é sempre disfórica.

3 O MITO E A LINGUAGEM: A FICÇÃO MÍTICA E A FICÇÃO LITERÁRIA

Hoje os mitos, depois de terem sido declarados mortos, estão bastante vivos. Nos subterrâneos, nutrem a ficção, a utopia e a ciência.

J. L. Fiorin

Procuramos, sucintamente, mostrar a trajetória do mito desde a Antiguidade até os tempos modernos, observar as modificações ocorridas nesse percurso, apontando alguns fatores que motivaram essas transformações.

Para que possamos entender e definir o que seja um mito faz-se necessário que retornemos às origens, ou seja, às suas significações primeiras.

Antes, porém, achamos oportuno utilizar definições do que vem a ser mito para o *Dicionário Houaiss de língua portuguesa* e para o *Dicionário de semiótica*.

De acordo com Houaiss e Villar (2001), mito é um “relato fantástico de tradição oral, protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana.”

Greimas e Courtés (s.d, p. 280-281), no *Dicionário de Semiótica*, caracterizam o discurso mítico como:

[...] uma classe de discursos do domínio da etnoliteratura ou um nível discursivo subjacente e anagógico, reconhecível quando da leitura de seu nível prático (que se apresenta, por sua vez, como uma narrativa de ações com os atores nela implicados). Na sua análise estrutural do mito de Édipo, C. Lévi-Strauss considera a leitura do nível prático (o termo não é dele) como horizontal (isto é, sintagmática), enquanto a interpretação do nível mítico seria vertical, de ordem paradigmática, permitindo reconhecer, pela recorrência' no texto de superfície, uma organização dos conteúdos' que pode ser formulada como o correlacionamento de duas categorias' binárias de semas' contraditórios' ou contrários'. Tal interpretação permitiu o reconhecimento da existência, nas profundezas do discurso, de estruturas semióticas que comportam uma sintaxe' e uma semântica' fundamentais; e ao mesmo tempo, fez o discurso mítico perder sua especificidade: estruturas semióticas comparáveis regem os discursos poéticos, oníricos, etc. Logo, a dicotomia prático/mítico deixa de ser operatória: o nível prático identifica-se com o plano figurativo' do discurso, enquanto o nível mítico corresponde, no percurso gerativo', às organizações semióticas profundas. O estado atual das pesquisas em tipologia dos discursos nos permite determinar, com certeza, as características específicas do discurso mítico, considerado como "gênero' ". Parece, intuitivamente, que tal discurso correlaciona, no nível profundo, duas categorias semânticas relativamente heterogêneas, tratadas como se fossem dois esquemas' de um único microuniverso' e que sua sintaxe fundamental consiste em asseverar alternativamente como verdadeiros os dois termos contrários desse universo de discurso.

Segundo Seabra (1996, p.26), na obra *Tempo de Camélia: o espaço do mito*, “O mito é a tentativa de dizer o indizível”. Ainda segundo Seabra (1996, p. 26), desde de que surgiu o homem ele se relaciona com algo que o transcende e de muitas maneiras tenta ele codificá-lo e comunicá-lo. Esse encontro com o sagrado é descrito como um espanto, uma fascinação, um temor e respeito, seja vivenciado por um grupo de indivíduos, seja mesmo por um único ser.

Na tentativa de definir mito, o historiador romeno M. Eliade (1991, p. 16), nos diz que o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares. E continua: “Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje”. Para o autor, os mitos nos falam do sagrado, relatam acontecimentos que tiveram lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos. O autor observa que a realidade passou a existir graças aos feitos dos seres sobrenaturais. Na verdade, desde o momento em que o homem começou a procurar entender a origem de sua existência teve apenas no mito as respostas para seus questionamentos, ou seja, a explicação de todas as suas ações e comportamentos provinha do mito.

Conforme explana Campbell (1990, p. 5-6), aquilo que nós seres humanos temos em comum uns com os outros só pode ser revelado através do mito, pois eles são histórias da nossa vida, da nossa busca da verdade, da busca do sentido de estarmos vivos. Os mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, daquilo que somos capazes de conhecer e experimentar no fundo do nosso ser. O mito, então, segundo o autor é o relato da experiência da vida. Tem como fundamento principal harmonizar o interior de cada um de nós.

Por sua vez Eliade (1991, p.7) afirma que nas sociedades arcaicas, o mito representa uma história verdadeira, pois possui um caráter sagrado, exemplar e significativo. É nessas sociedades que a narrativa mítica desempenha uma função dentro da estrutura social, afastando-se do sentido de simples efabulação encantatória.

Para este pesquisador (1991, p. 11), mito é a narrativa de uma criação que conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outras palavras, o mito narra como uma realidade passou a existir, seja como uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. Assim sendo, os mitos falam do que realmente aconteceu, ou seja, das coisas do mundo real, que vieram à existência por obra do divino ou do sobrenatural. No mundo, ainda segundo Eliade (1991, p. 12), o mito é tido como um modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. Nas sociedades arcaicas, o caráter sagrado e verdadeiro separa o mito das histórias falsas ou

profanas. Os mitos descrevem acontecimentos que dizem respeito ao ser humano; relatam não apenas a origem das coisas, mas os acontecimentos primordiais que determinaram a condição e constituição do homem no mundo. Por sua vez, as histórias falsas relatam acontecimentos que não modificaram a condição do ser humano, que não interferiram no seu interior, na sua alma.

Eliade (1991, p. 18) estabelece uma relação entre o mito e a história. Da mesma forma que o homem moderno é constituído pela História, o homem primitivo é constituído pelos eventos que os mitos relatam. A diferença é que a História é linear e irreversível, ao passo que a narrativa mítica se assenta sobre a intemporalidade, e o homem primitivo precisa não só conhecê-la, mas também reatualizá-la. Para o homem das sociedades arcaicas, conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Através desse conhecimento da origem é que o homem torna-se capaz de repetir o ato criador quando se fizer necessário. Porém, na maioria das vezes, para repetir o ato da criação é necessário não só conhecer o mito de origem, mas também recitá-lo. Evidencia-se assim o poder criador da palavra.

Vernant (2006, p. 171) esclarece que a palavra mito, herdada do grego, pode representar de forma real uma “ficção”, e pelo lado racional um “absurdo”, mas de forma diversa significa narrativa, palavra, enunciado humano dentro de uma perspectiva de análise da realidade. O autor diz ainda que um mito mostra elementos que se ligam entre si, pois não se mostra de forma isolada do contexto em que é narrado e sempre está atrelado com a história, com a sociedade e com o mundo. Através desse atrelamento, há nele a atuação de personagens que estão além da esfera humana, sobre-humanos, que superam a física, ou seja, a linguagem. Entretanto, percebemos que, contemporaneamente, o mito tem sido classificado de forma pejorativa como fábula, história fantástica e inverossímil, mas também pode ser considerado um acontecimento; fato que faz o mito ser visto como uma narrativa, uma palavra de peso que pode enunciar as manifestações fantásticas do ser humano. Assim sendo, mito “é sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (ELIADE, 1991, p. 11), (grifos do autor). Percebemos que desse modo, estruturalmente o mito conseguiu transpor para a linguagem dos humanos o que pertencia ao mundo sagrado dos deuses passando a assumir assim uma perspectiva entre os espaços simbólicos e a realidade.

A relação do mito com a sociedade, segundo Vernant (2006, p. 172), está calcada na distinção entre *mythos* e *logos*. Inicialmente esses dois termos não se opunham um ao outro, mas com o aparecimento da palavra escrita houve distanciamento entre eles, pois a palavra escrita inaugura, com sua chegada, uma nova forma de pensamento. A escrita, no dizer de Vernant, ainda na mesma página, marca um estágio avançado do pensamento, pois a organização do discurso escrito é paralela a uma análise cerrada, ou

seja, por um ordenamento mais estrito da matéria conceitual. Nesse momento, fica pressuposto um processo de racionalização do real. Na literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos*, diferente do *mythos*, não é mais somente palavra, pois ele assume o valor de racionalidade demonstrativa se contrapondo aos significados advindos da palavra *mythos*. (Vernant, 2006, p. 174). A distinção entre *mythos* e *logos* é estabelecida, quando o primeiro é localizado na ordem do fabuloso, do fascinante, do maravilhoso. Já o segundo quando está localizado na ordem do verdadeiro e do inteligível.

Parafraseando Cassirer (1985, p. 114-115), quando há prevalência do componente mítico na linguagem, há um interesse pelos aspectos concretos e particulares das coisas e os sentimentos e emoções são expressos, não por meio de símbolos abstratos, mas de uma forma concreta e abstrata. A linguagem deixa, então, de ser expressão do *logos* para passar a exprimir o *mythos*. Na vertente do *logos*, “as palavras se reduzem a meros signos conceituais”; na do *mythos*, elas reveem seu poder figurador. Essa regeneração aparece quando as palavras se transformam em expressão artística.

Afastando-se da filosofia, da história, e das ciências de um modo geral, é no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é nela que ele terá continuidade, ainda que padecendo algumas alterações. O mito encontra na linguagem uma forma de alicerçar sua criação. Pois ela é que estabelece a conexão entre o mundo abstrato ou mítico e o mundo real.

Segundo Ernst Cassirer (1985), em todas as cosmogonias míticas, a palavra assume um caráter de arquipotência, impondo-se ao poder dos próprios deuses ou confundindo-se com eles. Ao observar essa relação entre o mito e a linguagem, o autor aponta para a possível existência de uma raiz comum que une a consciência linguística à consciência mítica e conclui, finalmente, que ambas estão assentadas sobre uma mesma forma de concepção mental: o pensar metafórico. Chamando a atenção para a relação ideacional entre a forma linguística e a forma mítica, Cassirer (1985, p. 106) aponta a influência recíproca de uma sobre a outra:

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial.

Na narrativa como no mito, as metáforas linguística e mítica nascem ambas do mesmo esforço de concentração da percepção sensorial, peculiar a toda “enformação”, seja linguística, seja mítica. Observa-se diante dos preceitos de Cassirer citados acima, a importância de contraste que pode ser evidenciada entre a conceituação lógico-discursiva e

a mítico-linguística. O primeiro tipo de formação de conceitos caracteriza-se por um esforço de ampliação sintética, de reunião das partes com o todo, sem que haja, no entanto, perda da delimitação de cada esforço de concentração e de nivelamento, de apagamento das diferenças específicas. É a partir dessa distinção que se pode compreender o distanciamento gradual entre linguagem e mito. Enquanto nas formações míticas atua apenas o tipo de conceituação mítico-linguística, na linguagem atua também a força do *logos*. Essa força aumenta à medida que o espírito evolui, reduzindo o poder figurador original da palavra e reduzindo-a cada vez mais a mero signo conceitual.

Esse caráter metafórico original da linguagem, que a aproxima do mito, não é, todavia, totalmente suprimido; ele sobrevive artisticamente falando, especialmente na poesia lírica, onde a conexão entre linguagem e mito se torna mais evidente.

De acordo com Cassirer (1985), no início tudo estava unido à arte, à religião e à ciência, podendo o mito ser considerado uma primeira tentativa de racionalização sobre as coisas. Com a evolução do espírito, esses campos citados acima, antes conectados, vão se individualizando e afastando-se progressivamente. À medida que o pensamento lógico-científico vai-se desenvolvendo e apoderando-se de sua supremacia sobre o pensamento mítico, este vai se restringindo cada vez mais ao campo da imaginação e do devaneio, ou seja, ao campo da arte. Essa restrição não significa que o mito tenha sido perdido no tempo. Ele sempre existiu e sempre existirá nas artes e na literatura. É o que se nota na narrativa mítica de Hatoum. Um texto literário que dialoga com textos míticos, resgatando especialmente o mito de Eldorado, que passa a dar sentido à existência do ator protagonista da história.

Segundo Mielietinsky (1987, p. 345), a nova mitologia dos românticos, que oscila entre o fantástico e o misticismo, foi um dos caminhos que levaram ao mitologismo no romance do século XX. O autor aponta a obra de Hoffmann como uma das mais coerentes ao projeto dos românticos. E assinala ainda uma série de elementos representativos dessa nova mitologia. Observando, por exemplo, a presença do fantástico e do maravilhoso, acompanhado frequentemente pelo humor e pela ironia; como também a utilização dos processos do pensamento infantil; a intercalação de relatos de caráter mitológico, entre outros. Ainda para o mesmo autor, o romance mitológico sofreu também a influência da psicanálise, que deslocou o foco de atenção das circunstâncias sociais para o interior do sujeito. “Em linhas gerais, a ‘nova mitologia’ dos românticos, realizada mais coerentemente por Hoffmann, foi um dos elos que levaram ao mitologismo do século XX” (MILLETINSKY, 1987, p. 345).

Vejam os alguns apontamentos do estudioso em relação aos fatores que levaram à revalorização do mito pela literatura:

Esse 'renascimento' do mito na literatura do século XX se baseou, em parte, em um novo enfoque apologético do mito como princípio eternamente vivo, enfoque proclamado pela 'filosofia da vida' (Nietzsche, Bérqson), na *sui generis* experiência artística de R. Wagner, na psicanálise de Freud e especialmente na de Jung, bem como nas novas teorias etnológicas, que tanto pagaram tributo às paixões filosóficas da moda quanto aprofundaram muito a compreensão da mitologia tradicional (J. Frazer, B.Malinowski, Lévy-Bruhl, E. Cassirer e outros). Eles passaram a considerar a mitologia não como um meio de satisfação da curiosidade do homem primitivo (assim via a questão a 'teoria dos resquícios' positivista do século XIX) mas como uma 'Escritura Sagrada' intimamente vinculada [...] e cuja função pragmática consiste em regular e apoiar certa ordem natural e social, [...] como um sistema simbólico pré-lógico, cognato de outras formas de imaginação humana e fantasia criativa. (MIELIETINSKI, 1987, p. 2)

Embora na vida moderna o pensamento mítico primitivo tenha sido deixado de lado para dar espaço ao pensamento lógico, essa supressão não conseguiu ser total, uma vez que as formulações míticas parecem ter suas raízes num imaginário universal que se manifesta no inconsciente coletivo. Desse modo, por mais específicos que possam ser os dramas existenciais, ainda assim a expressão do mito pode pôr em evidência dilemas que dizem respeito à humanidade como um todo e à sua condição de existência.

Após analisarmos as considerações descritas por Mielietinsky em seu livro *A poética do mito*, de 1987, podemos falar de ressonâncias do mito na narrativa de Hatoum, pois a nosso ver, o autor, à sua maneira, preocupou-se com questões existenciais utilizando os procedimentos da poética da mitologização. Por via do mitologismo explícito ou por via do fantástico, o autor conseguiu adotar uma forma particular de organização da narrativa que aponta para uma transfiguração mítica ou metafísica da realidade. Os conflitos vividos pelas personagens tratados na narrativa hatouniana, de certa maneira, representam os conflitos humanos e, como no mito, são problemas que a consciência lógica e objetiva não dão conta de resolver. Assim sendo, a explicação transcendental, mítica torna-se a única possível diante da necessidade dos atores da novela em questão, em harmonizar a fronteira entre o humano e o divino para conseguir a satisfação.

3.1 A SEMIÓTICA E O DISCURSO MÍTICO

Optamos por fazer referência ao discurso mítico, pois ele será um dos fios que unirá nossos exercícios de análise. Calame (1986, p. 85), ao definir a especificidade do discurso mítico, ressalta que tal tipo de discurso "é o lugar de um processo de semiose de segundo grau", como o conto, o relato épico, o discurso poético. Ressalta ainda que seu

caráter distintivo, em relação a esses outros sistemas de significação, paira em três diferentes características: as qualidades investidas em seus atores, a fé de que é objeto, o valor explicativo e fundador que é atribuído a ele por seu receptor.

Num outro estudo *Illusions de la mythologie*, Calame (1990, p. 30) continua buscando uma definição para o discurso mítico e aponta dois diferentes traços que o especificam: enquanto objeto cultural é o resultado material de um processo de significação; ele produz, para aquele a quem é destinado e, posteriormente, para nós, efeitos de sentido, o que se processa por meio da narração. Ainda para o autor (1990, p. 30), tal processo simbólico - que pode manifestar-se materialmente sob a forma de relatos orais ou escritos, de práticas sociais rituais ou de representações figuradas e plásticas - parece desencadear-se regularmente em ocasiões singulares tais como: “modificação decisiva na história, nos ciclos ou na ecologia das sociedades que vivem o mito”. Além disso, também pode ser iniciado a partir de um acidente no estado afetivo dos indivíduos. Essas modificações atentam “um imperativo da ordem da reflexão, uma reflexão que opera a partir da realidade empírica e dos pré-construtos conceituais à disposição na referida cultura, para construir uma resposta” (1990, p.31). É, deste modo, nessa resposta, em grande parte especulativa - a uma situação nova ou excepcional - que se pode encontrar a função social desses procedimentos simbólicos.

Coquet (*apud* Calame, 1990, p. 2) nessa mesma perspectiva define o mito como “uma matriz de inteligibilidade” que permite dar um sentido ao mundo.

Esse fazer interpretativo – o dar um sentido ao mundo por meio de uma narração oral, por exemplo – ocorre quando o mundo age (nascimento, morte, acontecimentos naturais como a tempestade, a chuva, a renovação da vegetação, etc.) e corresponde, pois, à “construção de uma resposta a uma situação nova”, conforme Calame (1990, p. 30).

Observamos que Calame, no verbete “Mythique”, de *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie de langage* (1986, p. 148), associa o discurso mítico a cada um dos diferentes níveis do percurso gerativo de sentido. Tendo em vista o nível discursivo, afirma o autor que, do ponto de vista da actorialização, “os relatos nos quais o senso comum ocidental reconhece mitos parecem pôr em cena atores cujas qualidades (tematização) situam-se em geral no infra- e/ou no sobre-humano”.

Esse “além do humano” também se reencontra no processo de temporalização do discurso mítico. Contudo, do ponto de vista da espacialização, os lugares encenados nos relatos míticos são providos de uma identidade geográfica precisa, estando, pois, ancorados em espaços socialmente definidos no cerne da cultura a que pertencem (Calame, 1986, p. 148).

Quando aborda as estruturas semionarrativas, o autor quer nos mostrar que o esquema narrativo que estrutura o relato ultrapassa o quadro estrito desse último: o mito se apresenta, dessa maneira, como a fase de manipulação que institui a competência dos sujeitos operadores da prática social que o relato referido é supõe justificar. Quanto aos atores do relato mítico, ainda segundo o autor, ocupam, em relação aos atores da prática social, o papel actancial de Destinador, um Destinador que está ali para sancionar a performance dos Sujeitos sociais (Calame, 1986, p.148-149).

Referindo-se às práticas semióticas cuja função é, em geral, manter ou restabelecer uma situação social de equilíbrio, o autor aponta que o mito introduz frequentemente a ruptura, a falta, que “temporaliza” ou “narrativiza” a prática social, inscrevendo-a em um esquema narrativo. De outra perspectiva, verifica que, no nível das estruturas semionarrativas, o relato mítico, na sua dimensão semântica, reorganiza figuras e valores que a elaboração e a esquematização simbólicas receberam do meio cultural que representam. De tal modo, investindo-os nos atores ou no quadro espacial e opondo-os, por meio de ações, o relato mítico reorganiza – quando não as sincretiza – taxionomias e axiologias da comunidade a que se relaciona. Daí um primeiro efeito pragmático desta concepção de discurso mítico, entendida como resposta a uma situação nova.

O autor salienta ainda que, entre semântica e sintaxe, o relato mítico organiza tais valores e figuras em isotopias que o percorrem e que lhe asseguram a coesão. Estas servem, pois, no ato da discursivização, de fundamento às relações metafóricas estabelecidas entre diferentes domínios da cultura.

Em relação ao nível das estruturas profundas, mais abstratas, o autor (1986, p. 148) enfatiza o sincretismo que aí se processa entre dimensão sintática e semântica e considera como um traço característico do discurso mítico a articulação, no seio do mesmo micro-universo, de duas categorias semânticas heterogêneas.

Deste modo, observa que a sintaxe fundamental do mito consiste em asseverar como verdadeiros os dois termos contrários desse universo discursivo.

O autor reporta-se, por fim, à enunciação, já que a operacionalização narrativa da lógica do mito e a finalização de seu esquema canônico remetem a ela. O autor define, então, desse modo, o discurso mítico como: “construção especulativa visando a um fazer-fazer ou a um fazer-ser social, que consiste no jogo que se estabelece entre enunciador e enunciatário (sujeitos do ser e do fazer social)”.

Calame (1986, p. 149) associa tal jogo ao contrato de veridicção. Dessa maneira, afirma que o valor cognitivo e a eficácia prática do discurso mítico dependem desse jogo entre o fazer-creer do enunciador e o creer do enunciatário. Para o autor, diante de seus estudos, se esse contrato se rompe “o discurso mítico se torna mito no sentido moderno, ficcional do termo”.

4 AMANDO, ARMINTO E O DESAFETO FAMILIAR

A novela *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, é marcada por uma relação familiar conturbada entre pai e filho. Tal conflito também se manifesta na relação de Arminto com sua amada Dinaura.

A narrativa trata da história de Arminto Cordovil que já nasce disjunto do afeto maternal, pois sua mãe Angelina morre ao dar a luz a ele. Ao perder a esposa, Amando passa a criar o filho sozinho, contando com a ajuda dos criados e, mais tarde, com o auxílio de Florita, uma índia acolhida na casa como se fizesse parte da família. Ela cuida do menino como a um filho. Sua relação com Arminto é afetuosa e ela tenta amenizar, com seus carinhos, a ausência do pai, mas o filho mesmo tendo a companhia de Florita sente necessidade da presença de Amando. Isso se comprova no excerto a seguir: “Lendas que eu e Florita ouvíamos dos avós das crianças da aldeia. Falavam em língua geral, e depois Florita repetia as histórias em casa, nas noites de solidão da infância.” (HATOUM, 2008, p. 13). A figura solidão relacionada ao tempo da “infância” concretiza o estado de carência de Arminto que se prolonga por toda a vida. Assim, o afeto que Arminto recebe na infância é apenas o de Florita e, apesar de a índia tentar suprir as carências do menino, ela não consegue ocupar a lacuna deixada pela ausência de carinho paterno, por isso, as noites da infância de Arminto são marcadas pela solidão.

Carência, segundo Nascimento e Leonel (2007, p. 42-43), após recorrerem a várias definições em dicionários, pode ser definida como “uma privação natural, endógena ao ser humano”. Já para Houaiss e Villar (2001) carência é definida como “falta de algo necessário, como de alimento”. Conotativamente, o termo adquire o sentido de “necessidade afetiva, como a de amizade”. Levando em consideração essas duas definições percebemos na figura do ator Arminto um sujeito carente, pois quer estar conjunto com o afeto do pai, e é natural ele querer esse afeto, pois é inerente aos seres humanos receber afeto, carinho e cuidados dos seus progenitores. No entanto, Arminto é privado do afeto paternal e essa privação instala um programa narrativo no qual o ator Arminto é modalizado pelo */querer ser/*: *quer estar conjunto ao afeto do pai; sabe que poderia estar conjunto a ele, pois isso é natural à relação pai e filho; mas sente não poder estar conjunto a tal sentimento, pois Amando o culpa pela morte de sua amada esposa Angelina.*

Assim⁴, adaptamos de Nascimento e Leonel (2007, p. 43), o programa de privação em que as estudiosas analisando-o em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, observam que tal programa é modalizado pelo /querer ter/. (grifos nossos).

Esta modalização está presente tanto na falta quanto na carência, mas na falta, o conjunto de modalizações é *querer ter/*, */saber não poder ter/*, */crer não poder ter/* e na carência, é */querer ter/*, */saber poder ter/*, */sentir não poder ter/*. O */crer não poder ter/* é da ordem do social; o */sentir não poder ter/* é natural.

O próprio amigo Estiliano também reconhece a dificuldade que tem Amando em ser afetuoso, acolhedor com o filho: “Ele sofre com a separação de vocês. É um homem orgulhoso demais para estender a mão para um filho.” (HATOUM, 2008, p. 20). Nesses excertos fica claro o porquê das impressões de Arminto em relação ao pai, ou seja, o motivo da impossibilidade de um relacionamento afetuoso entre os dois.

Nota-se no decorrer da narrativa, nas palavras do próprio sujeito do enunciado, Arminto, que Florita foi a única presença que tentou suprir a ausência de sua mãe e também que veio dela, somente dela a afetividade que tivera na infância “Florita tinha um jeito curioso de ser ciumenta; e, como eu me impressionava com o que me dizia, ficava sem fala diante dessa mulher que cuidou de mim como uma mãe” (HATOUM, 2008, p. 38). “Essa moça me criou. A primeira mulher na minha memória. Florita.” (HATOUM, 2008, p. 69). Tal fato demonstra que Arminto tinha uma relação de afeto com Florita, isto é, ele tinha em Florita a figura feminina que representava a mãe. Segundo Leite (2009, p. 07), o nome Florita manifesta alguns significados interessantes: “o afeto, o cuidado, flor, é aquela que promove a iniciação ao amor, à sexualidade, a iniciadora, a que avisa e protege”. Achamos oportuno acrescentá-los aqui para uma melhor compreensão do texto. Mais adiante notaremos que Florita é o motivo para que o desafeto entre pai e filho seja intensificado.

4.1 O DESAFETO ENTRE PAI E FILHO

O conflito entre pai e filho manifesta fases do esquema passional canônico da cólera. E por meio delas pudemos analisar também as relações afetivas entre Amando e Arminto no decorrer da história.

⁴ Como analisamos o sentimento do afeto, substituímos o /querer ter/ pelo /querer ser/.

Como observamos anteriormente, desde a infância, Arminto deseja o afeto paternal. A ruptura do contrato de confiança, primeira fase do esquema canônico da cólera, segundo Fontanille (2005), se faz notar na cena na qual, sentado numa banquetta da sala, espera ansioso receber atenção do pai, mas este, ao chegar à casa, demonstra total indiferença em relação ao filho; apenas observa o retrato da esposa morta: “Eu esperava Amando na banquetta do piano. Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar(...) Aí ele se aproximava da parede e beijava a fotografia de minha mãe.” (HATOUM, 2008, p. 18, grifos nossos).

Chama-nos atenção a redundância dos verbos “esperar” e “querer” citados no excerto acima, pois concretizam a intensidade da expectativa do filho de que o pai cumpra o contrato de confiança entre eles.

A espera não surte resultado e há, portanto, quebra de contrato fiduciário por parte do pai, pois Arminto, como sujeito de estado, que esperava que o sujeito do fazer, seu pai, pudesse realizar seu desejo (espera fiduciária). No entanto, ele passa, como sujeito cognitivo, a perceber que não receberia o carinho paternal. Ao pai de Arminto é reservado o estado de sujeito indiferente, pois despreza o filho - que vivia à espera de um gesto afetuoso - e endeusa a fotografia da esposa falecida.

Assim, a saga de Arminto, como sujeito carente, transforma-o em um ser frágil que ao invés de contestar o pai, preferia aceitar o seu jeito e seus desmandos, colocando-se no papel de oprimido que espera ao menos um olhar favorável do opressor.

Foi uma das poucas vezes que vi Amando entusiasmado, e até fiquei contente quando ele me apresentou aos convidados daquele jantar. Um deles, diretor da ManausTramway, quis que eu conhecesse sua filha. Apontou uma mocinha ao lado do piano. Ela sorria para o teclado: boa dentadura, belos olhos e feições, boa e bela em tudo, só que pálida demais, a pele da cor do papel. Eu ainda observava a brancura quase transparente quando Amando disse ao amigo:

Não vale a pena. Meu filho é louco pelas indiazinhas.

Voltou a falar do batelão e dos fretes.

Lembro que saí da sala e fui com Florita até o quintal. Disse a ela que não queria morar com Amando, nem no palácio branco nem na chácara de Manaus.

Depois que tua mãe morreu, seu Amando não gostou de mais ninguém, só dos malditos cargueiros.(HATOUM, 2008, p. 24).

Nesse excerto pode-se constatar mais uma vez a indiferença do pai para com o filho e também a tendência que Arminto tem em sempre estar no papel de vítima, pois poderia dizer ao pai o que gostaria de ter dele, ou mesmo insistir na conversa com o amigo do pai, mas prefere se calar, sair da sala e continuar no papel do oprimido.

A figura austera do pai e a impressão que Arminto sempre teve da imagem que Amando tinha dele, fazem que Arminto vá gradativamente destruindo sua autoestima. Quando precisa resolver os problemas que há na empresa que herdara do pai, ou quando trata com os empregados da casa ele é acometido por esse sentimento de fraqueza até mesmo porque os outros assim o viam:

Almerindo e Talita plantavam mandioca e banana, criavam porcos e galinhas. Era o alimento deles; trocavam a sobra por peixe, Mas eu dava arroz, feijão, açúcar, café e sabão. Mal falavam comigo, entravam e saíam pelos fundos, como se fossem donos do quintal. Para eles eu era um filho desprezado e fraco, sem a mão pesada de um Cordovil.” (HATOUM, 2008, p. 61).

A carência afetiva de Arminto levou-o a se ressentir com o pai, com a vida e com as pessoas. Para Fiorin (2007, p. 60), “Como é moralmente covarde, o ressentido tem duas atitudes: a queixa e a acusação.” (p. 16). Arminto queixa-se da ausência afetiva do pai. “Eu esperava Amando(...) Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar...” (HATOUM, 2008, p. 18). E atribui essa ausência, esse distanciamento ao fato de o pai achar ter sido ele o causador da morte da mãe. “Ela viveu para mim até o dia em que te pariu.” (HATOUM, 2008, p. 67) “Entre nós dois havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando eu era o algoz de uma história de amor.” (HATOUM, 2008, p. 27). “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu.” (HATOUM, 2008, p. 16).

A duração da carência, nesse primeiro excerto, fica, portanto latente, pois como afirma Greimas (1983, p. 237) o descontentamento está ligado a um aspecto durativo e produz no sujeito descontente a amargura e o rancor. Assim, esse descontentamento e essa amargura do sujeito de estado Arminto, por não receber o amor, o afeto do pai, o levará a autodestruição.

A relação tumultuada com o pai é ainda mais agravada quando Arminto tem relação sexual com Florita. Esse fato leva Amando a tirar o filho de casa e colocá-lo para morar numa pensão em Manaus. “Devia ter uns vinte anos quando Amando me levou para Manaus. Meu pai calou durante toda a viagem; só no desembarque é que disse duas frases: Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê.” (HATOUM, 2008, p. 15). “O que fez com Florita é obra de um animal” (HATOUM, 2008, p.17). Pode-se observar na cena descrita que a raiva de Amando está relacionada ao fato de Florita ter sido desrespeitada na condição de “mãe” de Arminto e na de amante do pai. O pai interpretou o que o filho fez com Florita como abuso e traição. Tal apreensão vem de encontro com o que escreveu Leite (2009, p. 04) a respeito de Florita “inicialmente serve como mãe do menino e amante do

pai”. Não há uma fala que comprove isso, mas há indícios através das falas de Estiliano e Arminto: “Florita nunca mais me visitou, eu disse. “Implicância de meu amigo. Ciúme. Mas tudo isso vai acabar.”(HATOUM, 2008, p. 22). “Florita queria que eu morasse com ela e Amando. Nós três na casa da chácara em Manaus.”(HATOUM, 2008, p. 16). Notamos aqui que Florita não só fez papel de mãe e cuidadora de Arminto, mas também foi a mulher que o iniciou na vida sexual. Há uma ambiguidade nas palavras “sentia ciúme”, pois Amando poderia sentir ciúme do afeto de Florita com Arminto ou do ato sexual praticado pelos dois, o que reforça a opinião de Leite citada acima.

A partir do momento em que Arminto é enviado para viver em Manaus o distanciamento entre pai e filho, não é somente sentimental, mas também físico. Nesse momento o enunciatário pode interpretar que o pai deveria aproximar-se do filho para ouvir sua versão do fato ocorrido. Por outro lado Arminto poderia argumentar junto ao pai de que os fatos não eram como estavam sendo entendidos por ele, pois na verdade Arminto não havia abusado sexualmente de Florita e sim praticou o ato sexual induzido por ela. Tal fato pode ser apreendido no trecho a seguir:

Florita sentia ciúme de mim por eu ter dormido com ela uma única vez na rede: a brincadeira que ela me ensinou, dizendo: faz assim, pega aqui, aperta minha bunda, não faz assim, põe a língua para fora e agora me lambe: a brincadeira que foi a despedida da minha juventude virgem e me castigou com a temporada na pensão Saturno e quatro ou cinco anos de desprezo de Amando.”(HATOUM, 2008, p. 74).

No entanto, mais uma vez Arminto prefere se calar, colocando-se na condição de oprimido, indefeso e à espera de um olhar favorável do pai.

Mas Amando, austero e indiferente ao filho, já tendo sua opinião formada a respeito dele, decide levá-lo para longe da casa, baseando-se apenas na versão do caseiro Almerindo que presenciou o ato sexual de Florita e Arminto na varanda da casa e contou ao patrão. Esse fato faz com que Amando envie Arminto para morar em Manaus. Quando volta a Vila Bela é a pedido de seu pai, para terem uma conversa muito importante. Assim que chega a sua casa, Arminto toma um belo banho preparado por Florita enquanto espera a hora do encontro marcado com Amando que já havia saído de casa. O encontro dos dois estava marcado para as 17 horas do dia 24 de dezembro na casa de Estiliano, amigo fiel e de longa data de seu pai. Nessa passagem notamos um processo em que o enunciatário ancora a narrativa em um tempo e um espaço, ou seja, há a presença de uma ancoragem temporal que concretiza a hora e o dia do encontro dos dois. A data 24 de dezembro figurativiza o nascimento de Jesus, portanto é uma data que simboliza união, afeto,

aproximação, perdão. A casa é o espaço ancorado que dá ideia de realidade do lugar onde pai e filho se encontrariam.

Depois de se fartar com a comida de Florita, Arminto resolve sair e esperar a hora do encontro com o pai sob a sombra de uma árvore, num local em que dava para se avistar a cidade quase toda. “Fui até a Ribanceira e esperei na sombra da cuiarana. Vila Bela se escondia do sol forte. Tudo parado no calor da tarde.”(HATOUM, 2008, p. 26). Foi nesse mesmo lugar que Arminto avistou o pai caminhando. Até pensou em alcançá-lo para adiantar alguma conversa, mas não conseguiu realizar esse desejo. Arminto segue o pai com os olhos e assiste de longe a sua queda e morte súbita.

Meu pai caminhava para o palácio branco. Quando saí da sombra ele ergueu a cabeça para ao sino da torre, virou o corpo e tomou a direção da rua do Matadouro. [...]. No fim da praça parou, e as mãos cruzadas agarraram o ombro como se ele abraçasse o próprio corpo. Dobrou as pernas lentamente e ficou de joelhos. A cabeça brilhava no canto da praça. O homem ia cair de boca, mas ele se contorceu, arriou de costas. Gritei o nome dele e corri. Deitado, ele me olhava, o rosto engelhado de dor. Fiquei atrapalhado massageando seu peito. Depois o único abraço no pai morto. O homem que eu mais temia estava nos meus braços. Quietos. (HATOUM, 2008, p. 27)

No decorrer de sua vida enquanto tinha o pai, Arminto criara a expectativa de ter o afeto paternal. Essa espera de Arminto é tensa, pois seu pai não demonstrava sinais de afeto. Ao saber que o pai não poderá mais realizar seu desejo, pois está morto, ele se decepciona de vez e torna-se insatisfeito consigo mesmo, caindo num profundo sofrimento.

É interessante observar o nome com que o enunciador ancora a rua na direção da qual Amando se dirigia. Rua do Matadouro. A morte do pai, ironicamente se dá na véspera do dia em que se daria a ressurreição do filho de Deus. No entanto, a partir desse momento, Arminto começa a se tornar verdadeiramente órfão.

No excerto abaixo, pode-se perceber a última possibilidade de Arminto entrar em conjunção com o afeto do pai. Quando Amando pede a Estiliano, seu velho amigo, que convença o filho a voltar à casa na véspera de natal para os dois se acertarem mostra preocupação e vontade de se conciliar com o filho.

Estiliano queria que eu conversasse com Amando em Vila Bela. Perguntei porque não nos reuníamos em Manaus.

Em Vila Bela teu pai está longe dos problemas. É a casa dele. (...) Amando soube que abandonaste os estudos e andas por aí, dormindo em bordéis da cidade.

Como ele soube?

Ele sabe tudo. Vai conversar sobre esse assunto no nosso encontro.

Não é tarde demais para qualquer acordo com ele?

É a oportunidade da sua vida. Ele está envelhecendo, é tu és o único filho. Deves desembarcar em Vila Bela antes do Natal. (HATOUM, p. 23)

Cabe destacar também, a importância de Estiliano na conciliação dos dois. O próprio Arminto levanta a hipótese de que fora ideia de Estiliano marcar um encontro entre pai e filho para dar cabo às desavenças dos dois quando desconfia da autoria do bilhete de Amando Cordovil convocando-o para uma reunião.

[...] fiquei surpreso quando o dono da mercearia me entregou uma passagem para Vila Bela no La Plata e um bilhete datilografado: Reunião na casa do advogado Stilios às 17 horas do dia 24 de dezembro. AC. Amando tinha calculado tudo: a data do embarque, o navio, a hora e o lugar do encontro. Anos depois desconfiei da autoria do bilhete. Poderia ter sido escrito por Estiliano[...] (HATOUM, p. 25)

Segundo Leite (2009, p. 07), o nome Estiliano vem do grego *stillus* e significa estilo, e isso se comprova no decorrer da narrativa, em que o grande amigo do pai de Arminto, mostrou-se um sujeito culto, estiloso, apreciador da poesia e das artes em geral. Ainda segundo Leite (2009, p. 08), advogado vem do *advocare*, “aquele que fala pelo outro” que é o caso de Estiliano quando medeia o encontro entre pai e filho.

Herdeiro da fortuna dos Cordovil, Arminto, ressentido por não ter tido o pai que gostaria, passa a fazer frente ao modo de ser de Amando, tomando atitudes contrárias às de seu pai. Acometido pelo descontentamento, ele não quer ser um Cordovil da estirpe do pai e do avô e nem liga para a fortuna da família. Modalizado pelo ressentimento, Arminto torna-se um sujeito conflitual da transgressão que no dizer de Bertrand (2003, p. 366) seria “aquele que / deve não fazer/, mas /quer fazer/ e /pode fazer/”. Portanto sendo o único herdeiro dos Cordovil, Arminto, que deveria dar continuidade aos negócios e às conquistas da família não faz força alguma para reverter os problemas que a empresa de transporte de borracha que herdara saísse da crise. E acaba com a empresa. “Por vingança e por prazer pueril eu tinha jogado fora uma fortuna. E olha só: não me arrependo.”(HATOUM, 2008, p. 101). “ Não há fatalidade nessa história. Não me interessava o sonho de Amando nem a linhagem dos Cordovil” (HATOUM, 2008, p. 57). Essa cena mostra nitidamente o quanto Arminto se decepcionara com o pai, pois ele não deveria jogar fora a fortuna conquistada pelos seus antepassados e sim cuidar para mantê-la, mas quer e pode fazer, pois quer negar a linhagem dos Cordovil. Portanto, ele não queria ser como o pai, então sente prazer em dissipar tudo que herdou como por não ter recebido seu afeto. Greimas (1983, p. 241) observa que a vingança pode ser considerada como a compensação moral do ofendido pela punição do ofensor. Assim, sentindo-se punido pelo

pai que o enviou para viver em Manaus, Arminto não só se torna um sujeito medíocre que abandona os estudos e desse modo se sente compensado moralmente. Isso acontece também após o falecimento do pai: ele dissipa toda sua fortuna, não cuida dos negócios herdados, vai à falência e torna-se um marginal.

É nítido que não foi culpa somente de Arminto a falência da empresa da família, pois a região amazônica, naquele momento, enfrentava uma forte crise, uma vez que a borracha estava em decadência. Essa decadência que se manifesta no contexto social está intimamente relacionada à sua decadência pessoal. Após a morte do pai, Arminto começa a dissipação da fortuna dos Cordovil. A falência da empresa se dá após o acidente do cargueiro Eldorado e da crise da borracha na região amazônica. Arminto vende as propriedades da família para pagar as dívidas e gasta com prazer o dinheiro que lhe restou. Certamente já acometido pela paixão da vingança, ou seja, ele sente-se muito bem esbanjando o dinheiro do pai como se fosse possível de alguma maneira puni-lo por ter sido mais apegado ao dinheiro que ao filho. “Fiquei enjoado de tanto comprar, gastar, farrear, de comer e beber nos melhores restaurantes.” (HATOUM, 2008, p. 81). Nessa cena percebe-se o percurso figurativo do esbanjamento “comprar”, “gastar”, “farrrear”, ou seja, Arminto não trabalha não dá continuidade aos valores do pai que era um empreendedor e nem às conquistas do avô que fora um desbravador, apenas esbanja o que seus antecessores conquistaram. Arminto é um sujeito da ordem do sentir, pois faz o percurso inverso ao do pai e do avô.

Não tinha a obstinação do meu pai. Nem a esperteza. Amando Cordovil seria capaz de devorar o mundo. Era um destemido: homem que ria da morte. E olha só: a fortuna cai nas tuas mãos, e uma ventania varre tudo. Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edilio. Não conheci esse Cordovil. Diziam que ele ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido desta terra. Em 1840, no fim da guerra dos Cabanos, plantou cacau na fazenda Boa Vida, a propriedade na margem direita do Uaicurapá, a poucas horas de lancha daqui. Mas morreu antes de realizar um sonho antigo: a construção do palácio branco nesta cidade. Amando inaugurou a casa quando casou com minha mãe. E passou a sonhar com rotas ambiciosas para os seus cargueiros. (HATOUM, 2008, p. 14-15)

Arminto não tem essa obstinação e prefere dissipar as conquistas do pai e do avô, seja modalizado pelo ressentimento ou mesmo pela vingança por não ter tido o afeto e a compreensão do pai. Nesse sentido, como observa Greimas (1983, p. 241) a vingança pode ser considerada um reequilíbrio de desprazeres e de prazeres. Arminto sente prazer em dissipar sua fortuna, mas isso também o leva à marginalidade social.

Rallo Ditché (2005, p.73) tratando da paixão da vingança, observa que se deve revidar o mal com o mal. A autora busca no texto de Shakespeare Merchant of Venice (O mercador de Veneza) uma demonstração perfeita da aplicação da justiça selvagem quando analisa a oposição: gentileza e maldade respectivamente das personagens Antonio e Shylock. Este último aproveita-se da quebra de contrato por parte de Antonio e deseja vingar-se dele pagando um mal com outro mal.

Para Greimas (*apud* BARROS, 1988, p. 66), o sujeito que impulsiona a hostilidade no sujeito do estado pode ser entendido como destinador ou anti-sujeito. Em nosso trabalho tomamos o ator Arminto como sujeito do estado e seu pai Amando como anti-sujeito, pois o mesmo não deixou que o sujeito do estado, Arminto entrasse em conjunção com o objeto-valor afeto paternal. Segundo Barros (2008, p. 67) na paixão da vingança o sujeito “ofendido” adquire o papel de destinador-julgador para “sancionar negativamente o anti-sujeito que não cumpriu o esperado ou que exerceu um fazer contrário e prejudicial aos seus projetos.” Ao analisarmos a narrativa percebemos que é o que acontece com o ator Arminto em relação a seu pai Amando. Como para Arminto, Amando não cumpriu o contrato estabelecido entre eles (de um pai ter afeto por um filho) Arminto deseja vingar-se dele primeiramente negando ser como ele é, e, posteriormente, já órfão do pai, dissipando a fortuna do mesmo “com voracidade” e “prazer cego”.

Para comprovar a veracidade dos fatos ocorridos na época da decadência da borracha na região notamos que o sujeito da enunciação utiliza-se da ancoragem temporal, que evidencia um dos motivos da decadência dos Cordovil, a Primeira Guerra mundial. “[...] e eu sabia que a guerra na Europa prejudicava a exportação de borracha. A guerra e as mudas de seringueiras plantadas na Ásia.”(HATOUM, 2008, p. 38). Outro indício que comprova tais fatos está manifestado no momento em que o narrador relata ao enunciatário que nunca mais encontrou o gerente da companhia do pai. “Nunca mais vi o gerente. Dizem que morreu no fim da Primeira Guerra, vítima de gripe espanhola” (HATOUM, 2008, p. 58).

Na sequência canônica da cólera, ao descontentamento segue-se a agressividade e explosão. Em *Órfãos do Eldorado*, notamos que a agressividade de Arminto é velada, pois ele apresenta apenas um estado de angústia que perdura por sua vida toda, não chegando, portanto à explosão da cólera. Segundo Sêneca, *apud* Fontanille (2005, p. 66) “a manifestação da cólera, muitas vezes, resulta apenas na angústia do próprio sujeito” Para Fontanille (2005, p. 67) a explosão, enfim, deixa o sujeito em face de si mesmo e resolve brutalmente as tensões acumuladas, sem nenhuma consideração pelos objetos perdidos, os anti-sujeitos incriminados ou os danos causados. É o que ocorre com Arminto que nenhuma consideração tem pelos objetos valores perdidos, herdados do pai. Nesse sentido poderíamos pensar que a sua cólera voltou-se contra si mesmo.

A angústia de Arminto, tem, pois, relação com o fato de não ter conseguido o que gostaria realmente: sentir-se amado, protegido, seguro. Por outro lado, os valores figurativizados pelo dinheiro, pela linhagem de família que o pai objetivava transmitir a ele não significavam nada aos olhos de um ser carente “Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu.”(HATOUM, 2008, p. 16).

4.2 A NOSTALGIA: UMA VOLTA AO PASSADO

O estado do sujeito é somente sugerido mediante suas manifestações externas: um comentário pensado e nostálgico sucede aquela experiência, uma tensa espera a precede.

Algirdas Julien Greimas

O caráter nostálgico do texto hatouniano percorre praticamente toda a novela já que Arminto é projetado por meio de debreagem enunciativa, no presente da enunciação e, nós, como enunciatários, tomamos contato com sua história pretérita. Como sujeito do enunciado ele não consegue extirpar as lembranças do passado de sua memória Trata-se de um sujeito enunciador que durativamente persiste, por meio das artimanhas da memória; a relembrar-se nostalgicamente do passado, do qual não consegue se desvencilhar

Tatit (2001, p. 41), em *Semiótica através das letras*, ressalta a importância do recurso enunciativo para demonstrar a oscilação entre o passado e o presente, que tem como alicerce o sentimento da saudade. É essa relação do “eu/aqui/agora” e do “ele/lá/então” na obra hatouniana que nos possibilita apreender o caráter nostálgico do sujeito Arminto. Na situação inicial do discurso, da perspectiva do presente, Arminto, como sujeito narrador, relata sua história de vida pretérita a um narratário implícito - pois é uma imagem construída pelo narrador, segundo Fiorin (2008, p. 66) - que se dispõe a escutá-lo já que ninguém da cidade dá crédito às histórias de um velho tido como louco por ter dissipado sua fortuna e ainda mais por ter passado a vida atrás de uma mulher, Dinaura.

Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo? Um picolezeiro. Assobiando, o sonso. Vai se aproximar de mansinho da sombra do jatobá. Antes eu podia comprar a caixa de picolés e o triciclo. Agora ele sabe que eu não posso comprar nada. Aí, só de pirraça, vai me encarar com olhos de coruja. Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto Cordovil é doido. Só porque passo a tarde de frente para o rio. (HATOUM, 2008, p. 13-14).

O verbo “estás” que está no tempo presente do modo indicativo. Revela que o enunciador está se dirigindo a um narratário. Nesse excerto notamos a oposição semântica

riqueza vs pobreza, ou seja no presente da enunciação Arminto, no estado de pobreza, relembra o passado quando era conjunto com a riqueza. Temos aí, portanto a oposição temporal e, esse vai e vem manifestado em alguns momentos do seu relato, é que configura seu estado de nostalgia em relação à vida pretérita.

De acordo com Houaiss e Villar (2001), órfão significa “quem perdeu o pai ou a mãe ou ambos; desprotegido; abandonado”. A orfandade de Arminto o torna um sujeito desprovido de diversos objetos-valor, a que poderia ter sido conjunto na infância e na convivência com o pai. Como também mais tarde de Dinaura. Essa disjunção caracteriza, no universo passional, segundo Tatit (2001, p.35-39), um sujeito que se alimenta da duração, ou seja, é extenso o tempo em que se recorda em profundidade das lembranças de Dinaura, tornando-se, por outro lado, intensamente um sujeito nostálgico.

Greimas (2002, p.23-30) descreveu a paixão da nostalgia em *Da Imperfeição*, no fragmento de *O deslumbramento*, ao observar que o ator Robinson, do texto *Os limbos do Pacífico* de M. Tournier, permitia sua vida ser controlada pelo ritmo do cair das gotas d'água. Ao cessar o cair dessas gotas, houve uma suspensão do tempo que figurativizou a disjunção entre o sujeito e o mundo. Greimas tratou essa disjunção como a nostalgia da perfeição, pois o sujeito mudou-se de estado do barulho para o silêncio total; passando do movimento à paralisação:

[...] a parada do tempo, marcada figurativamente pelo silêncio que bruscamente sucede ao tempo cotidiano, representado como um ruído ritmado. A esse silêncio corresponde uma parada repentina de todo movimento, no espaço, uma imobilização do objeto-mundo (GREIMAS, 2002, p.25).

No presente da enunciação o sujeito Arminto torna-se cognitivo, pois toma consciência dos fatos acontecidos no passado. Ao ficar parado, no silêncio da noite só pensa nesse passado, pois sua existência depende dele.

A paixão da nostalgia também é abordada na análise da canção *Saudosa Maloca*, de Adoniram Barbosa, por Tatit (2001, p. 26) em sua obra *Análise semiótica através das letras*. Ali o autor descreve a paixão como um estado disjuntivo entre sujeito e objeto-valor. Destaca, também, a importância dos recursos enunciativos de debreagem na letra da música entre o tempo do passado e do presente. De acordo com o autor, é esse intervalo de tempo (passado/presente) que assegura a paixão nostálgica, seja por meio de disjunção espacial ou temporal.

Bertrand (2003, p. 360) reflete sobre a paixão da nostalgia apenas quando se refere ao espaço da junção no capítulo sobre *Semiótica das paixões*: “a nostalgia marca a

persistência, na memória do sujeito, de uma conjunção terminada”. De acordo com Silva (2009, p.83), nem sempre a nostalgia é resultado de uma conjunção acabada, mas sim de:

[...] um sujeito que esteve em conjunção com seu objeto-valor e que se encontra em disjunção constante ou momentânea do mesmo. Essa é a característica fundamental do sujeito nostálgico: a lembrança de um momento perfeito de conjunção resgatada pela memória.

Em se tratando de um sujeito cujo pai é indiferente – portanto, um ser quase desconhecido para o filho – que tem a mãe precocemente morta, Arminto, ao perder Dinaura, sua amada, vai encontrar-se apenas em um Eldorado mítico, pois anteriormente deixara-se habitar pelo estado de solidão. Desse modo, Arminto é um sujeito transbordado de emoções e paixões, sobretudo, a da nostalgia. É o que podemos deduzir no excerto abaixo:

Quando olho o Amazonas minha memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só para de falar na hora que a ave graúna canta. Macucauá vai aparecer mais tarde, penas cinzentas, cor do céu quando escurece. Canta dando adeus à claridade. Aí fico calado, e deixo a noite entrar na vida. Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. (HATOUM, 2008, p. 14).

Quando o pássaro canta, dando adeus à claridade, o narrador se cala. Podemos associar a narrativa, no que tange ao sujeito nostálgico, ao que disse Greimas quando citou a nostalgia da perfeição do ator Robinson que deixava o controle de sua vida no cair das gotas d’água da clepsidra. O cair da gota no texto estudado por Greimas⁵ pode ser comparado ao cantar da ave macucauá, de “Órfãos do Eldorado”.

A cor cinzenta segundo Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 248) representa aquilo que dá impressão de tristeza, melancolia e enfado.

As figuras “cor do céu quando escurece”, “dando adeus à claridade”, noite”, presentes no excerto acima, ambigualmente, funcionam como conector de isotopias, pois se referem tanto à noite, tempo da natureza, como ao estado de solidão e tristeza de Arminto. Nesse momento ele se deixa estar em estado de mutismo e tristeza. Por outro lado, é o tempo diurno, à beira do Amazonas, que lhe possibilita relatar as lembranças nostálgicas do passado, relativas ao amor e companhia de Dinaura.

⁵ Trata-se do texto *Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier.

Logo, como um sujeito solitário, utiliza-se da rememoração das lembranças do passado, pois o presente, figurativizado como a noite, é metáfora para o seu estado de tristeza. É o momento em que se cala.

Houaiss e Villar (2001) numa definição metafórica, aludem à noite como estado de dor, desesperança, tristeza, melancolia e abatimento. Noite para o dicionário de símbolos é:

[...] a que simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; GHEERBRANT 1998, p. 640).

A figura do pássaro Macucauá, que canta no final da tarde e começo da noite, pode ser interpretada como um anunciador do momento em que deve se recolher e se calar. Ancorando o espaço em que se encontra, à beira do rio Amazonas, Arminto, como narrador, simulacro do enunciador, utiliza-o como figura mítica, o Eldorado físico, que o remete ao Eldorado mítico, possibilitando-lhe, na dimensão cognitiva, penetrar no seu íntimo, e recriar as lembranças do passado.

5 A CONSTRUÇÃO DO MITO DINAURA

O texto hatouniano, objeto que constitui o nosso *corpus*, traz desde o título um sinal de que o mito do Eldorado se reconstrói literariamente na obra. Para Houaiss e Villar (2001), Eldorado se define como: “cidade ou país fictício que exploradores do séc. XVI afirmavam existir na América do Sul”; “Local pródigo em riquezas e oportunidades.”

Ao perder o pai, Arminto, em estado de carência afetiva desde o início da narrativa, no velório de Amando, conhece e se encanta por Dinaura, que “[...] tinha jeito de moça crescida. Parecia uma mulher de duas idades.”(HATOUM, 2008, p. 28). “De repente o olhar me encontrou e o rosto anguloso sorriu.”(HATOUM, 2008, p. 28). Até esse momento da narrativa, Dinaura é caracterizada como uma índia órfã e misteriosa que vivia com as freiras no convento da cidade. Algumas figuras: “rosto calado”, “só encontra silêncio”, “Mulher encantada”, “queria viajar para a cidade submersa”; que cercam o ator Dinaura, dão pistas do mistério que a envolve nos levando a considerá-la um ser mítico. “Esperava com ânsia o sábado seguinte, e me rendia ao olhar de um rosto calado.”(HATOUM, 2008, p. 42). “A gente quer entender uma pessoa, só encontra silêncio.” (HATOUM, 2008, p. 47). “Tive um sonho ruim, alguma coisa com sua mulher encantada.”(HATOUM, 2008, p. 33). “Na manhã de sexta-feira, Florita soube que ela queria viajar para a cidade submersa.” (HATOUM, 2008, p. 47).

Com o pai morto alguém precisa tomar conta dos negócios deixados por Amando. Como Arminto é o único herdeiro caberia a ele esse dever-fazer. Nesse sentido, estabelece-se um conflito de modalidades, pois o sujeito não quer fazer, ou seja, cuidar dos negócios herdados, mas deve-fazer e se ausenta da cidade junto com Estiliano, advogado e amigo da família, para abertura do inventário em Manaus. Como previsto, herda os negócios do pai e alguns outros bens, mas pede que Estiliano dirija a empresa dos Cordovil. Diante da negativa do advogado “Podes morar em Vila Bela e passar uns dias em Manaus. E cuidar da fazenda Boa Vida” (HATOUM, 2008, p. 30), deixa claro seu desinteresse: “Não tenho experiência e nem vontade[...]” (HATOUM, 2008, p. 30). Mas acaba cedendo e com muita pouca vontade tenta administrar a empresa:

Passava no escritório, via a papelada sobre a escrivaninha, e me enervava com os problemas de todo tipo: peças de máquina, demissão ou admissão de empregados, cargas extraviada, taxas alfandegárias, impostos.[...]. Fui patrão antes do tempo, e isso me surpreendeu.” (HATOUM, 2008, 30).

Diante da incapacidade de administrar a empresa, não consegue ficar nem dois meses em Manaus. Certa vez, ao voltar a Vila Bela, reencontra Dinaura. “A mulher de duas idades”; “Não lembrava com nitidez do rosto; dos olhos; sim, do olhar...” (HATOUM, 2008, p.31)

Esse reencontro marca a vida de Arminto para sempre “Encontrei outra coisa, que só depende do acaso, de um único momento da vida. E percebi que era tarde demais para desfazer o destino.”(HATOUM, 2008, p.31). Apaixonado, Arminto vê em Dinaura, a possibilidade de preenchimento da carência que sempre marcara sua vida. “Eu queria viver com Dinaura(...) Não sei se minha vida era menos triste que a dela. Era mais fútil. Vazia.”(HATOUM, 2008, p.31).

Na cena citada as figuras “vida triste”, “fútil”, “vazia” remetem ao estado de desamparo do sujeito e revela-nos que Arminto procura buscar em Dinaura o apoio para superar sua carência afetiva. Lembramos que o sujeito carente tem tendência a mitificar. Segundo Calame (1990, p. 30) o processo simbólico pode se manifestar ou ser iniciado a partir de um acidente no estado afetivo dos indivíduos. A nosso ver houve um acidente no estado afetivo de Arminto, pois o mesmo nasce disjunto do afeto maternal, espera ter afeto do pai, frustra-se nessa expectativa e, quando o pai morre, transfere essa espera de suprir a falta para Dinaura, que se torna seu objeto-valor.

Entretanto, Dinaura se constitui um ser misterioso, que sempre desaparece de suas vistas. Desnorteado, Arminto tenta de todas as maneiras encontrar a amada, segue-a sempre para tentar falar com ela, mas nunca conseguiu ouvir sua voz. “Foi um namoro silencioso. (...) Nunca revelou quando havia entrado no orfanato. E me acostumei com o silêncio, com a voz que eu só ouvia no sonho.” (HATOUM, 2008, p. 41).

A beleza de Dinaura induz Arminto a desejá-la. Assim, ele é manipulado pelo querer-fazer, quer conquistá-la. E Dinaura vai atraindo Arminto dia a dia, seja com seu modo de ser ou de se insinuar. “Na tarde de um domingo Dinaura passou na frente do palácio branco e sorriu para mim com lábios vorazes.” (HATOUM, 2008, p.33). Nesse excerto a figura “lábios vorazes” revela a manipulação por tentação, pois, Dinaura, insinuando-se, oferece a Arminto, um objeto-valor positivo.

Enquanto as meninas brincavam, Dinaura lia um livro à sombra de uma mangueira. Usava um vestido de chitão florido, e só parava de ler para contemplar o rio.(...) Atravessei o caminho de terra e sentei no lugar onde ela estivera lendo. Dinaura deixou o livro na areia e entrou sozinha na água.(...) Quando ela apareceu nua, com o vestido enrolado no pescoço, senti o corpo tremer de desejo. Tenho certeza de que me viu, porque as meninas apontavam para mim(...) De longe fiquei lambendo aquele corpo na luz do fim da tarde.(...)quando me aproximei do rio, Dinaura já estava vestida(...) Disse que queria conversar com ela. Vi os olhos de espanto no rosto fora do mundo, o sorriso nos lábios grandes e molhados, ainda toquei

nos ombros dela, antes de vê-la correr para a praça do Sagrado Coração. (HATOUM, 2008, p.34)

Essa cena fornece-nos indícios de que Dinaura é misteriosa, ambivalente e esse mistério é propício para que ela se configure como um ser mítico para Arminto. Assim, ao mesmo tempo em que ela se insinua, ela foge do sujeito.

As figuras: “apareceu nua”, “treme de desejo”, remetem ao tema da mulher fatal que manipula o homem levando-o ao desejo erótico. Por outro lado, “ao olhar do rio” e “nele mergulhar”, antecipa ao narratário a possibilidade de que seu Eldorado estaria no espaço aquático, como posteriormente Arminto interpretará o seu desaparecimento. Aqui, percebe-se que a narrativa vai tomando caminhos que nos conduzem ao mítico.

Até nos sonhos Dinaura seduzia Arminto “Os sonhos e o acaso me levavam por um caminho em que Dinaura sempre aparecia” (HATOUM, 2008, p.33), o que revela a obsessão do rapaz por ela.

Após encontros casuais e após a permissão da mãe do colégio, Dinaura e Arminto começam a namorar. Todas as tardes de sábado se encontravam na praça da matriz. Após alguns encontros Arminto recebe um bilhete de Dinaura convidando-o para a festa da padroeira da cidade,

Num dia de julho, um mendigo da praça entregou um envelope para Florita. Era um bilhete de Dinaura: Festa da Santa Padroeira. Vamos? A festa é na noite de dia 16 de julho e até hoje afogueia a cidade. Vinhamromeiros do interior do Amazonas e do Pará. (HATOUM, 2008, p. 42).

Chega o dia da festa, apaixonado, Arminto não vê a hora de se encontrar com Dinaura. Chega na praça e observa as pessoas que chegam para a festa:

Na tarde de 16 de julho as órfãs e as internas entraram na praça do Sagrado Coração de Jesus em fila indiana. Ninguém usava uniforme. Vi as filhas de famílias ricas separadas das órfãs, e uma roda de meninas tapuias encolhidas pela timidez e pobreza. Todas gostavam da festa da Padroeira porque era o dia mais livre do ano. Podiam atolar os dentes na comida e nos doces; podiam dançar e cantar até as dez da noite. (HATOUM, 2008, p. 43-44).

Arminto desejava ardentemente estar com Dinaura, mas não a encontrava. Enquanto procurava por ela, apreciava a festa e a devoção das pessoas que homenageavam a padroeira da cidade:

[...] O que eu mais queria era ver Dinaura. Ouvi o coral das internas; depois o Trio Tavares tocou modinhas com cavaquinho, violino e nhapé, um

chocalho indígena. Quando anoiteceu, o bispo pediu ao povo que ouvisse em silêncio a penitência de sete órfãs. (...) Não me lembro das outras penitências, só da última. Os lampiões já iluminavam a praça e, quando a moça parou de falar, meu corpo estava amolecido por um suadouro. O nome da penitente era Maniva. Magrinha e baixa, diz que veio de muito longe para trabalhar na casa de um vereador e acabou no orfanato. Ela havia estudado nas missões do Alto Rio Negro, por isso falava português. Antes de morar no orfanato de Vila Bela, não parava de sonhar com sangue. (...) Os romeiros e as órfãs aplaudiram com muita zoadá, e eu fiquei pensando na penitente e nos pesadelos com sangue. Maniva, os romeiros, as órfãs, as religiosas, todo mundo estava enlouquecendo?(HATOUM, 2008, p.44-46).

Num momento de distração, enquanto ouvia e se impressionava com o relato da penitente, Arminto sente o cheiro e o toque de Dinaura:

Parecia alucinação, porque, em meio aos vivos à Virgem, senti um cheiro de lavanda, um arrepio no pescoço, e, quando me virei, os lábios de Dinaura tocaram meu rosto. Ela apareceu sem que eu percebesse, e me acariciou com as mãos mornas que me deixaram febril. Senti o corpo de Dinaura e comecei a suar, e ela só se afastou quando três tocadores de tambor e uma dançarina entraram no coreto.

O efeito de sentido de verdade no excerto acima é notado por meio das isotopias figurativas. Trata-se de isotopias olfativas “o cheiro da lavanda” e táteis “um arrepio no pescoço”, “lábios de Dinaura” e “o toque no rosto” que remetem ao tema do desejo sexual.

Na cena abaixo, há reiteração das isotopias que também remetem ao tema do desejo sexual. O “dançar sozinha” figurativiza a mulher fatal que tem por objetivo, seduzir e se insinuar. O “apertar do braço”, “a mão suada”, “a coxa tremida” e “os pés que batiam no chão” são figuras que remetem à isotopias táteis e que tematizam o erotismo da mulher que parece /quer-estar/ em conjunção com Arminto:

Eram músicos do quilombo Silêncio do Matá. A surpresa da noite. Um dos homens acendeu uma tocha e esticou com o calor do fogo o couro de cobra dos tambores. A dançarina disse em voz alta que eles iam fazer uma homenagem à Virgem. Então ela começou a dançar, sozinha, no meio do coreto. Os músicos quietos. Era bonito ver a dança no silêncio. Uns minutos assim. E, de uma só vez, os sons dos tambores, fortes que nem trovoadas. Dinaura apertava meu braço com a mão suada; a coxa tremia, os pés batiam no chão. (HATOUM, 2008, p.46).

Por outro lado, as figuras do nível discursivo “ombros nus” e “olha para o céu”, “mulher volúvel” vs “alma instável”, remetem respectivamente para as opoções semânticas do nível fundamental “carnalidade vs divindade (inferno vs céu). Assim, Dinaura apresenta-se como figura mítica, pois demonstra através dos gestos e da dança que harmoniza termos contraditórios. (Greimas e Courtés, s.d, 280-281). Como se nota no excerto a seguir:

De repente me largou correu até o coreto e começou a dançar. Foi uma gritaria, e não eram gritos de devoção. Bela imitava os movimentos e o ritmo da outra, os ombros ficaram nus, e não olhava para mim e sim para o céu. Acho que não enxergava nada, ninguém. Cega para o mundo, possuída pela dança. Dançaram juntas como se tivessem ensaiado. No fim se abraçaram, e Dinaura saiu por trás do coreto. Sumiu. Como eu podia entender uma mulher tão volúvel, de alma tão instável?” (HATOUM, 2008, p. 46-47).

Numa das tardes de sábado, sob uma forte chuva, Dinaura leva Arminto à plenitude, os corpos dos dois amantes se fundem aos elementos da natureza numa comunhão perfeita de desejo e amor:

A chuva aproximou com uma zoadada de cachoeira. Parecia que estávamos sozinhos na cidade e no mundo. Ela deitou na terra molhada, o pano do vestido colado na pele morena; se despiu sem pressa, a anágua, o corpete e o sutiã, ficou de pé, nua, e tirou minha roupa e me lambeu e chupou com gana; depois rolamos na terra até a mureta da Ribanceira, e voltamos para perto da árvore, amando como dois famintos. Não sei quanto tempo ficamos ali, acasalados, sentindo a quentura nas entranhas da carne. Mal pude ver a beleza do corpo, abismado com o jeito dela, de amar.(...) Acordei com os estalos da chuva no rosto, e cometi a imprudência de beijar Dinaura com um desejo quase violento. Queria tocar a pele, beijar o corpo dela. Queria mais. Os olhos diziam não.(...) Ela se vestiu e fez um gesto: que a esperasse, voltava logo. Saiu correndo. Como se fugisse de uma ameaça. Fui atrás dela e parei no meio da praça. Voltei, me vesti, esperei por ela no mesmo lugar.(...) (HATOUM, 2008, p.51).

Observa-se nessa cena a conjunção amorosa entre o casal de amantes. As figuras: “deitou na terra”, “vestido colado na pele morena”, “se despiu sem pressa”, “a anágua”, “o corpete e sutiã”, “ficou nua”, “tirou minha roupa”, “me lambeu” e “chupou com gana”, “amando como dois famintos”, remetem ao tema do desejo erótico que se concretiza, como se observa por meio das figuras “ficamos ali acasalados” , “sentindo a quentura nas entranhas da carne”, que deságuam no tema da paixão amorosa e do gozo físico do casal.

Já as figuras: “chuva”, “terra molhada”, “árvores”, ancoram o texto no espaço da natureza onde ocorre a comunhão física entre os amantes. Segundo Coquet *apud* Calame (1990, p. 02) o mito é “uma matriz de inteligibilidade” que permite dar um sentido ao mundo. Esse fazer interpretativo que é dar um sentido ao mundo por meio de uma narração oral, por exemplo, ocorre sempre quando o mundo age: nascimento, morte, acontecimentos naturais como a tempestade, a chuva, a renovação da vegetação, etc. Tal definição vem de encontro ao acontecido na cena descrita acima. A comunhão carnal de Dinaura e Arminto sob forte chuva, nos mostra que, a partir desse momento, Arminto encontra resposta a uma “situação nova”, e encontra um sentido para seu mundo conforme as reflexões de Calame (1990, p. 30).

Entretanto, Dinaura foge de Arminto, o que é um procedimento recorrente do ator feminino ao longo da história. Ele não entende o motivo de suas fugas. Até que um dia ela desaparece para sempre da vida de Arminto e ele, mais uma vez, torna-se um sujeito angustiado, em disjunção com o ser amado, ou seja, esse desaparecimento de Dinaura causa novamente um estado de desequilíbrio, de carência afetiva em Arminto.

Convém destacar que Calame (1986, p.149), ao se referir às práticas semióticas cuja função é, em geral, manter ou restabelecer uma situação social de equilíbrio, assinala que o mito introduz frequentemente a ruptura, a falta, que “temporaliza” ou “narrativiza” a prática social, inscrevendo-a em um esquema narrativo.

Reencontrar sua amada passa a ser uma obsessão para Arminto, e o esquema narrativo da busca da amada vai levá-lo a seu processo de mitificação, com base nas histórias lendárias da população do lugar que se harmonizavam às histórias míticas que ouvira na infância de Florita. Assim, passa a ouvir o que diziam os caboclos sobre o desaparecimento misterioso da amada. Cansado de procurar sozinho, resolve pagar para que os práticos: Joaquim Roso, Ulisses Tupi e Denísio Cão procurassem pelo seu grande amor. Depois de tanta espera, Arminto vai tendo notícias dos barqueiros que voltavam da procura. Joaquim Roso e Denísio Cão chegaram primeiro e não trouxeram notícia alguma sobre o paradeiro de Dinuara. A última esperança de Arminto estava depositada no regresso de Ulisses Tupi.

[...] esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. Chegou de surpresa, barba tão crescida que escondia os olhos. Parecia outro. Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. Ele ouviu isso nas palafitas de beira de rio, nas freguesias mais distantes; ouviu de caboclos solitários, que vivem com suas sombras e visões. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A cidade encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. (HATOUM, 2008, p. 64).

Nesse momento a narrativa vai se sincretizando a aspectos da narrativa do mito do Eldorado, e o narrador, simulacro do enunciador, passa a recompô-la, utilizando-se de lendas que ouvia dos ribeirinhos a respeito do desaparecimento de Dinaura. Para Leite (2009, p. 06) a novela em questão “tem como ponto de partida o mito do Eldorado, para recusá-lo, e, na nova história contada, reencontra-se a mesma força ancestral do mito.”

Portanto, o desaparecimento da mulher amada e tais histórias lendárias acerca dele fazem com que Arminto, cuja mente já era permeada por histórias mitológicas, que na sua infância ouvia de Florita, busque no universo mítico o apoio para suprir sua carência afetiva, uma vez que não entende o seu desaparecimento, e passa a procurar por ela incansavelmente no espaço amazônico que se figurativiza na obra como a metáfora do Eldorado.

Transcrevemos abaixo uma dessas lendas ouvidas por Arminto na infância. É uma lenda assustadora da mulher da cabeça cortada. Escolhemos essa lenda, pois acreditamos que nela há uma correspondência direta com a história de Arminto:

Uma história estranha que me assustou: a da cabeça cortada. A mulher dividida. O corpo dela sempre vai atrás de comida em outras aldeias, e a cabeça sai voando e se gruda no ombro do marido. O homem e a cabeça ficam juntos o dia todo. Aí, de noitinha, quando um pássaro canta e surge a primeira estrela no céu, o corpo da mulher volta e se gruda na cabeça. Mas, uma noite, outro homem rouba metade do corpo. O marido não quer viver apenas com a cabeça da mulher, ele a deseja inteira. Passa a vida procurando o corpo, dormindo e acordando com a cabeça da mulher grudada no ombro. Cabeça silenciosa, mas viva: podia sentir o mundo com os olhos, e os olhos não secavam, percebiam tudo. Cabeça com coração.(HATOUM, 2008, p.13)

Verificamos nessa lenda alguns fatos que podem ir de encontro com a vida de Arminto, pois assim como o homem que passa a vida procurando o corpo da mulher amada, Arminto passa sua vida a procura de Dinaura. Segundo Leite (2009, p. 05), Arminto em relação a Dinaura é “como o marido da lenda, passa a vida a procurá-la, sem satisfazer-se com as recordações ou com quaisquer explicações; a mulher será para ele sempre uma presença ‘silenciosa, mas viva’”.

A Grande *Enciclopédia Larousse Cultural* (1995, p. 2047) define Eldorado como “País quimérico” “Lugar cheio de riquezas.” E explica ainda que “Viver num Eldorado seria viver fora da realidade; viver de sonhos.” Essa segunda definição encontra respaldo no percurso que Arminto trilhará a partir do desaparecimento de Dinaura.

Os anos vão passando, ele busca por ela de maneira obsessiva, mas não a encontra, até que um dia, ele passa do não saber ao saber, ou seja, adquire a competência

que lhe permite entender o comportamento contraditório de Dinaura. O velho amigo e confidente de seu pai, Estiliano, antes de morrer, relata o que sabia sobre a moça misteriosa a Arminto:

Os peixeiros e barqueiros diziam que minha cabeça estava oca, sem razão. E esse rumor trouxe um visitante, meu único e último amigo (...). Pediu que eu me sentasse e não ficasse nervoso. Disse que queria me contar antes de morrer. Era um segredo entre ele e meu pai. Mas ele não sabia tudo.(...). Teu pai quis conversar comigo na chácara do bairro dos Ingleses. Ele estava nervoso, angustiado. Quase não reconheci o homem. Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante...Tinha idade para ser as duas coisas.No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de idéia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que seu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que deveria morar com as carmelitas. Pediu que a diretora guardasse esse segredo. Sei que Dinaura morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivia com regalias, comida boa, e eu mandava livros, porque ela gostava de ler. Foi um erro de Amando. Um erro moral: Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela.

Dinaura...Minha irmã?, eu disse engasgado.

Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta. Essa é minha dúvida. Por isso eu não queria te contar. Prometi ao teu pai que ia cuidar dela, caso ele morresse antes de mim. Até hoje não sei quem ela é. Descobri que a mãe nasceu numa ilha do rio Negro. Dinaura me escreveu uma carta, pedindo para morar lá. Queria ir embora de Vila Bela. Quando voltei de Belém, passei dois dias aqui. Tu estavas em Manaus. Foi na época do naufrágio do Eldorado. Conversei com madre Caminal e ajudei Dinaura.

Nós tivemos uma noite de amor, eu disse.

Por isso ela quis ir embora. Na mesma carta ela escreveu que a história de vocês só existia nos romances.

Ela está viva? Onde fica esta ilha?

(HATOUM, 2008,p. 96-98).

Nessa cena Arminto, como sujeito cognitivo, passa a entender algo a cerca do mistério que cercava Dinaura, ou seja, descobre que ela não era a órfã que ele pensava ser, mas sim que ela vivia no convento mantida pelo pai e podia ser sua irmã ou amante de seu pai. Novamente a ambiguidade, mantém-na como um ser misterioso.

As figuras “seu pai me confundiu e me magoou”, “Foi um erro de Amando”, “um erro moral”, tematizam o mistério que envolve Dinaura, pois não se sabe ao certo quem ela era de fato amante do pai, ou irmã de Arminto.

Esse mistério intensifica a obsessão de Arminto por Dinaura que, a partir das revelações de Estiliano, passa a procurá-la incansavelmente. Assim, encontrá-la passou a ser seu objetivo de vida. Arminto procura por Dinaura utilizando um mapa, dado por Estiliano

indicando a localização da ilha, denominada Eldorado, lugar onde possivelmente ela poderia estar, segundo o velho amigo do pai.

“Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado.[...]”. “Dinaura está em Manaus ou na ilha?” “Ela foi morar no povoado da ilha, o Eldorado, disse Estiliano. (...). A ilha fica a poucas horas de Manaus. Dinaura deve estar no Eldorado. Viva ou morta”. (HATOUM, 2008, p. 99, grifos do autor).

A história finaliza de forma enigmática sem que saibamos se ele a encontrou, se ela vive com ele, se tudo não passa de delírio ocasionado por seu ensandecimento. Esse fato pode ser notado no desenlace quando ele conta a história de “Órfãos do Eldorado” a um narratário:

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste a paciência para ouvir um velho.(...) Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim(...). (HATOUM, 2008, p.103).

5.1 O MITO DINAURA E SUA PROJEÇÃO ESPACIAL

Caracterizado como um sujeito desprovido de maturidade, além de carente, ressentido e angustiado, Arminto não quer seguir os passos do pai, do homem bem sucedido nos negócios da família. Daí passa a dissipar os bens herdados, seja não dando importância que a empresa fosse à falência, seja gastando o dinheiro que lhe sobrou com viagens e estadias em hotéis. “Podia ser uma insensatez, não um capricho. Eu vivia entre esse idílio e as viagens para Manaus” (HATOUM, 2008, p. 33).

A carência de afeto, por sua vez, e a perda de Dinaura, objeto-valor a que se apegou, fez com que ele necessitasse de horizontes utópicos que poderiam norteá-lo, motivá-lo na continuidade de seu percurso em busca do objeto amado. Viver longe do lugar onde foi infeliz seria importante, pois recomeçaria sua trajetória de vida noutro ambiente onde ele poderia sentir-se como um sujeito inteiro.

Sendo um adulto fragmentado, despreparado para a vida, marcado pelas carências afetivas relacionadas a sua infância, busca no mítico o apoio para supri-las, uma

vez que não entende o desaparecimento de Dinaura. Essa busca vem de encontro ao que explana Cassirer (1985, p. 23) :

As representações míticas da humanidade, (...) não são extraídas de um mundo já acabado do ser; não são meros produtos da fantasia, que se desprendem da firme realidade empírico-positiva das coisas, para elevar-se sobre (sic) elas, como tênue neblina, mas sim, representam para a consciência primitiva, a totalidade do Ser.

Greimas e Courtés (s.d, p. 264-265), no *Dicionário de Semiótica*, como observamos no capítulo teórico, ao se referirem ao verbete “localização espaço-temporal” propõem uma distribuição parcial que articula o tempo enuncivo. Nesse mesmo verbete, observam que paralelamente à localização temporal, ou seja, o tempo zero, ou tempo da narrativa - que é concomitante ao programa narrativo de base, ou a prova decisiva - se articula a localização espacial. Esta também deve escolher um espaço de referência, espaço zero a partir do qual os outros espaços parciais poderão ser dispostos sobre o eixo da prospectividade. Nesse sentido, o espaço de referência é denominado espaço tópico, e os espaços circundantes, de atrás e de adiante são denominados espaços heterotópicos.

Em nossa história, na situação inicial do relato, encontramos Arminto no presente da enunciação, instaurado como um sujeito que vive numa tapera à beira do rio Amazonas, relatando sua história pretérita a um viajante. Esse espaço pode, portanto, ser considerado o espaço tópico, e aqueles que o circundam, os de atrás e de adiante denominam-se heterotópicos. Assim, suas lembranças, do passado, que constituem a história, compõem esse espaço heterotópico (de atrás): “Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade” (HATOUM, 2008, p. 14). Esse é o fato da história com que entramos em contato inicialmente, Arminto Cordovil, figurativizado como órfão empobrecido, vivendo no espaço tópico de uma tapera. Assim, toda a história que contará ao passante constitui o que lhe sucedeu no passado, no momento do então, para trás no tempo. O espaço em que viveu às expensas do pai, e onde dissipou sua herança, o palácio dos Cordovil, pode, portanto ser considerado o espaço heterotópico. Ali, enlouquecido pela busca de Dinaura, como objeto-valor, após a morte de Amando, Arminto procura livrar-se do sofrimento advindo da relação tumultuada com o pai, manifestando o desejo de entrar novamente em conjunção com ela para viverem juntos numa cidade encantada, figurativizada na narrativa metaforicamente como o Eldorado.

Portanto, sem a presença da amada desaparecida, Arminto começa a mitificá-la, figurativizando-a como o seu Eldorado, ou seja, ela que antes era uma órfã, como ele oprimida e a mulher amada, passa a ser o sujeito elevado à categoria de mito. Assim,

alienado no presente, no universo do sonho, ele se insere em um espaço paratópico (uma subdivisão do tópico), lugar de aquisição da competência (Greimas e Courtés, s.d, p. 265), ou seja, a qualificação para atingir seu objetivo o de entrar em conjunção com o objeto valor “Dinaura”. Esse saber e poder- fazer, baseia-se, pois, no passar a crer nas histórias lendárias sobre o Eldorado.

É esse lugar encantado em que ele passa a acreditar. Assim, adquirida a competência para isso, alcança o espaço utópico, uma subarticulação do tópico, “lugar das performances, em que o fazer do homem triunfa sobre a permanência do ser, que nas narrativas míticas é frequentemente subterrâneo, subaquático ou celeste”(Greimas e Courtés, s.d, p. 264).

A performance de Arminto é assim, cognitiva, pois de acordo com seu relato ao narratário, depois de muita busca chega ao lugar no qual ele pôde se apropriar oniricamente do seu objeto de valor desejado. Anteriormente a isso, contudo, ele já sonhava com essa possibilidade: “[...] senti o corpo entorpecido, uma sonolência pesada me levou para um lugar estranho. (...) Quando vi o rosto reconheci Dinaura, e ouvi sua voz dizer com calma que só poderíamos viver em paz numa cidade no fundo do rio.”(HATOUM, 2008, p. 49-50).

Como em seu sonho, esse lugar da construção do mito Dinaura, na narrativa hatouniana, será subaquático, fato que se harmoniza às lendas e mitos amazônicos que Arminto ouvia sempre na sua infância.

Assim, ao saber por Estiliano da provável direção de Dinaura, uma ilha do rio Negro, onde o amigo descobrira que a mãe dela nascera, Arminto, depois de conseguir o mapa com ele, para lá se dirige. Lembremos da fala de Estiliano: “Descobri que a mãe nasceu numa ilha do rio Negro. Dinaura me escreveu uma carta, pedindo para morar lá.”(HATOUM, 2008, p. 98).

Essa procura por Dinaura fragiliza ainda mais Arminto. Ele, que já era um ser fragmentado, carente, passa a crer que reencontrara Dinaura no espaço utópico da ilha de Eldorado:

Viajei numa embarcação velha: um vapor do Mississippi, o último que navegava na Amazônia. Pendurei no pescoço o olho de boto que ganhei de Florita e enfiar no bolso da calça a fotografia de minha mãe, Angelina. Dormi numa rede de terceira classe, no convés da linha-d’água. Muita zoada, aves e porcos amarrados, um cheiro azedo de suor e sujeira. (HATOUM, 2008, p. 100).

Mostrei o mapa a um prático experiente e disse a ele que procurava um povovado na ilha do Eldorado. Sei que tem uma vila de leprosos numa das ilhas das Anavilhanas, ele disse. Doentes que fugiam da colônia de Paricatuba. A doença que Dinaura escondia? Imaginei a beleza destruída,

pensei no silêncio dos nossos encontros. O prático me viu abatido, perguntou se eu estava mareado. Raiva, isso sim. Se Dinaura fosse filha de Amando ou se tivesse sido amante dele era uma história entre os dois. E uma dúvida para sempre. Mas eu também não fazia parte dessa história? (HATOUM, 2008, p. 101).

Nota-se, assim que Arminto, na busca insana por Dinaura, vai se auto-manipulando para crer que poderia viver com ela, apesar das revelações de Estiliano, uma vez que fazia parte daquela história.

A viagem para o espaço que se constituirá como utópico, e a busca por Dinaura angustiam Arminto: “A ânsia de encontrar Dinaura me deixou desnordeado.” (HATOUM, 2008, p.101).

Seria possível encontrar uma mulher naquela natureza tão grandiosa? No fim da manhã alcançamos o Paraná do Anum e avistamos a ilha do Eldorado. O prático amarrou os cabos da lancha no tronco de uma árvore; depois procuramos o varadouro indicado no mapa. A caminhada de mais de duas horas na floresta foi penosa, difícil. No fim do atalho, vimos o lago do Eldorado. A água preta, quase azulada. E a superfície lisa e quietacom um espelho deitado na noite. Não havia beleza igual. (HATOUM, 2008, p. 101-102).

A narrativa então caminha para um desenlace ambíguo, pois o enunciador não explicita ao enunciatário se tudo que acontece na ilha não passara de fantasia de Arminto .

Aquele lugar tão bonito, o Eldorado, era habitado pela solidão. No fim do povoado encontramos uma casa de farinha. Escutamos uns latidos; o prático apontou uma casa na sombra da floresta. Era a única coberta de telhas, com uma varanda protegida por treliça de madeira e uma lata com bromélias ao lado da escadinha. Um ruído no lugar. Na porta vi o rosto e uma moça e fui sozinho ao encontro dela. Escondeu o corpo, e eu perguntei se morava ali.

Moro com minha mãe, ela disse, esticando o beijo o outro lado do lago.

Onde estão os outros?

Morreram e foram embora.

Morreram e foram embora? Ela confirmou. E apareceu aos poucos, até mostrar o corpo inteiro, retraído pela timidez e desconfiança. Trabalhava nesta casa?

Passo o dia aqui.

Conhecia uma mulher... Dinaura? Recuou um pouco, juntou as mãos, como se rezasse, e virou a cabeça para o interior da casa. A sala era pequena, com poucos objetos: uma mesinha, dois tamboretas, uma estante baixa, cheia de livros. Duas janelas abertas para o lago do Eldorado. Parei perto do corredor estreito. Antes de eu entrar no quarto, o prático e a moça me

olhavam, sem entender o que estava acontecendo, o que ia acontecer. (HATOUM, 2008, p. 102-103).

Nesse sentido, a narrativa caminha de modo ambíguo para um final aberto, e a menina e a mãe tanto podem ser Dinaura e a filha, cujo pai poderia ser Arminto - por isso Dinaura teria fugido para a ilha - como tudo pode ser, como criação da mente perturbada de Arminto, na medida em que não mais tendo encontrado Dinaura, passa a criar o mito e a nele acreditar para poder sobreviver, como sugere o desenlace da história,

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p. 103).

Desse modo, ao relatar que não morava sozinho, ao relatar que estava “muito mais vivo” o narratário, simulacro do leitor, que se dignou a ouvir sua história, Arminto revela sua crença no mito “Dinaura” que teria criado. Assim, estaria se sentindo vivo e teria encontrado a paz. Logo, possibilita-nos a leitura de que sua história pode ser entendida como mentira, no sentido de “ficção mítica”, fruto de seu imaginário, pois não suportava a idéia de não mais encontrar Dinaura e teria passado a crer nas histórias que criou, figurativizada no excerto por “lendas”.

Convém destacar o processo catártico que com ele ocorre ao relatar a história ao narratário. Tal catarse está figurativizada no texto pelo “alívio” que sentiu ao contar, ou melhor, criar a sua versão da história. Essa catarse se corrobora quando questionou o narratário, levando-o a refletir sobre o processo de criação por meio das belas imagens, “agente não respira no que fala?” “Contar ou cantar não apaga nossa dor?”. Tal processo, é, além de tudo vital para Arminto, tal como o processo de respirar a que ele o associa.

É importante lembrar que a cidade encantada, para muitos habitantes do lugar, onde acontece a história é:

Uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A cidade encantada era uma lenda antiga, a mesma que eu tinha escutado na infância. Surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a

justiça estivessem escondidas num lugar encantado. (HATOUM, 2008, p. 64).

Ao observar que a cidade encantada surgia na mente de quase todo mundo, uma vez mais, Arminto leva-nos entendê-la como o espaço utópico, tal qual o define Greimas, espaço de criação mental do “mito Dinaura”, o seu Eldorado, em que o órfão Arminto se refugia para poder suportar a dor de viver.

A narrativa não faz menção direta ao Mito do Eldorado, mas sim a uma lenda indígena da cidade encantada. No entanto pode-se verificar no posfácio do livro que o enunciador associa a lenda da cidade encantada ao mito do Eldorado. Portanto, esse lugar lendário seria um lugar onde tudo seria perfeito, isto é, simulacro do espaço mítico: “Anos depois, ao ler relatos de conquistadores e viajantes europeus sobre a Amazônia, percebi que o mito do Eldorado era uma das versões ou variações possíveis da Cidade Encantada, que, na Amazônia, é referida também como uma lenda”. (HATOUM, 2008, p. 106).

Sob esse ponto de vista, podemos concluir que Arminto quer viver nesse espaço utópico. Assim, após o desaparecimento de Dinaura, ele se dispôs a encontrá-la seja onde fosse. Pagou para que muitos barqueiros a procurassem por onde quer fosse. Sem sucesso na busca, fica confuso, mas as lendas ouvidas de Florita na infância se entrecruzaram em seus pensamentos às histórias que eram proferidas pelas pessoas do lugar e, desse modo, possibilitaram-lhe criar o “mito Dinaura”, o seu Eldorado.

Convém lembrar Eliade (1991, p. 18) quando observa que o homem é capaz de repetir o ato criador desde que tenha conhecimento de suas origens. Para repetir o ato de criação, no entanto, não se deve apenas conhecer o ato de origem, mas também recitá-lo, o que evidencia o poder criador da palavra. É esse poder criador da palavra que permite a Arminto, ao contar a sua história, recriá-la miticamente.

Há um momento da história onde Arminto quer convencer a mãe do colégio a deixá-lo namorar Dinaura. Ele, sem saber como convencê-la, pede ajuda a Estiliano. O velho amigo do pai traduz um poema, que presumidamente é do poeta Konstantinos Kaváfis e pede para que ele entregue à Mãe do colégio. E assim Arminto consegue seu intuito.

Esse poema, integralmente utilizado como epígrafe no prefácio da novela, leva-nos a observar a relação intertextual que o enunciador estabelece com a obra do poeta Kaváfis. Fiorin (1994, p. 30) no artigo *Polifonia Textual e Discursiva* ao tratar da intertextualidade e da interdiscursividade observa que ambas são compatíveis em relação à presença de vozes no texto. A intertextualidade, para Fiorin (1994, p. 30) é “um processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido, seja para transformá-lo”. Segundo Fiorin, ainda na mesma página, há três modos de se entender a intertextualidade: pelo processo da citação, pelo processo da alusão e pelo processo de estilização. A citação,

para o autor “pode tanto confirmar ou alterar o sentido do texto citado”. Ainda para Fiorin (1994, p. 32) a interdiscursividade “é o processo que se incorporam recursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e /ou figuras de um discurso em outro”. Há dois processos na interdiscursividade: o da citação e o da alusão. Fiorin explana que a citação acontece “quando um discurso repete ideias, isto é percursos temáticos e/ou figurativos de outros”.

Observamos, no texto de Hatoum, a intertextualidade estabelecida no processo de citação do poema “A cidade” de Konstantinos Kaváfis, pois o mesmo é citado na íntegra como epígrafe de *Órfãos do Eldorado*. Ao mesmo tempo percebemos a interdiscursividade no processo de citação presente muitas vezes no discurso enunciado, por meio da pressuposição ante os acontecimentos na trajetória de vida do narrador, ou seja, a procura do eu poético do poema pode ser associada à procura de Arminto.

Copiei o poema grego traduzido por Estiliano, e li este poema tantas vezes que até decorei uns versos: ‘vou embora para outra terra, encontrar uma cidade melhor. Para onde olho, qualquer lugar que o olhar alcança, só vejo miséria e ruínas’ (HATOUM, 2008, p. 95)

Consideramos importante citar o poema para observarmos a relação intertextual entre o excerto citado e o poema de Kaváfis, (*apud* Hatoum 2008).

Dizes: “Vou para outra terra, vou para outro mar.
Encontrarei uma cidade melhor do que esta
Todo meu esforço é uma condenação escrita,
Em meu coração, como o de um morto, está enterrado.
Até quando minha alma vai permanecer neste marasmo?
Para onde olho, qualquer lugar que meu olhar alcança,
Só vejo minha vida em negras ruínas
Onde passei tantos anos, e os destruí e desperdicei”.

Não encontrará novas terras, nem outros mares.
A cidade andarás contigo. Andarás sem rumo
Pelas mesmas ruas. Vai envelhecer no mesmo bairro,
Teu cabelo vai embranquecer nas mesmas casas.
Sempre chegarás a esta cidade. Não esperes ir a outro lugar,
Não há barco nem caminho para ti.
Como dissipaste tua vida aqui
Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.

Convém observar que o enunciador, por meio de debreagem interna, dá voz a um interlocutor com quem instaura um diálogo. No contexto de *Órfãos do Eldorado*, esse interlocutor pode ser associado a Arminto. O interlocutor utiliza o pronome demonstrativo “esta”, um dêitico que, tendo em vista a novela, se reportaria ao espaço da região amazônica, Manaus e Vila Bela, onde se passa a história da infelicidade do ator, que, nesse aspecto, sonha com um espaço utópico, figurativizado no poema em “encontrarei uma cidade melhor” em relação àquela em que se encontrava.

As figuras “meu esforço” e “condenação escrita”, metalinguísticas, no texto poético de Kaváfis, pois se refere à escrita poética sobre a qual ele reflete no poema, podem ser associadas em relação a nosso texto, objeto de análise, ao esforço de Arminto de tentar encontrar Dinaura. A figura “meu coração, como o de um morto está enterrado”, associa-se à consciência de Arminto de que com o desaparecimento de sua amada, sua vida perde o sentido. Por outro lado, no verso “Até quando minha alma vai permanecer nesse marasmo?” a figura do marasmo, remete, na narrativa, ao estado do tédio que tomou conta da vida do ator, com o desaparecimento de Dinaura que ele não mais suportava. Já a figura “Negras ruínas” representa metaforicamente o tema da decadência do sujeito Arminto.

Na segunda estrofe do poema, por sua vez, o enunciador responde ao interlocutor e, nessa resposta, associada ao texto de Hatoum, podemos entender que o sujeito da enunciação antecipa ao enunciatário. desde a epígrafe, um futuro sem perspectiva para o órfão Arminto. Assim, quando temos os versos “Não encontrarás novas terras, nem outro mares” até as citadas no final do poema. “(...) Não esperes ir para outro lugar, / Como dissipaste tua vida aqui/ Neste pequeno lugar, arruinaste-a na Terra inteira.” é como se o enunciador hatouniano assumisse o ponto de vista de Kaváfis, como inspiração para a construção do ator “Arminto”, estabelecendo com ele um diálogo intertextual. Portanto, prediz que não adiantaria fugir do lugar onde Arminto fora infeliz, pois esse lugar iria com ele, ou melhor, a angústia estaria com ele onde fosse. A ânsia de fugir do lugar onde vive depois de não ter entrado em conjunção com os objetos valores: amor – maternal, paternal e amoroso - faz com que Arminto sinta uma vazia existencial deixando-o sem motivos para continuar.

Todavia, o enunciador, apesar de sujeito cognitivo, atribui a Arminto o saber onde provavelmente poderia estar Dinaura. Desse modo, ele vai a seu encontro na ilha do Eldorado como se ela seu “Eldorado” - o próprio nome de Dinaura seria o daquela que (dispersa, espalha luz), de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1998, p.100) - pudesse sanar o vazio existencial que o acometia. Aqui, percebe-se que Arminto projeta-a em um espaço utópico, ou seja, mitifica Dinaura em busca de superar as aflições que o acometiam.

Ao final do relato o enunciador não explicita se Arminto encontra Dinaura, ou se ela passa a ser uma projeção mítica de seu imaginário. O importante, de nosso ponto de

vista, é que ele conseguiu sair desse espaço renascido. Podemos apreender, no final da narrativa que ele volta do lugar onde poderia estar Dinaura, enfim, pacificado pela crença na conjunção com Dinaura. Assim, apesar de estar no nível do ser, em disjunção com o objeto-valor que queria, ao nível do parecer, acredita, no entanto, que estava em comunhão mítica com a amada. Nesse aspecto teria encontrado seu eixo, seu centro, não se importando que os outros o considerassem “doido”.

Podemos, concluir, lembrando Eliade (1991, p. 7) quando observa que nas sociedades arcaicas o mito representa uma história verdadeira afastando-se do sentido de simples efabulação encantatória. Ainda segundo Eliade (1991, p. 11), o mito narra como uma realidade passou a existir. Com base nessas reflexões do estudioso de mitologias podemos observar que o enunciador fornece-nos os indícios para que façamos a leitura da criação mítica que Arminto teria criado a fim de suportar o caos de sua existência anterior. Transformando o caos em cosmos, onde ele e Dinaura, os “órfãos de Eldorado”, poderiam viver em comunhão.

Da perspectiva do enunciador, tal criação mítica seria apenas o resultado do ensandecimento dos órfãos da região amazônica, premidos pela destruição de sua cultura e natureza local, como parece sugerir-nos a sua voz disfórica ao assumir dialogicamente a segunda estrofe do texto de Kaváfis como epígrafe de sua história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propusemos a eleger como *corpus* constituinte de nossa pesquisa a novela *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum (2008), pensamos, primeiramente, na sugestividade do título, pois as duas figuras que o compõem – “órfãos” e “eldorado” – logo nos intrigaram a tentar compreender qual era a relação com o plano de significação da obra. Além disso, as duas figuras também nos levaram a tecer uma hipótese interpretativa: quem fosse órfão do Eldorado seria alguém em disjunção com algum objeto valor que faria parte de um universo espacial mágico. No entanto, obviamente sabíamos que a obra não se resumia ao título, mas que estava ali a possibilidade para caminharmos para o início de nossa pesquisa.

Buscamos o aparato teórico da semiótica francesa como metodologia com o objetivo inicial de apreender no texto o sentido metafórico das duas figuras. A teoria proposta por Greimas amparou-nos durante todos os momentos de verificação analítica, dando-nos embasamento propício para caminharmos em direção a consecução dos nossos objetivos de análise. Assim, percorremos a obra e percebemos as artimanhas utilizadas pelo narrador Arminto para transmitir a seu narratário seu percurso disfórico. Percebemos também que o ator Arminto, apesar de ocupar simultaneamente posições distintas de sujeito pragmático e sujeito cognitivo, é, acima de tudo, um sujeito passional.

Ao nos depararmos com a riqueza da obra, percebemos as várias possibilidades de leitura que ela possibilitava, mas optamos por trazer à guisa o universo passional e a releitura do mito do Eldorado na narrativa. Partindo dessa delimitação dividimos nossa abordagem em duas categorias. Na primeira, tratamos do conflito e dos estados de alma estabelecidos entre pai e filho. Na segunda, a relação passional e mítica que Arminto estabelece com sua amada Dinaura. Assim o estudo de determinadas paixões foram primordiais para nosso percurso analítico, porque o universo passional que envolve o atores Amando, Arminto e Dinaura levou-nos a entender as significações das figuras metafóricas constituintes do título da obra. Tratamos com mais afinco da paixão da cólera, que deságua no ressentimento, e da nostalgia, mas não deixamos de citar outras paixões que fomos apreendendo na análise dos percurso dos atores. Da relação entre pai e filho percebemos a paixão do ressentimento que é uma variante da paixão da cólera. Assim, o percurso canônico da cólera se concretiza no texto por meio de algumas de suas fases como a confiança, a espera, a frustração e a agressividade, última fase que se manifesta no texto e se relaciona a agressividade de Arminto contra si mesmo, ao dissipar os bens do pai

e ficar na miséria. Assim, apenas a última fase do esquema canônico da cólera, a explosão, não se manifesta no texto.

Analisamos ainda a dimensão passional do texto por meio da descrição dos estados de alma que se estabelece entre os atores Arminto e Dinaura, assim como os percursos figurativos e temáticos que a ela se relacionam. Por outro lado, da análise da relação entre narrador e narratário pudemos vislumbrar os valores que o sujeito da enunciação objetiva transmitir com a utilização do discurso mítico no texto. Notamos, assim, o modo como o mito do Eldorado é recriado na obra hatouniana. Tomamos contato no decorrer da leitura com a lenda indígena da Cidade Encantada, e pudemos perceber a correlação que se processa entre ela e a construção do espaço utópico na obra, pois tanto a lenda indígena como o mito do Eldorado tratam da beleza, da magnitude, das ruas de ouro, da resplandecência e da felicidade daquele que a alcança, o que se recria ficcionalmente no texto por meio da projeção do espaço utópico.

Por outro lado, fizemos alusão à relação intertextual e interdiscursiva da obra com o poema “A cidade” de Konstantinos Kaváfis, na medida em que esse diálogo possibilitou-nos entender isotopias temáticas que o enunciador dissemina no texto, que nos fazem ter a percepção de sua leitura disfórica acerca dos “órfãos” do Eldorado amazônico.

Desse modo, a análise semiótica do texto levou-nos a observar a construção de um ator protagonista, um sujeito que passa a infância em estado de disjunção do objeto-valor “amor paternal”. Com a morte do pai, Arminto, órfão, encontra na figura de Dinaura, a resposta para sua carência. A partir do relato de Arminto, percebemos suas afinidades com Dinaura, pois além da paixão amorosa que nutre por ela sente que a amada também é dotada das mesmas carências que ele.

Assim, concluímos que fases da paixão da cólera despontam inicialmente no texto com a indiferença do pai em manter uma relação afetiva com o filho o qual, ressentido, dissipa toda a fortuna conquistada por seus antepassados. Arminto se sente em estado de carência, pois sempre esteve à espera um olhar favorável do pai. Ainda mais, rememora seu passado na tentativa de reencontrar Dinaura e poder com ela reviver toda a paixão que um dia sentira. Por isso, afirmamos aqui que tal espera é recorrente em toda narrativa: ora nosso sujeito espera afeto do pai, ora espera afeto de Dinaura. Por conseguinte, o percurso passional do sujeito Arminto é demarcado por dois aspectos disfórico-disjuntivos: no começo da narrativa, está disjunto do amor paternal; no fim, está disjunto até mesmo de sanidade, o que corrobora a interpretação da criação mítica da figura de Dinaura.

A relação do discurso literário com o discurso mítico é comprovada no texto de Hatoum, seja por figuras, seja pela projeção espacial, uma vez que o enunciador ancora

o ator no espaço amazônico, imbricando-o e sincretizando-o a espaços mágico-lendários, que faziam parte da memória de Arminto, propícios, portanto, à criação do mito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, D.L.P. de. **Teoria do Discurso: fundamentos semióticos**. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, D.L.P. de **Teoria semiótica do texto**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2005.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 7. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1987.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução de Ivan Carlos Lopes et al. Bauru: EDUSC, 2003. Título original: Précis de sémiotique littéraire.

CALAME, C. **Mythique: discours, niveau**. I: GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. v.2.

_____. **Illusions de la mythologie. Nouveaux actes sémiotiques**. Pulim: 1990, p. 5-35

CASSIRER, E. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985 – (Coleção Debates, nº 50).

COURTÉS, J. **Introdução a Semiótica Narrativa e Discursiva**. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. Título do original: Introduction à la Sémiotique Narrative et Discursive.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 1990.

CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Lexikon, 2007.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991 - (Coleção Debates, nº 52).

FIORIN, J. L. **Astúcias da Enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2005.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. **Polifonia textual e discursiva**. In: BARROS, D.L.P.(Org). Dialogismo, polifonia e intertextualidade na teoria de Bakhtin. São Paulo. Edusp, 1994.

_____. **Semiótica das paixões: o ressentimento**. Alfa, São Paulo, 51(1): 9-22, 2007. Disponível em <www.alfa.ibilce.unesp.br/download/v51-1/01-Fiorin.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2008.

_____. **“O páthos do enunciatário”**. Alfa. Revista de Lingüística. São Paulo, v. 48, nº 2, p. 69–78. 2004.

FONTANILLE, J.; DITCHE, E. R.; LOMBARDO, P. **Dictionnaire des passions littéraire**. França: Belin, 2005.

_____. **Semiótica do discurso**. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007. Título do original: *Sémiotique du discours*.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

GREIMAS, A.J. COURTÈS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d. Título do original: *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

_____. De La Colère: In:_____. **Du Sens. Essais sémiotique**. Paris: Edicion du Seul, 1983, p. 225-246.

GREIMAS, A.J. FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. M.J.R. Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Da imperfeição**. Pref. e tradução de Ana Cláudia de Oliveira; apres. de Paolo Fabbri, Raúl Dorra, Eric Landowski. São Paulo: Hacker Editores, 2002. Título do original: De l'imperfection.

HATOUM, M. **Órfãos do Eldorado**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
HOUAISS, A. e VILLAR, M. de S. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.

LEITE, S. H.T. A. **Reflexos do Eldorado**. cd rom 53o. ICA Congresso Internacional de Americanistas. Universidad Iberoamericana; Cidade do México, ISBN97866070004841-2009

MIELETINSKY, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

NASCIMENTO, E. M. F. S. e LEONEL, M. C. M. **Vidas Secas: O Romance e o Filme**. Coleção Mestrado em Linguística-UNIFRAN. Franca, 2007.

SEABRA, Z. **Tempo de Camélia: O Espaço do Mito**. 1. ed. São Paulo: Record, 1996.

SILVA, Lilian Maria Marques e. **NOSTALGIA: uma paixão nas letras das canções de Nando Reis**. Dissertação (Mestrado). Universidade de Franca, 2009.

TATIT, Luiz. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. ***Mito e sociedade na Grécia antiga***. Tradução de Myriam Campello. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)