

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE GOIÁS  
CAMPUS ANÁPOLIS DE CIÊNCIAS SÓCIO-ECONÔMICAS E HUMANAS  
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM EDUCAÇÃO, LINGUAGEM E TECNOLOGIAS

**INTERFACES SEMIÓTICAS COM O IMAGINÁRIO DURANDIANO NA  
CONTÍSTICA DE EDGAR A. POE**

JORGE LUCAS MARCELO DOS SANTOS

Anápolis

2020

JORGE LUCAS MARCELO DOS SANTOS

**INTERFACES SEMIÓTICAS COM O IMAGINÁRIO DURANDIANO NA  
CONTÍSTICA DE EDGAR A. POE**

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias.

Área de concentração: Processos Educativos, Linguagem e Tecnologias.

Linha de pesquisa: Linguagem e práticas sociais

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Eugênia Curado

Anápolis-Go

2020

**INTERFACES SEMIÓTICAS COM O IMAGINÁRIO DURANDIANO NA  
CONTÍSTICA DE EDGAR A. POE**

Esta dissertação foi considerada aprovada para a obtenção do título de Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pelo Programa de Mestrado Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás – UEG, em 12 de fevereiro de 2020.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Maria Eugênia Curado (Universidade Estadual de Goiás – UEG)  
Orientadora/Presidente

---

Profa. Dra. Gláucia Vieira Cândido (Universidade Estadual de Goiás – UEG)  
Membro interno

---

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS)  
Membro externo

Anápolis-GO, 12 de fevereiro de 2020.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UEG  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

SSA237 SANTOS, Jorge Lucas Marcelo Dos  
INTERFACES SEMIÓTICAS COM O IMAGINÁRIO DURANDIANO NA  
CONTÍSTICA DE EDGAR A. POE / Jorge Lucas Marcelo Dos SANTOS;  
orientador MARIA EUGÊNIA CURADO. -- ANÁPOLIS, 2020.  
104 p.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em  
Educação, Linguagem e Tecnologias) -- Unidade de Anápolis - CSEH,  
Universidade Estadual de Goiás, 2020.

1. Narratividade. 2. Imaginário. 3. Adjetivação. 4. Edgar A. Poe. I. CURADO,  
MARIA EUGÊNIA, orient. II. Título.

Como professor, dedico esta dissertação a todos os que contribuem para o bem de nosso país, tornando-o cada vez melhor.

À **Francisca Ramos** e ao **José Eurípedes**, pela vida, e à **Daiane** e ao **Robson**, por me fortalecer a cada amanhecer.

Ao **Wagner Oliveira**, pelo amor, pela cumplicidade e por me ensinar “que o essencial é invisível aos olhos”.

À **Dr<sup>a</sup> Maria Eugênia Curado**, pelo cuidado, amizade, parceria e generosidade ao longo do percurso acadêmico.

Dedico-lhes um pouco de sonho que se tornou realidade em minha vida.

Aos familiares, amigos e professores:

Agradecer-lhes é reconhecer a importância de cada um em minha trajetória de vida e acadêmica, por isso, minha mais profunda gratidão:

à Professora Doutora **Maria Eugênio Curado**, cuja sabedoria é incontestável, e que, em grande parte, motivou-me ao longo do desenvolvimento desta dissertação, além das indispensáveis sessões de orientação;

aos professores **Gláucia Cândido** e **Geraldo Vicente** pela leitura e indispensável contribuição e qualificação do meu trabalho. A eles, pois, agradeço com muito carinho e admiração;

aos meus irmãos, **Robson** e **Daiane**, que sempre estiveram comigo, apoiando-me com palavras de conforto, muito carinho, força e incentivo;

à **Keteleen** e à **Luana**, pelos sorrisos espontâneos que me fazem feliz;

aos meus pais, **Francisca** e **José**, cujo amor me faz melhor a cada dia e me fortalece a todo amanhecer, agradeço e desejo o que Deus tem de mais precioso: vida longa;

ao **Wagner Oliveira**, pelo amor e força nos momentos difíceis dessa caminhada e pela cumplicidade que fazem de nós uma família.

Aos **amigos**, cuja amizade me enobrece;

à **CAPES**, pelo indispensável apoio financeiro;

a **Deus**, por tudo!

De **Poe**,  
À **Jovem (do retrato)**:  
Vida na morte.  
Edgar A. Poe

De **Poe**,  
À **Morela**:  
Ele mesmo, por si mesmo unicamente, eternamente Um e único.  
Platão

De Poe,  
À **Berenice**:  
Meus companheiros me asseguram que visitando o túmulo de minha amiga conseguiria, em  
parte, alívio para as minhas tristezas.  
Ern Zaiate

## RESUMO

SANTOS, Jorge Lucas Marcelo dos. **Interfaces semióticas com o imaginário durandiano na contística de Edgar A. Poe.** 2020. 104f.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2020.

Observa-se na contística de Edgar Allan Poe, em especial, nos contos “O Retrato Oval” (2001), “Berenice” (2001) e “Morela” (2001), que existe uma aproximação das personagens com os tipos de violência que levam à morte, graças aos recursos literários e linguísticos utilizados na composição dos textos, às escolhas das imagens simbólicas e às estratégias narrativas utilizadas por Poe. Partindo disso, investiga-se neste trabalho o modo como se organiza a significação dos contos selecionados, por meio da descrição e formalização de suas estruturas semióticas, a saber: fundamentais, narrativas e discursivas. Além disso, sob o pressuposto de que o emprego do adjetivo é pertinente para caracterizar as diferenças da narratividade e do imaginário em textos literários, perscrutaremos as manifestações das imagens-símbolos do Regime Diurno que caracterizam os contos edgarianos e se revelam por antíteses. Portanto, objetiva-se proceder a análise semiótica da contística de Edgar A. Poe, como também perceber a representação da morte junto as imagens simbólicas do Regime Diurno do imaginário. A base teórica linguística de exame é a teoria de A. J. Greimas, para quem cabe ao semioticista articular as dimensões sensível-expressivas (a prática linguística) com as inteligível-conteudísticas (valores discursivos - e simbólicos) de uma textualidade a fim de descrever o seu sentido, ou melhor, sua significação. No que se refere ao estudo das imagens simbólicas, segue-se os postulados de G. Durand, pois, para ele, o modo de operacionalizar as imagens criadas pela imaginação constitui um imaginário. Apoiando-se numa metodologia em que a narratividade do discurso é analisada do ponto de vista da articulação das estruturas sintático-semânticas com as do imaginário, o processo de análise conduziu-se de forma analógica, determinando assim uma abordagem qualitativa, direcionada a reflexões semiolinguísticas, antropológicas e literárias.

Orientadora: Maria Eugênia Curado

Defesa: 12 de fevereiro de 2020

Palavras-chave: Narratividade. Imaginário. Adjetivação. Edgar A. Poe.



## ABSTRACT

SANTOS, Jorge Lucas Marcelo dos. **Interfaces semióticas com o imaginário durandiano na contística de Edgar A. Poe.** 2020. 104f.

Dissertação de Mestrado em Educação, Linguagem e Tecnologias, Universidade Estadual de Goiás – UEG, Anápolis-GO, 2020.

It is observed among Edgar Allan Poe's storytelling, especially in the tales “The Oval Portrait” (2001), “Berenice” (2001) and “Morela” (2001), that there is an approximation of the characters with the types of violence that lead to death, thanks to the literary and linguistic resources used in the composition of texts, the choices of symbolic images and the narrative strategies used by Poe. From this, we investigate in this work how the meaning of the selected tales is organized, through the description and formalization of their semiotic structures, namely: fundamental, narrative and discursive. Moreover, under the assumption that the use of the adjective is pertinent to characterize narrative and imaginary differences in literary texts, we will examine the manifestations of daytime symbol images that characterize Edgarian tales and are revealed by antitheses. Therefore, the objective is to proceed to the semiotic analysis of Edgar A. Poe's accountancy, as well as to perceive the representation of death together with the symbolic images of the Imaginary Daytime Regime. The linguistic theoretical basis of examination is the theory of AJ Greimas, for whom it is up to the semiotician to articulate the sensitive-expressive dimensions (linguistic practice) with the intelligible-content (discursive - and symbolic) values of a textuality in order to describe its meaning, or rather its significance. With regard to the study of symbolic images, G. Durand's postulates follow, because, for him, the way of operationalizing the images created by the imagination constitutes an imaginary. Based on a methodology in which the narrativity of discourse is analyzed from the point of view of the articulation of syntactic-semantic structures with those of the imaginary, the analysis process was conducted analogously, thus determining a qualitative approach, directed to semi-linguistic reflections, anthropological and literary.

Orientadora: Maria Eugênia Curado

Defesa: 12 de fevereiro de 2020

Keywords: Narrativity. Imaginary. Adjectivation. Edgar A. Poe

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Quadrado semiótico.....	34
<b>Figura 2:</b> Eixo de representação da subjetividade (adjetivos).....	55

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Greimas: percurso gerativo de sentido.....	33
<b>Quadro 2:</b> Percurso gerativo de sentido: nível narrativo.....	35
<b>Quadro 3:</b> Tipos de manipulação e suas competências.....	37
<b>Quadro 4:</b> As unidades sintáticas.....	38
<b>Quadro 5:</b> Percurso gerativo de sentido: nível discursivo.....	39
<b>Quadro 6:</b> Classificação isotópica das imagens.....	50
<b>Quadro 7:</b> Esquema actancial do “Pintor”.....	61
<b>Quadro 8:</b> Esquema actancial de “Egeu”.....	74
<b>Quadro 9:</b> Esquema actancial da “Doença”.....	75
<b>Quadro 10:</b> Esquema actancial do “Narrador”.....	87
<b>Quadro 11:</b> Esquema actancial da “Doença”.....	88
<b>Quadro 12:</b> Esquema actancial de “Morela”.....	89
<b>Quadro 13:</b> Esquema actancial da “Filha”.....	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
 <b>CAPÍTULO I: EDGAR A. POE: LITERATURA, SEMIÓTICA E IMAGINÁRIO:</b>	
1.1. Literatura e literariedade em Poe: algumas considerações.....	24
1.2. Semiótica discursiva de A. J. Greimas: um instrumento teórico-metodológico.....	30
1.3. O imaginário de Gilbert Durand: uma teoria da imagem.....	41
1.4. Semiótica e Imaginário: uma relação interdisciplinar .....	51
 <b>CAPÍTULO II: O RETRATO OVAL: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS:</b>	
2.1. As estruturas fundamentais.....	57
2.4. As estruturas narrativas.....	52
2.3. As estruturas discursivas.....	55
 <b>CAPÍTULO III: BERENICE: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS:</b>	
3.1. As estruturas fundamentais.....	60
3.4. As estruturas narrativas.....	71
3.3. As estruturas discursivas.....	74
 <b>CAPÍTULO IV: MORELA: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS:</b>	
4.1. As estruturas fundamentais.....	82
4.4. As estruturas narrativas.....	86
4.3. As estruturas discursivas.....	90
 <b>Considerações finais</b> .....	 95
<b>Bibliografia</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

Inicialmente, importa-nos dizer que Edgar A. Poe<sup>1</sup>, nascido em Boston (1809), filho de pobres atores, Davi e Isabel Poe, conhecido como o “arquiteto do horror literário”, deve à França a distribuição e propagação universal de suas obras. O mundo literário ocidental, depois das traduções dos contos de Poe por Baudelaire, passou a consumir um *frisson nouveau*, sendo esse “arrepio novo” o valor da linguagem edgariana<sup>2</sup> para a época. Em Baltimore, no dia 07 de outubro de 1849, Edgar A. Poe morre com pouco mais de 40 anos.

Em 12 de março de 1856, o editor Michel Lévy lançou uma das obras mais conhecidas de Poe, “Estórias Extraordinárias”, com treze contos traduzidos por Baudelaire. A partir desse acontecimento, na Bélgica, por exemplo, as obras de Poe passaram a influenciar Rodenbach e Maeterlink, com “Pelléas et Mélisande”; na Alemanha, Hoffmann, Novalis, Tieck, Lenau, Planten e Achim von Arnim abriram passagem aos contos do autor de “O Gato Preto” (1843); na Inglaterra, com a publicação do poema “O corvo”, os ingleses foram arrebatados pela notável criatividade poética e narratológica de Edgar A. Poe.

No Brasil, o escritor Machado de Assis, leitor das produções edgarianas, escreveu “O Alienista” e o “O Cão de Lata ao Rabo” sob forte influência do estilo literário de Edgar A. Poe, bem como traduziu para a língua portuguesa o célebre poema “O corvo”, cujo processo de criação foi descrito pelo próprio Poe em “A filosofia da composição” (1846). O mesmo ocorreu com Monteiro Lobato e Gabriel García Márquez, em que a essência de Poe é facilmente percebida. Em Portugal, o poeta Fernando Pessoa também leu e traduziu textos do autor de “O coração delator” (1843).

Ao longo do tempo, inúmeros estudos literários, linguísticos e semiolinguísticos intentaram analisar as obras edgarianas, pois seu estilo e linguagem, tão peculiares à crítica e análise literárias, ainda se oferecem a outras áreas do conhecimento como, por exemplo, à hermenêutica literária, aos recentes estudos de gênero, à literatura comparada e aos estudos de tradução, ou seja, novas leituras, interpretações e investigações ainda recaem sobre as obras de Edgar A. Poe, dentre elas a semiótica de Greimas, que se permite inseri-las no “quadro das teorias que se (pre)ocupam com o texto” (BARROS, 2005, p. 08).

---

<sup>1</sup> Segundo consta em sua biografia, por desacordos com o seu pai adotivo, o Sr. John Allan, o jovem Edgar passou a assinar suas obras literárias como Edgar A. Poe, restringindo o prestígio à família Poe. Nesse sentido, propomo-nos a referenciar as obras de Edgar A. Poe conforme seu querer.

<sup>2</sup> O adjetivo “edgariana” configura-se como um neologismo para referir-se à especificidade da linguagem do contista Edgar A. Poe.

Se a literariedade é um eixo sobre o qual uma determinada obra literária se desenvolve, a ciência da literatura a tem como seu objeto baseando-se em sua manifestação textualizada e restringindo-a ao campo literário. Logo, torna-se desastroso compreender o texto literário sem considerar seu valor estético, poético e/ou narratológico, ao passo que o estudo semiolinguístico só se completa em face dos desdobramentos linguísticos, literários e simbólicos predispostos na e pela linguagem. Portanto, além da literariedade de Poe, atualmente ressaltamos que o texto literário “atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilinguístico às vezes, e frequentemente polifônico” (KRISTEVA, 2005, p. 18). Concluimos, assim, que esse tipo específico de texto se tornou um domínio semiótico, isto é, com base nele é que se torna possível a análise semiótica do texto literário.

Dessa forma, sob o pressuposto de que a análise do emprego do adjetivo é pertinente para caracterizar as diferenças da narratividade e do imaginário em textos literários, selecionamos três contos de Edgar A. Poe e inserimo-nos no universo da semiótica discursiva de Greimas (ou greimasiana), pois estamos convencidos de que a significação do texto literário, bem como de suas estruturas, passa pela análise semiótica. Isso porque, ao se analisar os planos de expressão e de conteúdo de uma materialidade significante (texto) de modo (in)dependente, esse objetivo circunscreve a literatura enquanto discurso, sendo este um conjunto de proposições que devem ser inferidas por meio da exploração de seus processos enunciativos, pois a “enunciação é um enunciado cuja função-predicado é denominada ‘intencionalidade’ cujo objeto é o enunciado-discurso” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 168).

Observamos nos três contos, “O Retrato Oval” (2001), “Berenice” (2001) e “Morela” (2001), de Edgar A. Poe, que existe uma aproximação das personagens com os tipos de violência que levam à morte, graças aos recursos literários e linguísticos utilizados na composição dos textos, às escolhas das imagens simbólicas e às estratégias narrativas utilizadas por Poe. Além disso, o que singulariza e agrupa os contos selecionados, conforme revela o narrador de “Berenice” ao dizer que “todo ar do quarto respirava morte” (POE, 2001, p. 196), é o desenvolvimento do tema da morte e o sofrimento causado por ela. Inicialmente, sublinhamos que a “morte edgariana” é, antes de tudo, uma representação simbólica e se desenvolve como parte da angústia constante do homem diante da temporalidade que o destrói e o conduz à finitude, uma vez que a percepção desta oferece sentido à vida.

Os três contos de Edgar A. Poe selecionados constituem o *corpus* de análise desta dissertação. Neste momento, enfatizamos que, para os propósitos aqui delimitados, a tradução

feita por Oscar Mendes (2001) dos contos edgarianos não desqualifica, tampouco inviabiliza a análise proposta, pois a correspondência dos conteúdos tratados e das estratégias narrativas, em ambas as línguas, permite que o semioticista contemple os pontos visados sem prejuízos aos objetivos do estudo. Dessa forma, o termo “tradução”, nesta dissertação, fará referência ao trabalho que verteu um texto original “de uma língua natural para outra” (ECO, 2003, p. 25), ou melhor, da língua inglesa para a portuguesa.

No campo da narratologia, o termo “estratégia”, em relação aos textos literários de composição narrativa, corresponde à descrição do processo de comunicação literária e das entidades que dele participam (REIS; LOPES, 2011). Ainda sobre isso, W. Iser (1980) afirma que: “as estratégias [narrativas] organizam simultaneamente o material do texto e as condições em que ele deve ser comunicado. [...] Elas envolvem a estrutura imanente do texto e os actos de compreensão desse modo suscitados no leitor”. (ISER, 1980, p. 142, *apud* REIS; LOPES, 2011, p. 142)

Na semiótica de Greimas, a “estratégia”, que se refere à instância superior e última da organização narrativa cuja função é articular, no nível do conteúdo, os diferentes percursos de sentido (Greimas; Courtés, 2011, p. 182) de uma manifestação textual, também “cobre um campo de problemas de contorno ainda muito vagos”. Além disso, os autores advertem que a compreensão de uma estratégia narrativa pode invadir “o terreno das instâncias da sintaxe narrativa, que tratam da mobilização e do funcionamento dos percursos narrativos” (2011, p. 182). Nesta dissertação, sem a pretensão de fomentar tal questão, entendemos que as estratégias narrativas utilizadas por Edgar A. Poe são responsáveis pela ativação da narratividade, pois são elas que configuram o cenário comunicativo das obras de Poe com particularidades semionarrativas e, desde logo, deixam evidente as unidades sintático-semânticas ajustadas a este cenário e adotadas em função dos efeitos que os textos literários edgarianos objetivam provocar.

Em consonância a essa compreensão, Eco (1979, p. 39) acrescenta que “gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros – como, aliás, em qualquer estratégia”. Nesse sentido, as estratégias narrativas dos textos edgarianos parecem compreender a programação ampla do sentido, ou seja, o estabelecimento dos programas narrativos complexos, que diz respeito à construção dos objetos (com valor de vida e/o de morte, por exemplo), bem como à instauração dos sujeitos delegados, encarregados da execução daqueles programas narrativos. Em última análise, essas estratégias deixam entrever, no nível profundo do texto, a antítese vida x morte tão presente na contística de Poe. Na interface semiótica e imaginário, os termos vida e morte não são apenas

contrários, mas podem ser complementares, pois se configuram como estruturas simbolicamente representáveis (Regime Diurno, por exemplo), uma vez que são destinatárias de inúmeros investimentos semânticos e sintáticos que buscam preencher as estruturas que geram o sentido, sendo este inscrito e codificado na e pela linguagem literária de Edgar A. Poe.

Compreender a morte como tema recorrente na contística de Poe e investigar como ela é (re)significada, considerando a hipótese de que “a intuição do poeta sabe ligar o monstro universal à morte” (DURAND, 2012, p. 97), tornando-a ainda mais diurna, é parte dos objetivos desta dissertação. Isso irá contribuir para a compreensão e a ponderação sobre o sentido das estruturas elementares (vida x morte) dos contos de Edgar A. Poe, segundo o modelo teórico da semiótica de Greimas, o que possibilitará reflexões quanto ao que é considerado eufórico e disfórico dentro da contística edgariana, bem como a respeito dos valores que lhe recobrem e permitem o entendimento das ações e transformações como unidades difusas de significação, construídas progressivamente pela narratividade do texto, ou melhor, dos contos.

Com esse intento, para analisarmos os contos de Edgar A. Poe, optamos pelos pressupostos metodológicos da semiótica de Greimas (discursiva) e da teoria do imaginário de Gilbert Durand, pois analisar a complexidade semântica das imagens-símbolos e a importância da construção e diversidade de suas configurações linguísticas e semióticas, numa perspectiva interdisciplinar, implica buscar e descrever as estruturas intratextuais que são capazes de elucidar os significados na forma de linguagem e por ela representados. Dessa maneira, identificamos, outrora, algumas semelhanças narratológicas entre os contos que tratam de “mistério, terror e morte” e que são protagonizados por mulheres jovens e belas. Ao longo desta dissertação, apresentaremos o que caracteriza a estilística própria de Edgar A. Poe.

Propomo-nos também a perscrutar as imagens-símbolos do Regime Diurno do imaginário recorrentes na contística edgariana, cuja significação é objeto da teoria de Gilbert Durand. Essa ênfase se justifica pela constante presença do medo, da masculinidade, da morte e, por fim, da *queda*, ou seja, daquilo que traz a angústia da morte às personagens, contudo “a produção imaginária é uma defesa contra o prospecto brutal da morte, em outras palavras, a função do imaginário provém de uma relação do homem com sua circunstância de ser mortal e o desejo de escapar a ela” (TURCHI, 2003, p. 31).

Segundo Durand (2012), a estrutura imagética é “como uma forma transformável” que desempenha “o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens” e se



constitui por uma “estrutura mais geral” (DURAND, 2012, p. 64): o Regime da imagem, portanto. Nesse sentido, as estruturas dos Regimes Diurno e Noturno se oferecem às imagens simbólicas – símbolos, esquemas, arquétipos –, preenchendo-se de conteúdo mítico e simbólico. Essas imagens são criadas pela imaginação, organizadas e operacionalizadas pelo imaginário considerando suas constelações e, posteriormente, são submetidas à polaridade inerente àquelas estruturas antropológicas do imaginário.

De acordo com os postulados de Durand, a imaginação não pode ser compreendida apenas como uma atividade fictícia, única e homogênea, mas, sobretudo, pela função simbólica que exerce no imaginário. Nessa perspectiva, a imaginação funciona como faculdade de criação simbólica, pois detém certa “potência dinâmica” (2012, p. 30). Como essência do espírito, “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2012, p. 41).

No campo do imaginário durandiano, a imagem se torna “uma consciência” transcendente, ou seja, é um “saber perceptivo [...], o “não-ser” seria a “categoria da imagem” (DURAND, 2012, p. 22), pois “a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade” (2012, p. 23), uma vez que “o objeto imaginado é dado imediatamente no que é” (2012, p. 22). Portanto, as imagens se apresentam por meio de símbolos, de palavras e de signos e se revelam na superfície de diversas textualidades, pois são motivadas “seja pela língua, seja pelas funções sociais” (2012, p. 33), cujos significados se prendem às potencialidades simbólicas de cada feixe de imagens.

A princípio, notamos, nos contos selecionados de Poe, ênfase nas imagens do Regime Diurno, que se apresenta com uma configuração de símbolos regidos pela antítese, contradição e pela separação. Entretanto, essas imagens constelam também no polo opositor, no Regime Noturno do imaginário. O conjunto de símbolos que dirige o Regime Diurno é denominado por Durand de “as faces do tempo”, em que os símbolos teriomórficos, nictomórficos e os catamórficos se sobrepõem a outros, como os de intimidade e repouso. No caso específico dos contos de Poe, percebemos a ênfase nos símbolos catamórficos: descidas, escadas, escuridão, noites terríficas, angústia, desespero, cavidades, abismos, violência, masculinidade; todos associados à antítese e à sinestesia. Esses substantivos revelam o Regime Diurno das imagens, por meio da simbologia referente à *queda*, uma vez que a catamorfia realiza um trabalho simbólico em torno da negatividade humana: a morte.

Sobre isso, nas palavras de Turchi:

Em síntese, todo sentido do Regime Diurno do imaginário é contra o semantismo da animalidade, das trevas e da queda, relacionados ao tempo mortal... Por outro lado, a imaginação diurna adota uma atitude heróica, energia libidinal positiva, que aumenta o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face do Cronos, endurecendo as antíteses simbólicas, a fim de combater a ameaça noturna. (TURCHI, 2003, p. 33).

Desse modo, a simbologia diurna ativa o imaginário do medo e este se desenvolve apoiado em contrários como, por exemplo, vida x morte, objetivando sua fusão. Essa circunstância simbólica atualiza e potencializa o imaginário do medo. Sob outra perspectiva teórica, como na literatura fantástica, na configuração literária do medo, a oposição vida x morte e as noções de euforia e disforia conferidas a esses elementos contrários e/ou contraditórios devem ser observadas com cautela ao se falar em textos de terror, pois a atmosfera de medo é propícia à morte, o que pode conferir a ela um valor eufórico.

Para melhor compreensão do exposto, dirigimo-nos à semiótica greimasiana. Essa teoria tem suas bases epistemológicas na obra “Semântica Estrutural” de A. J. Greimas, para quem o semioticista deve se valer do instrumento metodológico capaz de permiti-lhe examinar o texto-enunciado a fim de descrever, formalizar e explicar o engendramento de sentido por meio de sua textualidade. Cabe a ele articular as dimensões sensível-expressivas (a prática linguística) com as inteligível-conteudísticas (valores discursivos - e simbólicos) do texto por meio de um percurso gerativo.

Ainda sobre os estudos de semântica de Greimas, Barros (2005, p. 11) explica que a “semântica estrutural desenvolveu-se por volta de 1960, paralelamente à semântica lógica, e, apesar das críticas sofridas, teve o mérito inegável de reintroduzir as preocupações com o sentido no seio dos estudos linguísticos”. Ao longo dos anos, a semiótica de Greimas tornou-se uma base teórica e metodológica para a compreensão dos textos em geral, especialmente os literários.

Nesta dissertação, consideraremos também as reflexões de Greimas e Courtès sobre a noção de narratividade. Segundo os autores, a narratividade corresponde ao “princípio mesmo da organização de qualquer discurso narrativo” (2011, p. 328), seja ele um texto narrativo ou não. Ao logo do desenvolvimento desse conceito, Greimas e Courtès (2011) deixam claro que a narratividade cumpre o papel de ferramenta de análise quando considerada ao longo do *percurso gerativo de sentido*. Para tanto, é necessário buscar, descrever e formalizar as estruturas semióticas por meio da análise dos níveis intratextuais do texto e do discurso. Para a semiótica discursiva, essas “estruturas semióticas” servem ao:

depósito das formas significantes fundamentais; possuindo uma existência virtual, correspondem, com um inventário ampliado, à “língua” de Saussure e de Benveniste, língua essa que é pressuposta por qualquer manifestação discursiva e que, ao mesmo tempo, predetermina as condições da “colocação em discurso”. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 329).

É nessa perspectiva, então, que reverberamos, em última instância, a concepção de “língua” com base nas considerações de Benveniste sobre a “enunciação”, que revitalizou aquela dada pelos estudos estruturalistas de Saussure, para concluirmos, na esteira do pensamento de Greimas; Courtés (2011, p. 288), que “denomina-se **língua** ou **língua natural** um tipo de macrossemiótica”, ou seja, a semiótica discursiva “não toma a linguagem como um sistema de signos, mas como um sistema de significações, ou melhor, de relações, pois a significação decorre da relação” (BARROS, 1988, p. 13). Esse posicionamento esclarece o porquê de tratarmos os textos literários de Edgar A. Poe como providos de “estruturas semióticas” que geraram o “discurso literário” enquanto prática social, cultural e simbólica via uso da língua[gem].

No que concerne ao *percurso gerativo de sentido*, ele vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, distribuindo-se em três níveis semióticos (inter)dependentes: o fundamental (e suas estruturas fundamentais), o narrativo (e suas estruturas narrativas) e o discursivo (e suas estruturas discursivas), sendo que cada um deles comporta e desenvolve um componente sintático e outro semântico.

No nível fundamental, em que se encontram as estruturas fundamentais, as relações sintáticas e semânticas são profundas se comparadas às relações dos outros níveis semióticos. Nesse nível, a sintaxe passa a comportar a “estrutura elementar da significação”, que se “reduz a uma relação de oposição ou de ‘diferença’ entre dois termos” (BARROS, 2005, p. 86). É o que possibilita a construção do quadrado semiótico e tenciona mostrar a articulação geral das oposições semânticas do discurso sob análise. A semântica do nível fundamental trata da categoria axiológica euforia x disforia. Essa categoria passa a modificar a instância das categorias fundamentais, revelando, portanto, a relação de conformidade (euforia) e/ou desconformidade (disforia) do sujeito com o meio no qual ele está inserido.

No nível narrativo ou intermediário, ou segunda etapa do percurso gerativo, se encontram as estruturas narrativas, assim como a unidade formal da narrativa – o programa narrativo. Na sintaxe desse nível, estudam-se as relações de conjunção e/ou de disjunção dos sujeitos com os objetos que visam a alcançar e os valores investidos nesses objetos por aqueles sujeitos. A semântica narrativa se preocupa com a organização dos acontecimentos narrados; é por meio dela que entendemos a diegese e a forma como esses acontecimentos se

relacionam como os sujeitos. Ela intenta compreender também como os valores atribuídos pelos sujeitos da narrativa se inscrevem nos objetos (e suas modalizações e paixões).

Por fim, o nível discursivo, ou última etapa do percurso gerativo, mais superficial e abstrato, contempla em sua sintaxe os mecanismos de instauração da enunciação como, por exemplo, pessoa, tempo e espaço, pois cabe à sintaxe discursiva “explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado” (BARROS, 2005, p. 86). No componente semântico, o nível discursivo passa aos investimentos temáticos e figurativos do discurso, em que os conteúdos são discursivizados e se revelam por meio de percursos isotópicos.

Dessa forma, com base nos modelos teóricos de Greimas e de Gilbert Durand, como já expostos nesta introdução, delineamos nossa trajetória metodológica partindo das considerações semióticas às do imaginário durandiano. Assim, este trabalho alcança relevância para os estudos da análise semiótica do discurso literário, pois propõe-se a evidenciar intersecções possíveis entre dois modelos teóricos no exame das estruturas narrativas de Edgar A. Poe, posto que:

as imagens, tão valorizadas pela antropologia do imaginário, no interior da qual se agrupam em regimes, revelam-se elementos de natureza isotópica, recebendo o estatuto de figuras na semiótica discursiva. Como se pode avaliar por sua presença tanto em um quanto em outro teórico, em ambos, elas funcionam como peças fundamentais para a definição do (con)texto em que se encontram. (MARTINS, 2006, p. 107-108).

Portanto, incumbidos da convergência entre as teorias já mencionadas e obedecendo à metodologia da semiótica greimasiana, delimitamos o seguinte objetivo geral desta dissertação: analisar, descrever e formalizar as estruturas semióticas da contística de Edgar A. Poe, com as imagens catamórficas (imagens de queda), evidenciando, por fim, as possibilidades de intersecção entre os conjuntos teóricos mencionados na análise proposta. Por conseguinte, seguem os objetivos específicos: a) descrever e formalizar os procedimentos de tematização e de figuratização do discurso no nível de superfície e analisar como esses elementos se revelam no nível profundo do percurso gerativo de sentido; b) buscar e investigar a carga semântica dos adjetivos que subjetivam os enunciados e qualificam as imagens diurnas; c) analisar e redimensionar os procedimentos semiolinguísticos e as modalidades do imaginário recorrentes na contística de Poe; d) descrever como ocorre, narrativamente, a manifestação do mal e a complexidade semântica de suas configurações linguísticas, semióticas e imagéticas.

Além dos objetivos descritos, que nortearão as nossas análises, tem-se ainda a revisão da literatura existente. A fim de mantermos a progressão dos estudos a propósito da Semiótica Greimasiana, do Imaginário de Durand e do escritor Edgar A. Poe, propomo-nos a revisar os principais artigos, dissertações e teses que se ocuparam das teorias e do *corpus* analisado nesta dissertação. A eles, pois.

“A uma análise semiótica do poema Annabel Lee, de Edgar Allan Poe”, de Fernanda Cristina Araújo Batista, trata-se de artigo que objetivou realizar uma análise do poema em questão sob a perspectiva da semiótica greimasiana. Utilizou-se a teoria do percurso gerativo de sentido, iniciando a análise pelas estruturas do nível narrativo para passar àquelas do nível discursivo e, por fim, chegar às estruturas do nível fundamental.

“Uma leitura semiótica do espaço: o Barril de amontillado”, de Oziris Borges Filho, objetivou analisar o conto de Poe, O barril de Amontillado, do ponto de vista da categoria do espaço. Para tanto, o suporte teórico escolhido foi a semiótica greimasiana e dois aspectos foram analisados: a espacialização e a programação espacial.

“Uma perspectiva semiótica em O corvo, Edgar Allan Poe”, de Richard Emanuel Silveira D’Avila, intentou proceder a análise de um poema de Edgar A. Poe, objetivando estudar o plano de expressão sob os aspectos denotativo, conotativo e mítico, dentro de determinado enfoque, sem negar-lhe a possibilidade de outros percursos de leitura. Partindo do princípio de que a grandeza do poeta consiste no modo como explora as palavras e que entre estas há as que encerram um significado em si (substantivos, adjetivos, verbos) e outras que são palavras de relação, sem significado ou com significação latente (pronomes, preposições, conjunções), o autor se ocupou com as primeiras, embora não tenha se esquecido de que na obra literária aquelas posições podem ser invertidas na escala de valores. A preferência se explica pela própria finalidade do trabalho, que é a análise semiótica de relação expressão/conteúdo em escala ascendente a partir do nível denotativo.

“Imaginário e representação da morte por meio do corvo de Allan Poe”, de Danieli Ramos dos Santos, explica inicialmente que, desde os primórdios, o medo mais comum que abomina o subconsciente humano é o medo da morte. Na Idade Média, esse medo já era manifestado de uma forma bem significativa, tanto pelos mitos populares quanto pela imposição da Igreja na vida cotidiana das pessoas. Delumeau (1989) trata bem essa questão da culpabilidade no Ocidente cristão a partir do pecado e do medo, dado que muitos temiam e temem o que acontecerá depois da morte, sendo ela, supostamente, o resultado de suas ações na terra, de suas ações durante a vida. Analisou-se, assim, especificamente a simbologia da morte por meio do corvo.

“Edgar Allan Poe e a simbologia do medo”, de Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes, afirma que a obra “O corvo” é um dos poemas mais famosos do escritor, cujo tom mórbido e depressivo prevalece ao longo da escrita. Já “O gato preto” traz à tona um estudo da psicologia da culpa através de um narrador assassino, cuja mente doentia usa a lógica para explicar o que uma mente normal iria entender intuitivamente. Nesse sentido, os conflitos internos dos protagonistas são tão fortes que a realidade pode se apresentar distorcida pelo imaginário. Observou-se, assim, que é dentro do imaginário humano que vários símbolos ganham significados. Considerando isso, as representações do medo em “O corvo” e “O gato preto” foram trabalhadas por meio de imagens ou elementos presentes e suas possibilidades simbólicas.

A tese de doutorado intitulada “Semiótica e imaginário: caminhos convergentes para a apreensão do(s) sentido(s)”, de Geraldo Vicente Martins, realizou uma aproximação entre as teorias semiótica discursiva e antropologia do imaginário, suas formulações ocorreram em torno, respectivamente, de Algirdas Julien Greimas e Gilbert Durand e servem de sustentação ao trabalho de análise de discursos diversos: literários, folclóricos, publicitários e jurídicos, entre outros. Para alcançar tal objetivo, adotou-se o seguinte procedimento: abordar os principais conceitos relativos às duas teorias, discutindo suas implicações e a convergência entre eles. Essa escolha motivou a pesquisa a se direcionar em vista dos seguintes objetivos: redimensionar as polêmicas entre Greimas e Durand em torno das premissas epistemológicas que deram origem às suas propostas teóricas, focalizando a pertinência de cada uma delas; analisar as possíveis convergências entre os conceitos dos dois conjuntos e verificar as possibilidades de integração, adaptação e incorporação entre eles.

Após a leitura desses trabalhos, concluímos que eles se detiveram nos aspectos ora da semiótica discursiva ora do imaginário durandiano para a análise da significação dos textos literários de Poe em geral. A partir dessa constatação, percebemos que o objetivo comum entre eles era buscar a geração de sentido sem a incorporação de dois – ou mais – conjuntos teóricos, exceto o trabalho de Geraldo Vicente Martins, que conseguiu, mesmo sem a aplicação das duas teorias a um *corpus* específico, precisar as convergências – e divergências – entre os postulados epistemológicos de A. J. Greimas e Gilbert Durand.

Por fim, após esta introdução, que desenvolve sumariamente os aspectos gerais da pesquisa, a delimitação do *corpus*, suas bases epistemológica e metodológica e os objetivos que esperamos alcançar, a sua composição compreende quatro capítulos, seguidos pelas Considerações finais e a Bibliografia. Expomos, resumidamente, cada um deles.

O Capítulo I apresenta uma síntese da literariedade em Poe e de seus contornos estéticos e estilísticos. Tem-se também a apresentação da fundamentação teórica, que é pautada em A. J. Greimas e Gilbert Durand, com ênfase nos elementos que mais contribuíram e sustentaram teoricamente as análises realizadas ao longo da pesquisa.

O Capítulo II contém a formalização do exame do conto “O Retrato Oval” (2001) e a descrição e análise de suas estruturas fundamentais, narrativas e discursivas a partir do percurso gerativo de sentido. Privilegiamos as intersecções entre a teoria semiótica e a do imaginário para a apreensão do sentido.

O Capítulo III apresenta, por sua vez, a formalização do exame do conto “Berenice” (2001) e a descrição e análise de suas estruturas fundamentais, narrativas e discursivas a partir do percurso gerativo de sentido. Privilegiamos as intersecções entre a teoria semiótica e a do imaginário para a apreensão do sentido.

O Capítulo IV contém, por conseguinte, a formalização do exame do conto “Morela” (2001) e a descrição e análise de suas estruturas fundamentais, narrativas e discursivas a partir do percurso gerativo de sentido. Privilegiamos as intersecções entre a teoria semiótica e a do imaginário para a apreensão do sentido.

Por fim, esperamos que nossas análises, coadunadas às considerações de Gilbert Durand sobre o imaginário, possam contribuir para a ciência semiótica e sua aplicação ao discurso literário de Edgar A. Poe. Destarte, as Considerações Finais desta dissertação apresentam uma síntese dos resultados alcançados, sobretudo das intersecções entre os dois modelos teóricos aplicados ao exame das estruturas narrativas de Poe, e, posteriormente, a Bibliografia dos autores que trouxeram subsídios às análises.

## CAPÍTULO I: EDGAR A. POE: LITERATURA, SEMIÓTICA E IMAGINÁRIO:

### 1.1. Literatura e literariedade em Poe: algumas considerações

A problemática em torno da definição de “literatura”, segundo Compagnon (1999, p. 30), se mostrou latente na produção teórica e crítica de vários pensadores como, por exemplo, Tolstói, em “O que é arte?” (1898); Jakobson, em “O que é poesia?” (1973), Charles Du Bos, em “O que é literatura?” (1945) e Jean-Paul Sartre, em “O que é literatura?” (1948). Contudo, no campo da crítica literária, Todorov (1980, p. 18) assevera que “a literatura é uma linguagem não instrumental e o seu valor reside nela própria”, dado que “uma entidade ‘literatura’ funciona no nível das relações subjetivas e sociais” (TODOROV, 1980, p. 12). Sobre isso, Greimas (1975, p. 13) acrescenta que a literatura é “a tradução das significações sociais inconscientes” na forma de linguagem e texto.

Nessa perspectiva, dados os objetivos desta dissertação, a visada do trabalho proposto circunscreve a literatura enquanto discurso específico, ou seja, no campo da semiótica, a literatura se configura como “um discurso autônomo, que comporta em si mesmo as suas próprias leis e sua especificidade intrínseca” (GREIMAS, 1975, p. 11), uma vez que “o discurso não é só um, mas múltiplo, tanto nas suas funções como nas suas formas” (TODOROV, 1980, p. 24), pois:

Um campo de estudos coerente, por enquanto recortado de maneira impiedosa entre semanticistas e literatos, sócio e etno-linguístas, filósofos da língua e psicólogos, exige pois imperiosamente o reconhecimento, em que a poética cederá o seu lugar à teoria do discurso e à análise de seus gêneros. (TODOROV, 1980, p. 23).

Dessa forma, o uso literário e o não-literário da linguagem são nitidamente distintos em razão da carga de ficcionalidade presente nos textos literários em geral. Além disso, para semiótica de Greimas, o alto teor de figuratividade dos textos literários o definem como tal. Os textos literários, por sua vez, apresentam-se ao mundo da leitura como objetos semióticos por meio de *gêneros do discurso*, pois, como afirma Frye, “as obras literárias não pretendem descrever ou afirmar e, portanto, não são verdadeiras nem falsas... Em literatura, as questões de realidade ou de verdade estão subordinadas ao objectivo literário essencial, que é produzir uma estrutura verbal que encontra a justificação em si própria” (TODOROV, 1980, p. 22).

Dado isso, literatura passa a ser entendida como domínio semiótico que pressupõe o discurso, uma vez que o adjetivo “literário” refere-se às “formas literárias” que “aparecem



antes como um vasto repertório de universais discursivos” (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 293), assim, “ao realizar uma obra de arte, o escritor faz a consciência simbólica atingir seu mais alto grau” (TURCHI, 2003, p. 54). A partir dessas considerações iniciais emerge o entendimento de que a literatura deve ser compreendida como modalidade específica da linguagem verbal, relacionando-se com a linguística e, especialmente, com a semiótica, pois esta se ocupa da significação das estruturas internas dos textos em geral.

Nesse viés teórico, em que o texto literário é tomado como domínio semiótico, Júlia Kristeva (2005, p. 18), em seu livro “Introdução à semanálise”, explica que o texto essencialmente literário recebe confluências de natureza estética, linguística, semiótica – e simbólica –, que se revelam na análise (semanálise) de suas estruturas internas (textuais e intratextuais) e externas (sociais e culturais – discursivas), em razão do “texto literário atualmente *atravessar* a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece[r] para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los”.

Nessa perspectiva, Barthes (1977) confere à literatura três grandes forças: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*. A primeira corresponde aos *saberes*, pois “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (1977, p. 16); a segunda relaciona-se à *representação*, pois “a literatura se afaina na representação de alguma coisa” (1977, p. 20), dado o seu poder de (re)criar a realidade (que é pluridimensional) semioticamente. Por fim, a terceira força da literatura “consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem” (p. 26), tornando-a um objeto de natureza semiótica.

Imbuído dessas forças, o crítico, poeta e contista Edgar A. Poe escreveu diversas narrativas, como, por exemplo, “Os crimes da Rua Morgue”, que se tornou, anos depois, o “nascimento do romance policial” na literatura americana como mais um gênero literário, como sugere Todorov (1980, p. 156); outro exemplo, “A Aventura sem Par de um certo Hans Pfaall” é tomada como ponto de partida da criação do gênero literário “ficção científica”. Poe também escreveu contos fantásticos, muito célebres, como “O Gato Preto” ou “Metzengerstein”. Desse modo, concluímos que Edgar A. Poe foi um homem “genial”, com o sentido que Todorov lhe confere.

Em sua contística, Edgar A. Poe faz uso de narradores na primeira pessoa, o que nos remete ao seu processo criativo e torna-o ainda mais instigante. Os personagens de suas obras vivem entre a lucidez e a loucura, a beleza e a fealdade, a vida e a morte. Ao final de seus enredos, descobre-se quase sempre alguma doença fatal, sem cura e horripilante, e quase sempre seus personagens cometem atos desonrados e, às vezes, perturbadores. Para Todorov (2007):

A obra de Poe é vasta em gênero e qualidade artística. O autor escreveu desde poemas, a novelas e contos. Exerceu grande influência sobre autores como Baudelaire, Maupassant e Dostoievski. Além disso, Poe é considerado um dos grandes escritores da literatura mundial, não apenas pela variedade, mas também pela extensão de sua produção literária, até mesmo Paul Valéry o aclamou como “o mestre da imaginação material”. (TODOROV, 2007, p. 75).

Ao falar de Poe, Todorov (1980) ainda afirma que, por trás das produções edgarianas (contos fantásticos, de horror, mistério e morte), existe um “princípio gerador” comum, sendo este um “princípio abstrato que engendra tanto o que se chama de ‘ideias’ quanto a ‘técnica’, o ‘estilo’ ou a ‘narrativa’” (TODOROV, 1980, p. 156). Segundo Todorov, portanto, o princípio gerador da ficção de Poe seria o “superlativismo”, isto é, a tendência à exploração sistemática dos limites, dos extremos, dos excessos. Lovecraft (1997, p. 49) ainda acrescenta que “os espectros de Poe adquirem uma malignidade convincente que não se encontra em nenhum dos seus predecessores e estabelecem um novo padrão de realismo nos anais da literatura de horror”.

No campo da narratologia, Todorov parece limitar as obras de Edgar A. Poe a um “superlativismo” dos contrários cujo intento é estabelecer a “unidade de efeito”. Contudo, após a leitura dos contos “O Retrato Oval”, “Berenice” e “Morela”, somos convencidos de que esse princípio organizador vai além de um superlativismo fantástico. No nível semiótico, por exemplo, esse princípio estaria evidenciado na abundante presença de hipérboles, paradoxos e antíteses nas obras de Poe. No que concerne aos temas e ideias, há a problematização de pares como saúde-doença, beleza-fealdade, amor-ódio, natural-sobrenatural e, sobretudo, vida-morte. Todos esses pares também seriam uma derivação do superlativismo edgariano.

Além disso, Todorov (1980, p. 156) acerta ao dizer que, no plano temático, “a morte assombra quase cada página de Edgar Poe”. Essa colocação é melhor compreendida no ensaio crítico de Edgar A. Poe, “The philosophy of composition” (1846), em que ele retrata o tema da morte como o mais favorável à sua criação literária. A partir disso, Poe passou a explorar a imagem da bela mulher morta astuciosamente, evidenciando, por fim, a ambivalência que a imagem feminina pode alcançar no conjunto de suas produções literárias (contística, poética e crítica).

Na contística de Poe, a morte está sempre ligada ao medo, ao mistério e ao terror. Para ele, a morte não é fim, mas sim continuidade da vida. Com esse entendimento, nos moldes da “Poética” de Aristóteles, sem a pretensão de equipará-las, a “autocrítica literária” ou a “teoria literária” de Edgar A. Poe discorre sobre a produção literária edgariana e suas especificidades

estéticas e estilísticas. Tomado com suporte e inspiração a criação do poema “O corvo”, Poe conclui que o comprimento, a unidade de efeito e o método lógico de suas produções, com o medo, mistério, terror e morte por elas construídas, são responsáveis pela literariedade de suas obras. Nesse ensaio crítico, inicialmente, Poe (1845) sublinha que:

Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático. (POE, 1845, p. 03).

Esse *modus operandi* da composição literária edgariana se mostra como um método lógico, descritivo-qualitativo, que passa a reverberar todos os seus elementos composicionais. Dessa forma, é possível afirmar que Poe transfere narratividade aos poemas e *poeticidade* aos contos, desenvolvendo, portanto, os princípios defendidos em seus ensaios, pois, segundo Baudelaire (2000, p. 35), o estilo literário edgariano “é puro, adequado às ideias, dando delas a expressão exata. Poe é sempre correto” em relação ao bom uso da literatura.

Segundo Poe (1846), cabe ao poeta considerar a extensão de sua composição literária, mantendo-se sempre atento ao “limite de uma só sentada” para a fruição efetiva do leitor que é impactado por uma unidade de efeito, isso porque a “escolha de uma impressão, ou efeito, a ser obtido” por meio do texto literário, ou melhor, da literariedade pujante, deve ser o objetivo principal do poeta.

Sobre isso, Poe ainda acrescenta:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, [...] "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom - com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom - depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito. (POE, 1845, p. 02).

Dessa maneira, a teoria do conto de Edgar A. Poe nos faz concluir que, em condições de efeito, suas narrativas curtas, ou melhor, sua contística é de intenção sombria e apresenta multiplicidade de situações, enredos, personagens, além da morte e de belas mulheres. Tudo isso de forma singular, em que a imaginação do leitor consegue alcançar os elementos fantásticos e também romper a lógica pressuposta pela narrativa para, por fim, compreendê-la.

As mulheres dos contos de Poe são, quase sempre, retratadas como belas, cheias de energia e vivacidade, ainda que temporariamente. Às vezes, são semelhantes às donzelas indefesas, sensíveis e submissas aos seus maridos, e posteriormente são destruídas por alguma doença desconhecida, tornando-as feias, moribundas e assustadoras. A partir disso, elas aterrorizam e enlouquecem seus maridos, como se vê nos contos “Berenice”, “Ligéia”, “Eleonora”, “Morela” e “O Retrato Oval”, em que se encontra inegável transcendência da beleza feminina diante da morte que lhes alcançam, pois:

Encarando, então, a Beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao tom de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é o da tristeza. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 1845, p. 04).

Com base nessa proposição, Poe se pergunta: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?”, de forma previsível, ele responde: a morte (POE, 1845, p. 05). De algum modo, as narrativas de Edgar A. Poe reiteram essa resposta ao longo da contística edgariana, como, por exemplo, no conto Berenice (POE, 2001, p. 196), em que o narrador diz:

Afinal, explodiu em meio de meus sonhos um grito de horror e de consternação, ao qual se seguiu, depois de uma pausa, o som de vozes aflitas, entremeadas de surdos lamentos de tristeza e pesar. Levantei-me e, escancarando uma das portas da biblioteca, vi, de pé, na antecâmara, uma criada, toda em lágrimas, que me disse que Berenice havia... morrido! Sofrera um ataque epilético pela manhã e agora, ao cair da noite, a cova estava pronta para receber seu morador e todos os preparativos do enterro terminados.

Depois, em “Morela” (POE, 2001, p. 200):

Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador, pelo momento da morte de Morela? Ansei; mas o frágil espírito agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias, por muitas semanas, por meses penosos, até que meus servos torturados obtiveram domínio sobre meu cérebro e me tornei furioso com a demora, e, com o coração de um inimigo, amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais, à medida que sua delicada vida declinava como as sombras ao morrer do dia.

Como também se vê em “Ligéia” (POE, 2001, p. 237, grifos do autor):

E então, como se a emoção a exaurisse, ela deixou os alvos braços caírem e regressou solenemente a seu leito de morte. E enquanto exalava os últimos suspiros, veio de envolta com eles um baixo murmúrio de seus lábios: “*O homem não se*

*submete aos anjos nem se rende inteiramente à morte, a não ser pela fraqueza de sua débil vontade”.*

Por fim, em “Eleonora” (POE, 2001, p. 276):

Vira que o dedo da Morte lhe calcava o seio e que, como a efêmera, toda aquela beleza perfeita lhe fora dada apenas para morrer.

Portanto, nos níveis temático e textual, a literatura de Poe condensa todos os elementos descritos em seus ensaios críticos, como, por exemplo: o tema da “morte”; “a melancolia”; “a intensa e pura elevação da alma”; a “curta extensão” de seus contos e poemas; assim como elementos mais técnicos, entre eles a “lógica matemática” e “a métrica”, tal qual a escolha de *fonemas* em detrimento de outros. Trata-se de elementos aparentes tanto na poesia quanto na prosa, uma vez que “seus contos tendem a tomar a literatura por objeto; são contos metalinguísticos. Uma atenção tão constante à lógica da narrativa leva-o a fazer da própria narrativa um de seus temas” (TODOROV, 1980, p. 165).

Depois, para a compreensão da linguagem altamente figurativa de seus textos, Poe orienta o seu leitor a começar “a encarar o *Corvo* como simbólico” (1845, p. 10), e esse simbolismo passa a fundamentar as estratégias narrativas utilizadas por Poe, graças aos recursos literários e linguísticos utilizados na composição de seus textos, às escolhas das imagens simbólicas que se relacionam à temporalidade que destrói, decompõe e mata suas personagens, agindo, portanto, como duplos do conteúdo: entre a vida e a morte, o natural e o sobrenatural.

No Brasil, do ponto de vista interdisciplinar, os principais estudos de língua(gem), literatura e imaginário, são, por exemplo, de Maria Zaira Turchi, em “Literatura e antropologia do imaginário” (2003), e Maria Thereza de Queiroz Guimarães Strôngoli, em seu texto “Encontros com Gilbert Durand, cartas, depoimentos e reflexões sobre o imaginário” (2005). Sob essa perspectiva, Turchi afirma que “é por meio das estruturas simbólicas que se completa o conhecimento do homem, porque elas são o caminho para pesquisar, no mais profundo do ser humano, sua consciência integrada na função simbólica” (2003, p. 46). Depois, ao se pesquisar um *corpus* literário do ponto de vista do imaginário, Turchi acrescenta que “imagético, nunca gratuito, [é] anterior à própria razão, que guarda todos os mistérios do mundo no estuário do inconsciente coletivo” (2003, p. 46).

Para a compreensão do literário junto ao imaginário que lhe impõe conotação simbólica, Turchi (2003, p. 43) abandona o caminho seguro da teoria literária para se orientar

pelas considerações da escola de antropologia durandiana – e da fenomenologia em geral – a fim de proceder as análises microestruturais (lexemas) e macroestruturais (categorias narratológicas) dos três gêneros literários aristotélicos, sob a hipótese de que “a presença de repetições prenes de símbolos possibilita à narrativa mítica diferenciar-se” dos demais relatos.

É por essa perspectiva, portanto, que a compreensão do imaginário serve à conceptualização das imagens simbólicas recorrentes nos textos literários em geral, em especial de Edgar A. Poe, *corpus* desta dissertação, sob a ordem de suas estratégias narrativas, dispostas na narrativa por uma narratividade que leva o analista à apreensão de seu sentido (ou dos efeitos de sentido) pela semiótica greimasiana.

## **1.2. Semiótica discursiva de A. J. Greimas: um instrumento teórico-metodológico**

Em Saussure (2012), encontram-se as bases epistemológicas gerais da ciência da linguagem ou da semiologia. Entre continuidades e rupturas com o estruturalismo saussuriano, o estudioso Louis Hjelmslev (1899-1965) conseguiu avanços significativos no campo dessa ciência. A partir disso, os elementos semiolinguísticos que se manifestam na e pela linguagem tornaram-se partes dos estudos da língua enquanto objeto de investigação linguística e semiótica. Segundo Hjelmslev, portanto, a língua pressupõe dois planos sob os quais o sentido se manifesta: o de conteúdo e o de expressão. Sobre isso, para o linguista:

é em razão da forma do conteúdo e da forma da expressão, e apenas em razão delas, que existem a substância do conteúdo e a substância da expressão, que surgem quando se projeta a forma sobre o sentido, tal como um fio esticado projeta a sua sombra sobre uma superfície contínua. (HJELMSLEV, 1973, p. 61).

Em consonância com essas ideias, A. J. Greimas escreveu sua obra “Semântica”, depois conhecida como “Semântica Estrutural: pesquisa de método” (1966), com forte influência do espírito científico de Hjelmslev. No plano da epistemologia da linguagem, essa obra de A. J. Greimas reverberou as proposições acerca do objeto da linguística, revitalizando-o e partindo dos elementos semiolinguísticos às estruturas semióticas da organização da linguagem. Assim, conhecemos a semiótica discursiva cujo instrumento metodológico permite ao semioticista tomar o processo de significação como objeto de estudo.

Dessa maneira, A. J. Greimas (1966) afirma que sua teoria semiótica é de natureza descritiva, pois está no nível da metalinguagem e refere-se à “análise das condições de validade da descrição semântica” (p. 25). Entende-se que somente pela descrição dos níveis da geração do sentido de um texto torna-se possível chegar à sua significação, já que esta, “por oposição ao *sentido*, é sempre articulada” (FONTANILLE, 2018, p. 32).

Para Tatit (1997), a obra de A. J. Greimas foi consolidada ao longo do tempo por diversos estudiosos como, por exemplo, Barros e Fiorin, e agora pode ser considerada a teoria que se dedica ao exame do texto e do discurso efetivamente engajada com os postulados de Saussure e Hjelmslev. Ainda sobre isso, Tatit (1997) pondera:

Na realidade, apenas uma das diversas teorias que hoje se dedicam à abordagem do discurso e do texto pode ser considerada inteiramente comprometida com os princípios do pensamento saussuriano, trata-se da semiótica, que [...] jamais deixou de reconhecer sua dívida principal com o projeto científico globalizado de L. Hjelmslev, erigido, por sua vez, sob a metodologia linguística de Saussure. (TATIT, 1997, p. 73).

Essa é a razão pela qual iniciamos a apresentação de A. J. Greimas a partir de pressupostos teóricos de Saussure e Hjelmslev. Fundamentados neles, no nível teórico-metodológico da análise semiótica, A. J. Greimas (1966, p. 14) recomenda ao analista adotar a semântica e seus métodos próprios de análise, cabendo a ele “refletir acerca das condições pelas quais seja possível um estudo científico da significação” sem desconsiderar os aspectos epistemológicos da análise proposta, pois o sentido é uma “matéria amorfa da qual se ocupa a semiótica” (FONTANILLE, 2018, p. 31). Portanto, “só uma semiótica de formas como esta poderá surgir, num futuro previsível, como a linguagem que permite falar do sentido” (GREIMAS, 1975, p. 17).

Depois, em 1970, A. J. Greimas lança a obra “Du sens”, que reúne quinze textos escritos por ele ao longo dos anos 1960. No primeiro deles, A. J. Greimas reitera a proposta de uma semiótica interpretativa, tal como em 1966. Na verdade, reitera-se a necessidade de uma semiótica formal como se vê a seguir:

Ao lado de uma semântica interpretativa, cujo direito de existência não é mais contestado, a possibilidade de uma semiótica formal, que procuraria dar conta apenas das articulações das manipulações de quaisquer conteúdos, define-se cada vez mais. Determinar as múltiplas formas da presença do sentido e os modos de sua existência, interpretá-los como instâncias horizontais e níveis verticais da significação, descrever os percursos das transposições e transformações de conteúdos, são tarefas que, hoje em dia, já não parecem utópicas. Só uma semiótica de formas como esta poderá surgir, num futuro previsível, como a linguagem que permite falar do sentido. Porque a forma semiótica é exatamente o sentido do sentido. (GREIMAS, 1975, p. 17).

Em síntese, esses quinze textos esclarecem satisfatoriamente os componentes dos níveis fundamental e narrativo do *percurso gerativo de sentido* da teoria semiótica de A. J. Greimas, deixando um pouco de lado o nível discursivo, o que também aconteceu nos desdobramentos teóricos da semiótica discursiva em outros textos de A. J. Greimas como, por exemplo, “Du sens II” (1983) e “Maupassant” (1976).

Nesse percurso teórico em obras de A. J. Greimas, o “Dicionário de semiótica” (1979), em coautoria com Courtés, evidencia que a semiótica discursiva conceitua, sistematiza e ordena teoricamente os recursos teórico-metodológicos que lhe pertencem. Desse modo, ao analista semiótico são ofertados todos os conceitos-chave dessa teoria para que ele possa apreender o(s) sentido(s) no nível de uma textualidade (a partir de relações intratextuais). No prefácio dessa obra, escrito por José Luiz Fiorin, encontra-se o porquê de um dicionário de semiótica:

Ele tem uma direção teórica. Seu objetivo não é apresentar todo o conhecimento adquirido, mas enunciar problemas e circunscrever um campo de saber e de investigação. Faz uma síntese interpretativa do conhecimento em função da teoria que esposa.

Isto posto, pode-se afirmar que o “Dicionário de semiótica” (1979) é um produto de notável investimento científico, pois apresenta com propriedade o instrumento teórico-metodológico aplicável à análise semiótica dos textos em geral: o *percurso gerativo de sentido*. Este vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, dividindo-se em três níveis de análise: o fundamental, o narrativo e, por fim, o discursivo. Cada um desses níveis é composto por um componente sintático e outro semântico.

A respeito da definição de percurso gerativo, A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 362) dizem tratar-se de uma progressão do discurso, que pressupõe instâncias intermediárias que se estabelecem “entre as estruturas *a quo* e as estruturas *ad quem*” do texto. Já acerca dessas estruturas semióticas que emergem a partir de uma textualidade, A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 183) recomendam o seguinte entendimento:

Consideramos a estrutura uma entidade autônoma de relações internas, constituídas em hierarquias. [...] Tal concepção de estrutura constitui um plano de fundo para a teoria semiótica, uma “atitude científica” a partir da qual se esboçam os percursos metodológicos do pesquisador.

Nesse sentido, do plano de conteúdo de um texto (discurso), ou seja, de sua textualidade, emergem as suas estruturas fundamentais, narrativas e discursivas, que se



organizam nos respectivos níveis de análise semiótica: o fundamental, o narrativo e o discursivo. A cada nível, portanto, obtêm-se dois componentes geradores de sentido: um sintático e outro semântico. Para melhor compreensão, torna-se necessário discorrer sobre os componentes e as características de cada nível semiótico, a começar pelo fundamental, que é considerado o mais profundo e abstrato em relação aos outros. Vejamos:

**Quadro 1:** Greimas: percurso gerativo de sentido

		Componente Sintático	Componente Semântico
Estruturas narrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

Fonte: Fiorin (2001).

O nível fundamental, em que se encontram as estruturas fundamentais, corresponde ao patamar mais profundo do percurso gerativo e refere-se a uma mínima oposição semântica axiológica. As relações binárias de oposição, contradição e complementaridade subjacentes ao texto, no nível interpretativo, funcionam como fios condutores de sentido e de significação, uma vez que elas passam a ordenar todo o processo de significação do texto, organizando-o sob um mesmo eixo semântico a partir de certos *valores virtuais* (GREIMAS, 1975). Nesse nível, instaura-se, conseqüentemente, a estrutura elementar da significação. Por meio de seu componente sintático, revelam-se as relações contraditórias e/ou contrárias, que se estabelecem a partir de dois termos-objetos.

Sobre essa sintaxe, A. J. Greimas e Courtés (2011) ressaltam:

A sintaxe fundamental assim concebida é puramente relacional, simultaneamente conceitual e lógica: os termos-símbolos de uma taxionomia se definem como

intersecções de relações, ao passo que as operações são apenas atos que estabelecem relações. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 475).

A semântica fundamental, por sua vez, revela os valores, eufóricos ou disfóricos, ou seja, positivos ou negativos investidos nos termos-objetos pelos sujeitos da narrativa. A relação eufórica, como categoria tímica, ocorre quando os sujeitos estão em conformidade com os valores investidos nos termos-objetos, considerando o meio em que se encontram; por outro lado, quando esses sujeitos estão em desconformidade, tem-se uma relação disfórica. A propósito dessa semântica, Greimas e Courtés (2011) afirmam:

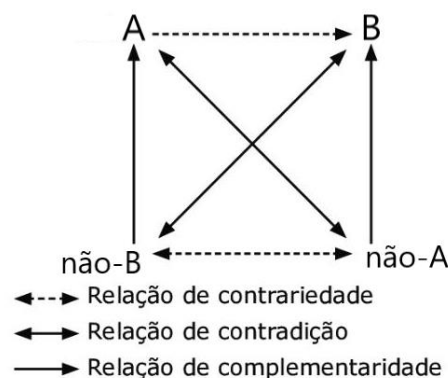
A semântica fundamental aparece, nesse nível, como um inventário de categorias sêmicas, suscetíveis de serem exploradas pelo sujeito da enunciação, como outros tantos sistemas axiológicos virtuais, cujos valores só se atualizam no nível narrativo, no momento de sua junção com os sujeitos. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 437).

À vista disso, portanto, ao proceder ao exame das estruturas fundamentais da geração de sentido, é necessário considerar a formalização do quadrado semiótico. Para Greimas e Courtés (2011):

Compreende-se por **quadrado semiótico** a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer. A estrutura elementar da significação, quando definida – num primeiro momento – como uma relação entre ao menos dois termos. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 400, grifos dos autores).

Desse modo, segue sua representação:

**Figura 1:** Quadrado semiótico



Fonte: Adaptado de Greimas e Courtés (2011, p. 400).

A partir do exposto, ressaltamos que o quadrado semiótico evidencia a *direção* do *sentido*, que é, ao mesmo tempo, uma “tendência a algo”, e comumente se revela por meio de

um objeto, prática ou situação de interação semiótica, conforme assinala Fontanille (2018), em “Semiótica do discurso”, pautado em A. J. Greimas (1966).

Esse quadrado demonstra a estrutura elementar da significação. Nesse ponto, acerca da compreensão do termo “significação”, Fontanille (2018), ancorado em A. J. Greimas (1966), afirma que se trata do “produto organizado pela análise”, em que se revela “na e pela” associação e articulação do plano de conteúdo de um discurso com o seu plano de expressão. Nessa perspectiva, o texto projeta seus efeitos de sentido aos outros níveis semióticos.

O outro nível, o narrativo, em que se encontram as estruturas narrativas do discurso, corresponde ao patamar intermediário do percurso gerativo. Vejamos o quadro:

**Quadro 2:** Percurso gerativo de sentido: nível narrativo

Sintaxe narrativa	Enunciado		
	Estado (ser)	Fazer	
	Programa Narrativo (PrN)		
	Programa de competência (PrNC)	Programa de performance (PrNP)	
	Percurso Narrativo (PeN)		
	PeN do sujeito	PeN do destinador/ manipulador	PeN do destinador/julgador
	Sequência de PrNC e PrNP	Manipulação	Interpretação ou sanção cognitiva Retribuição ou sanção pragmática
Semântica narrativa	Modalidade do Ser		
	Jogo entre o ser e o parecer	Efeito de sentidos afetivos ou passionais	
	Moderação do fazer		
	Fazer-Fazer	Ser-Fazer	

Fonte: Cardoso, Hanashiro, Barros (2016).

A despeito de sua sintaxe, encontram-se certos valores investidos nos termos-objetos pelos sujeitos da narrativa. Dessa forma, o texto passa a se organizar em torno de enunciados elementares, ou melhor, enunciados narrativos como, por exemplo, os *enunciados de estado* e os *enunciados de fazer*, que juntos constituem uma narrativa mínima.

Nos enunciados de *estado*, o sujeito (S<sub>2</sub>) da narrativa mantém relação de *junção* com seus termos-objetos em sua existência modal. Por *junção*, Greimas e Courtés (2011, p. 279) entendem uma “relação que une o sujeito ao objeto, isto é, a função constitutiva dos enunciados de estado”, a qual nos permite pressupor os seguintes estados:

de **conjunção**:  $F - EN = (S \cap O)$  ou de **disjunção**:  $EN = (S \cup O)$

**F**: função. **S**: sujeito. **O**: objeto.

Por sua vez, os enunciados de *fazer* levam o sujeito ( $S_1$ ) da narrativa à transformação de seu estado inicial, com base em suas competências modais. Com isso, alteram-se as relações desse sujeito com aqueles termos-objetos. Dessa forma, tem-se que considerar o seguinte percurso semiótico:

**EN<sub>1</sub>** =  $(S_2 \cap / \cup O)$  *estado inicial*;

**EN<sub>2</sub>** =  $F = [(S_1 \cap / \cup O) \rightarrow (S_2 \cap / \cup O)]$  enunciado de transformação (de *fazer*)

**EN<sub>3</sub>** =  $(S_2 \cap / \cup O)$  *estado final*

Concluimos, portanto, que a relação de junção (conjunção ou disjunção) entre o sujeito da narrativa e seu termo/objeto-valor é mediada por um *enunciado de estado*; a transformação de um estado inicial em outro (final), por consequência, é determinada por um *enunciado de fazer*. Na sintaxe narrativa, a performance é responsável por orientar a regência do enunciado de *fazer* ao de *estado*. Para A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 364, grifos do autor), “a **performance narrativa** se apresenta como um caso particular do programa narrativo”, ligando-se ao “fazer-ser” do sujeito, ou melhor, à sua competência.

Isto posto, podemos afirmar que o sujeito existe em função de seu objeto de valor, pois seu “querer” instaura, no nível narrativo, o percurso da manipulação, que é exercido pelo sujeito/destinador-manipulador representado pelos sujeitos do *saber* e do *poder*. A partir desse sujeito, as competências modais do sujeito manipulado (*dever*, *querer* e *fazer*) passam por alterações ao longo dos esquemas narrativos.

A “narrativa complexa”, mais geral, é construída a partir do ponto de vista de um dos sujeitos envolvidos. Na fase da manipulação, o destinador-manipulador é o actante funcional que atribui ao destinatário a(s) competência(s) modal(is) necessária(s) à ação. No conto “Berenice”, o destinador-manipulador passa a agir utilizando-se da sedução para o *não-fazer* do sujeito de *estado*. Barros (2005, p. 33) organiza os tipos de manipulação segundo o critério “da competência do manipulador, ora sujeito do saber, ora sujeito do poder, e o da alteração modal, operada na competência do sujeito manipulado”, conforme o quadro a seguir:

**Quadro 3:** Tipos de manipulação e suas competências

Tipos de manipulação	Competência do destinador-manipulador	Alteração na competência do destinatário
PROVOCAÇÃO	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

Fonte: Barros (2005).

Um esquema narrativo canônico inicia-se, portanto, pela **manipulação**, depois chega-se à **competência**, **performance** e **sanção**. A competência, por sua vez, instaura o *poder-fazer e/ou saber-fazer*, que são as modalidades “atualizantes”, tornando o sujeito/destinatário apto a praticar uma ação. A performance é um momento de realização sob a ordem das modalidades “realizantes”, *poder* e *saber*, que passam a permitir o agir do sujeito. A sanção, por fim, refere-se ao julgamento do destinatário pelo seu destinador (podendo ser positiva ou negativa).

Destarte, o programa narrativo é pressuposto pelo encadeamento lógico de enunciados. O encadeamento desses programas, por sua vez, forma os percursos narrativos do texto cujo objetivo é analisar sua narratividade. Por fim, os vários percursos narrativos projetam, no nível do conteúdo, esquemas narrativos. Especialmente sobre os PN, Greimas e Courtés (2011, p. 388, grifos do autor) postulam que:

O **programa narrativo** (abreviado como PN) é um sintagma elementar da sintaxe de superfície, constituído de um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado [...] um PN simples se transformará em PN complexo sempre que exigir a realização prévia de um outro PN.

Desse modo, um PN pode ser assim representado (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 388):

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cup O_v)]$$

$$PN = F [S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

Em que:

PN= programa narrativo; F= função; S<sub>1</sub>= sujeito de fazer; S<sub>2</sub>= sujeito de estado; U= disjunção; ∩= conjunção; O<sub>v</sub>= objeto-valor

Portanto, o PN é interpretado no curso das mudanças de estado de um de sujeito ( $S_2$ ) efetuadas por outro sujeito da narrativa ( $S_1$ ). Esse constante movimento propicia a progressão do *percurso gerativo de sentido*. Por fim, para melhor compreensão da hierarquia existente entre as unidades sintáticas do nível narrativo, os esquemas, percursos e programas narrativos, Barros (2005, p. 38) propõe a seguinte esquematização:

**Quadro 4:** As unidades sintáticas

<b>Unidades sintáticas</b>	<b>Caracterização</b>	<b>Actantes</b>
esquema narrativo	encadeamento lógico de percursos narrativos	actantes funcionais: sujeito, objeto, destinador, destinatário
percurso narrativo	encadeamento lógico de programas narrativos	papeis actanciais: sujeito competente, sujeito operador, sujeito do querer, sujeito do saber etc.
programa narrativo	encadeamento lógico de enunciados	actantes sintáticos: sujeito de estado, sujeito do fazer, objeto

Fonte: Barros (2005).

Até esse instante, concluímos que a sintaxe narrativa corresponde ao “espetáculo” dos acontecimentos narrativos, isto é, às ações dos sujeitos da narrativa. Contudo, cabe à semântica narrativa revitalizar os contornos subjetivos atribuídos aos objetos de valor no momento em que os componentes sintáticos são selecionados e relacionados com aqueles sujeitos, conferindo-lhes significação. Portanto, a semântica narrativa consiste no “momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos” e eles são inscritos como “valores nos objetos no interior dos enunciados de estado” (BARROS, 1997, p. 41).

O processo de modalização, a partir de uma narratividade, se configura como um forte investimento de semântica narrativa, pois o *fazer-fazer*, isto é, o fazer do destinador se torna capaz de comunicar valores modais ao sujeito destinatário, em outras palavras, ele se relaciona ao *ser-fazer* da competência daquele outro sujeito. Em outro momento, ocorre a modalização do *ser*, que se articula às modalidades do *querer*, *saber*, *dever* e *poder* da relação do sujeito com os valores que incidem sobre os objetos de desejo.

Nesse momento, as *paixões*, do ponto de vista da semiótica, segundo Barros (2005, 48), fazem compreender “os efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de *arranjos sintagmáticos de*

*modalidades* ou *configurações passionais*”, ou seja, há *percursos passionais* no interior das estruturas narrativas que passam a significar no nível do discurso.

Nesse nível, o analista trabalha com a narratividade. No entanto, reiteramos que a narratividade, a narrativa e a narração são conceitos distintos; pois esta “concerne a uma determinada classe de textos. Aquela é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...], quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 2002, p. 21), que se materializam textualmente via narrativa.

O terceiro e último, é o nível discursivo. Este corresponde ao patamar mais superficial do *percurso gerativo de sentido* e é encarregado da conversão das estruturas narrativas em estruturas discursivas, utilizando-se dos procedimentos de tematização e figurativização. Além deles, os mecanismos de *debreagem* e de *embreagem*, que colocam o discurso em funcionamento, são contemplados. Vejamos o quadro:

**Quadro 5:** Percurso gerativo de sentido: nível discursivo

Sintaxe discursiva	Pessoa (Eu/ele) – Actoralização	
	Espaço (Aqui/lá) – Espacialização	
	Tempo (Agora/então) - Temporalização	
	Efeito de proximidade ou distanciamento	
	Uso da 3ª pessoa	Uso da 1ª pessoa
	Desembreagem enunciva	Desembreagem enunciativa
	Efeito de sentido de objetividade	Efeito de sentido da subjetividade
	Efeito de realidade ou de referente	
Semântica discursiva	Na desembreagem interna cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto	A ancoragem liga o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor conhece como “reais”
	Tematização = os temas são de natureza conceitual e abstrata	
Figurativização = dá concretude e sensorialidade ao discurso. Produz ilusão de realidade e referente		

Fonte: Cardoso, Hanashiro, Barros (2016).

Na sintaxe desse nível, primeiramente, Greimas e Courtés (2011) postulam que:

a **sintaxe discursiva**, por enquanto, em vias de elaboração, é possível fixar, de maneira definitiva, o estatuto das unidades e das operações que ela comporta. Sendo assim, preferimos propor-lhe apenas as linhas gerais sob a forma de procedimento que entram em jogo, no nível da instância da enunciação, no momento da produção do discurso. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 473).

Acerca do componente sintático do nível discursivo, Barros (2005, p. 51) ressalta que “as estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação” que faz escolhas de pessoa, de espaço, de tempo, enriquece e “‘conta’ ou passa a narrativa, transformando-a em discurso”. Para tanto, além dos mecanismos de “debreagem” e de “embreagem”, A. J. Greimas e Courtés (2011) distinguem três subcomponentes para a discursivização dos conteúdos do percurso gerativo, a saber: a actorialização, a temporalização e a espacialização. Na empreitada de compreender a semântica e sintaxe da enunciação, apoiado nos postulados de Benveniste (1966) e de A. J. Greimas (1966; 2011), José Luiz Fiorin (2016), em “As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo”, nos ajuda a entendê-las.

Segundo Fiorin (2016, p. 40-41), a sintaxe discursiva dispõe de dois mecanismos para a sua discursivização, a debreagem e a embreagem, que se configuram como procedimentos capazes de instaurar (ou suprimir) as categorias de pessoa, espaço e de tempo no enunciado (ou nos enunciados), atribuindo-lhes, no discurso literário, um efeito de sentido de realidade (ora objetivo ou subjetivo), pois “num primeiro momento, em disjuntar do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar o enunciado um *não eu*, um *não aqui* e *não agora*” chega-se às marcas da enunciação literária.

Continuando, a actorialização, para Fiorin (2016, p. 51), “é um dos componentes da discursivização e constitui-se por operações combinadas que se dão no componente sintático quanto no semântico do discurso” por meio dos mecanismos de debreagem e embreagem. Nesse sentido, o que caracteriza esse procedimento é o fato de intentar-se instituir os atores (actantes e pessoas) do discurso por meio daqueles componentes sintático e semântico do nível discursivo.

Por seu turno, segundo A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 497), a temporalização consiste “em produzir o efeito de sentido ‘temporalidade’ e em transformar, assim, uma organização narrativa em ‘história’”. Dessa forma, A. J. Greimas e Courtés (2011) estabelecem três subgrupos para sua análise, a saber: programação temporal, localização temporal e a aspectualização. O primeiro tem como característica principal a conversão do eixo “das pressuposições” ao eixo das “consecuções”, garantindo-lhes certa ordem temporal; o segundo “segmenta e organiza as sucessões temporais” entre as estruturas narrativas; por fim, o terceiro transforma as “funções narrativas em processos” instalados no discurso.

Por fim, apoiados em Fiorin (2016, p. 260), compreendemos, ao cabo dos estudos da enunciação, que a categoria “espaço” também interessa à semiótica discursiva, desdobrando-se dessa maneira: o espaço da enunciação ou da narração e o espaço do enunciado ou do



narrado. O primeiro refere-se a “onde” se dá a narração; o segundo, por sua vez, a “onde” ocorrem os fatos narrados. Essa dupla espacialização, segundo Greimas e Courtés (2011):

Comporta, em primeiro lugar, procedimentos de localização espacial, interpretáveis como operações de debragem e de embreagem efetuadas pelo enunciador para projetar fora de si e aplicar no discurso enunciado uma organização espacial mais ou menos autônoma, que serve de quadro para a inscrição dos programas narrativos e de seus encadeamentos. A espacialização inclui, por outro lado, procedimentos de programação espacial. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 176).

A análise da realização linear dos acontecimentos narrativos, a partir do nível discursivo, se sustenta, portanto, pela localização espacial percebida por meio dos programas espaciais, que dão progressão aos fatos narrados e delineados pelas estruturas semionarrativas do *percurso gerativo de sentido*.

Por outro lado, o componente semântico do nível discursivo se encarrega de impor àquelas estruturas narrativas os procedimentos de tematização e figuratização do discurso. A tematização, primeiramente, corresponde à formulação de valores do discurso sob a forma de temas abstratos. Sobre isso, A. J. Greimas e Courtés (2011) consideram:

a **tematização** é um procedimento – ainda pouco explorado – que, tomando valores (da semântica fundamental) já atualizados (em junção com os sujeitos) pela semântica narrativa, de maneira mais ou menos difusa ou concentrada, sob a forma de temas, pelos programas e percursos narrativos, abrindo assim caminho à sua eventual figuratização. (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 496, grifos do autor).

Consoante ao exposto acima, o procedimento de figuratização se torna responsável por revestir os percursos temáticos de figuras, garantindo-lhes o caráter concreto que define o nível discursivo. Para A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 211), “é o conjunto do percurso narrativo do sujeito que se encontra figurativizado”. De acordo com essas considerações, concluímos que os dois procedimentos da semântica discursiva introduzem no discurso literário, em especial, isotopias temáticas e figurativas, que reiteram os traços semânticos das figuras e dos temas do discurso. Com isso, evoca-se, novamente, a natureza pluri-isotópica do texto literário.

### **1.3. O imaginário de Gilbert Durand: uma teoria da imagem**

Aos poetas, Gilbert Durand (2012, p. 25) sublinha que “uma fenomenologia do imaginário deve, antes de tudo, entregar-se com complacência às imagens”, pois sua ocorrência em textos literários exige certa formalização de suas estruturas composicionais,

visto que a apreensão de seu sentido implica a análise de sua manifestação imaginativa. Com essa proposição, imaginário, imaginação e imagem foram teorizados por Durand e se constituem como instrumentos teóricos para a análise das imagens simbólicas.

O texto fundamental da teoria de Durand, “As estruturas antropológicas do imaginário”, em que se têm os pressupostos teórico-metodológicos para a compreensão da imagem, do simbólico e da imaginação, considera o imaginário a própria matriz do pensamento humano. Com isso, segundo Wunenburger (2007, p. 19), “Durand contribuirá para amplificar as aquisições bachelardianas situando-se no nível de uma antropologia geral e sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário”.

Na definição do próprio Durand (2002), o imaginário se configura como o “conjunto de imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens” e que ordena todos os procedimentos imaginativos do ser humano. Trata-se, portanto, de “um pluralismo das imagens, e uma estrutura sistêmica do conjunto dessas imagens infinitamente heterogêneas, mesmo divergentes” (DURAND, 1996, p. 215), sendo aquela estrutura, por sua vez, “uma forma transformável” que é constituída por uma “estrutura mais geral a que chamaremos *Regime*” (DURAND, 2012, p. 64). Segundo Durand:

Uma vez que esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis, pô-nos-emos por fim a questão do saber se são eles mesmos motivados pelo conjunto dos traços caracterológicos ou tipológicos do indivíduo, ou ainda qual é a relação que liga as suas transformações às pressões históricas e sociais. (DURAND, 2012, p. 64).

Nesse sentido, as estruturas dos Regimes Diurno e Noturno acomodam tanto as imagens simbólicas produzidas pela imaginação via imaginário quanto seus símbolos, *schemes* e arquétipos. Esses conceitos estruturam, dinamicamente, a teoria geral do imaginário e, em última instância, submetem-se à polaridade inerente àquelas estruturas antropológicas do imaginário.

Nessa perspectiva, a imaginação não pode ser compreendida apenas como uma atividade fictícia, única e homogênea, mas, sobretudo, pela função simbólica que exerce no imaginário. Desse modo, ela funciona como faculdade de criação simbólica, pois detém certa “potência dinâmica” (2012, p. 30) e simbólica. Como parte do imaginário, é pela imaginação “que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização” (DURAND, 2012, p. 37) das imagens simbólicas.

No imaginário durandiano, a imagem se torna “uma consciência” transcendente, ou seja, um “saber perceptivo [...]”; o ‘não-ser’ seria a categoria da imagem” (DURAND, 2012, p.

22) porque “a imaginação bebe o obstáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade” (2012, p. 23). Isto porque “o objeto imaginado é dado imediatamente no que é” (2012, p. 22). Portanto, as imagens se apresentam por meio de símbolos, de palavras e de signos e se revelam sob a ordem de diversas textualidades, pois são motivadas “seja pela língua, seja pelas funções sociais” (2012, p. 33), cujos significados se prendem às potencialidades simbólicas de cada Regime de imagens.

A definição de imagem simbólica proposta por Durand evoca a de símbolo. Este é para Durand (1996, p. 35) um “complexo não apenas de sensações, mas de significações afectivas múltiplas e de uma verdadeira aprendizagem cultural”. No aspecto semântico dos símbolos é possível encontrar suas variações de sentido, os chamados arquétipos, que se articulam e se organizam apoiando-se nos Regimes do imaginário durandiano.

Para Durand (2012), a estruturação do pensamento humano ocorre dialeticamente entre suas dimensões constitutivas: a psíquica, a cultural e o meio cósmico. Estas correspondem, em última instância, às estruturas antropológicas do imaginário. Nesse sentido, o significante de um signo imagético pode “estender-se por todo o universo concreto: mineral, vegetal, animal, astral, humano, ‘cósmico’, ‘onírico’ ou ‘poético’” (DURAND, 1998, p. 11-12); enquanto seu significado se encarrega de sentidos múltiplos, às vezes, antinômicos.

Nessa constante, Durand (2012) perpassa pela “teoria dos gestos dominantes”, postulada pela escola de reflexologia de Leningrado, sob a orientação de Betcherev. Segundo seus pesquisadores, os reflexos primitivos dos seres humanos são: a *posição*, a *nutrição* e a *cópula* (ou *sexual*). Estes constituem o princípio da classificação geral das imagens simbólicas no imaginário durandiano, pois o reflexo da *posição* “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2012, p. 48); o da *nutrição*, como imperativo biológico, “nos recém-nascidos, se manifesta por reflexos de sucção labial e de orientação correspondente da cabeça” (DURAND, 2012, p. 48) e, por fim, o da *cópula* que “seria de origem interna, desencadeada por secreções hormonais e só aparecendo em período de cio” (DURAND, 2012, p. 48). Portanto, segundo Durand (2012), as estruturas presentes nas atitudes imaginativas do ser humano provém, antes de tudo, desses reflexos.

Sobre isso, Durand (2012) acrescenta que as profundas relações entre o meio cósmico, cultural, social e histórico com aqueles reflexos primitivos do ser humano, ao longo do tempo puncionam e dinamizam as imagens de um imaginário, pois, no campo do simbólico, “por uma espécie de finalidade, o projeto natural fornecido pelos reflexos dominantes que lhe

servem de tutor instintivo” (DURAND, 2012, p. 52), e é significativo. Esse entendimento deixa claro o que Durand chamou mais tarde de “trajeto antropológico” da imagem. Para ele, esse trajeto consiste na “incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladores e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (2002, p. 41).

Como categoria de análise, para esta dissertação, vale discutir mais especificamente o Regime Diurno, pois este é caracterizado, principalmente, pela antítese, por oposições e contradições, ou seja, passa a existir um confronto dos contrários, e isso é o que mais acontece na contística de Poe.

O Regime Diurno da imagem é definido por Durand (2012, p. 67) como o regime da luz, do medo e do terror. Essa isomorfia, por sua vez, se apresenta com os símbolos de *As faces do tempo*: os teriomórficos, os nictomórficos e os catamórficos. Tal maniqueísmo das imagens diurnas, ao longo das considerações de Durand, estende-se à complexa compreensão que se tem sobre o mundo real, pois as “forças” ou os “princípios” que orientam a vida humana são naturalmente opostos.

Nesse regime, os símbolos representam, por meio de campos semânticos antitéticos, a angústia da morte sob a forma de estruturas esquizomorfos ou heroicas. Na contística de Poe, a manifestação dos contrários ativa, em geral, a imaginação diurna, sendo esta caracterizada por aquilo que Durand (2012) chama de Regime Diurno. Sendo assim, para se escapar daquela angústia, os textos edgarianos nutrem um imaginário aludindo-o:

Aos esquemas, arquétipos, símbolos valorizados negativamente e às faces imaginárias do tempo poder-se-ia opor, ponto por ponto, o simbolismo simétrico da fuga diante do tempo ou da vitória sobre o destino e a morte. Porque as figurações do tempo e da morte não passavam de excitações para o exorcismo, convite imaginário a empreender uma terapêutica pela imagem. É aqui que transparece um princípio constitutivo da imaginação e de que esta obra será tão-somente a elucidação: figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica. Imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade. E, enquanto projeta a hipérbole assustadora dos monstros da morte, afia em segredo as armas que abaterão o Dragão. *A hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese.* (DURAND, 2012, p. 123, *grifos no autor*).

Com base no exposto, na teoria de Durand, os símbolos diurnos se dividem em: teriomorfos, ligados à animalidade; nictomorfos, ligados à obscuridade; e catamorfos, ligados à *queda*. Os símbolos teriomórficos, primeiramente, correspondem ao simbolismo animal,

valendo-se de suas potencialidades místicas e arquetípicas. Nesse sentido, de acordo com Durand (2012):

De todas as imagens, com efeito, são as imagens animais as frequentes e comuns. [...] O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. (DURAND, 2012, p. 69-73).

Desse modo, compreendemos que a teriomorfia manifesta-se nos textos literários edgarianos como, por exemplo, em “O corvo”, a fim de evidenciar o motivo da *queda*, que, neste caso, é razoavelmente nítido e aparente. O simbolismo animal se configura, desse modo, a partir do isomorfismo da agitação, da esperteza e da animação (substantivos); o animal simbólico é aquele que foge rapidamente, devora, rói (verbos), se permite eufemizar a atmosfera angustiante que lhe envolve. “O corvo”, de Poe (2001, p. 897), mesmo fora de sua contística, mas como porte de sua produção literária, e dada sua relevância no campo da literária, é tomado como exemplo. Vejamos:

Ao ver da ave austera e escura a soleníssima figura,  
desperta em mim um leve sorriso, a distrair-me de meus ais.  
“Sem crista embora, ó Corvo antigo e singular” – então lhe digo –  
“não tens pavor”. Fala comigo, alma da noite, espectro torvo!  
E o corvo disse: “Nunca mais.”

Inicialmente, o poema de Poe traz o *corvo* como símbolo do Regime Diurno da imagem, pois se revela como uma ave solar, um mensageiro dos deuses. Por isso, graças às asas que lhes permite voar, o *corvo* torna-se um animal em segunda instância, antes é um símbolo de pureza, de ascensão e elevação. Ao longo desse poema, por meio de um contraponto semântico, como se nota no excerto, a simbologia do *corvo* passa ao Regime Noturno, pois instaura o significado das trevas, dos demônios. Conclui-se, portanto, que as imagens teriomórficas transitam entre os regimes do imaginário por meio dos símbolos que lhes dão materialidade simbólica.

Por sua vez, os símbolos nictomórficos estão ligados às imagens que condensam o isomorfismo negativo do Regime Diurno do imaginário. Essas imagens referem-se às trevas, sombras, negrura e ao tempo transcorrido, assim como orienta Durand (2012):

Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a ima como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim das contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida. (DURAND, 2012, p. 111).

Dessa forma, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 15-20), o simbolismo da água pode evidenciar o “símbolo das energias inconscientes, das virtudes informes da alma”, como o rio que designa um curso de suas águas, a vida, o sangue que dá a vida, se vai, se exaure, a cada passagem do tempo, num constante drama lunar. E , oposto ao fogo, corresponde “ao norte, ao frio, ao solstício do inverno, aos rins, à cor negra”

Por fim, é possível afirmar que os símbolos catamórficos representam o isomorfismo da *queda*. Esta, por sua vez, é compreendida através de um conjunto de constelações simbólicas que projetam sobre as estruturas do imaginário a angústia diante da temporalidade (negatividade) humana: a morte. Sobre isso, Durand (2012) postula:

O engrama da queda é, com efeito, reforçado desde a primeira infância pela prova da *gravidade* que a criança experimenta quando da aprendizagem penosa do andar. O andar passa de uma queda corretamente utilizada como suporta da postura vertical, e cuja falha é provada por quedas reais, choques, pequenos ferimentos que agravam o caráter pejorativo da dominante reflexa. (DURAND, 2012, p. 112).

A partir disso, do acontecimento narrativo à sua simbologia, a *queda* tornou-se um signo de punição, dado o contexto de cultura que lhe atribui essa significação. Durand (2012, p. 117) afirma ainda que “os sistemas de imagens que reservam um grande lugar para o esquema da queda estão a caminho da eufemização”. Nesse sentido, os símbolos catamórficos se instalam entre os Regimes Diurno e Noturno, porém se reservam às constelações do primeiro regime da imagem, pois:

o Regime estritamente diurno da imaginação desconfia das seduções femininas e afasta-se dessa face temporal que um sorriso feminino ilumina. É uma atitude heroica que a imaginação diurna adota e, muito longe de se deixar conduzir à antífrase e à inversão dos valores, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as suas antíteses simbólicas, de polir com precisão e eficácia as armas que utiliza contra a ameaça noturna. (DURAND, 2002, p. 121).

A imaginação diurna, por conseguinte, se reveste de uma postura heroica. Esta é iluminada pelo sol como também pela força, pelo enfrentamento e combate simbólico; o herói, por sua vez, é uma figura ascensional que vai buscar “as astúcias do tempo e as redes do Mal” (DURAND, 2012, p. 168). Assim compreendido o imaginário diurno, cabe agora considerarmos os símbolos do cetro e do gládio, que constelam com as imagens dos símbolos ascensionais, os quais aparecem “marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda” (DURAND, 2012, p. 145).

As constelações “espetacular” e “diairética” funcionam como “armas” para o herói solar, aquele do Regime Diurno da imagem. Nesse sentido, elas passam a atuar contra a *queda*, assim como a *Luz* destrói (contra) as *Trevas*, pois, segundo Durand (2012):

A arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza. O combate se cerca mitologicamente de um caráter espiritual, ou mesmo intelectual, porque “as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação”. (DURAND, 2012, p. 161).

Com base nisso, sobre o Regime Diurno, concluímos que os esquemas “ascensional” e o “diairético”, sob a luz solar e com a força do herói, posicionam-se, simbolicamente, contra os símbolos catamórficos (relacionados à *queda*), os nictomórficos (relacionados às trevas) e os teriomórficos (relacionados à animalidade).

Por outro lado, quando somos entregues ao tempo e ao destino irrefreável que nos alcançará, tem-se, portanto, a constelação de imagens do Regime Noturno. Este está “constantemente sob o signo da conversão e do eufemismo” (DURAND, 2012, p. 197). Dessa forma, esse regime é caracterizado pelos processos de inversão (conversão) e de eufemização da passagem do tempo, da angústia e da morte, cujas estruturas místicas e antifráticas ligam-se ao reflexo dominante digestivo. Esse regime é simbolicamente associado às imagens de descida, engolimento, trevas e intimidade, ou seja, trata-se de uma imaginação configurada pela subjetividade. Em oposição ao Regime Diurno, as imagens simbólicas noturnas se rendem à passagem do tempo e são concernentes à ideia de finitude, pois, segundo Durand (2012):

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. Não só a noite sucede ao dia, como também, às trevas nefastas. (DURAND, 2012, p. 194).

Entre a imaginação diurna e a noturna, o homem busca atribuir sentido à vida, pois a passagem do tempo, a temporalidade e a consciência de sua efemeridade assolam sua existência, exigindo dele, portanto, atitudes imaginativas (DURAND, 2012). Ao marchar rumo à morte, deparamo-nos com um cenário de trevas e de angústia, cabe ao herói solar lutar simbolicamente contra esse destino imposto por Cronos. Contudo, esse mesmo cenário pode ser transfigurado por inversão simbólica. É o que acontece no Regime Noturno da imagem, em que há certa valorização e eufemização da morte, pois segundo Durand (2012):

A imaginação noturna é, assim, naturalmente levada da quietude da descida e da intimidade, que a taça simbolizava, à dramatização cíclica na qual se organiza um mito do retorno, mito sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo. (DURAND, 2012, p. 279).

Isto posto, as estruturas míticas do imaginário noturno realizam a inversão dos significados simbólicos das imagens daquele outro regime. Sob a ordem dessas estruturas, tem-se a construção harmônica do percurso antropológico da imagem. O isomorfismo dos símbolos de inversão aponta para o feminino, para as águas e seus animais, para a fecundidade. Se, para o Regime Diurno, a *queda* significa impureza, violência, punição, para a imaginação noturna, ela representa intimidade, introspecção e subjetividade.

Em relação aos símbolos de intimidade mística como, por exemplo, o túmulo e o repouso, no Regime Noturno, eles passam a significar o retorno ao ventre, ao nascimento, pois valorizam positivamente a morte, o suicídio, ou, simplesmente, o sono e o sonho. Ocorre, por conseguinte, o redobramento da imagem solar, pois, segundo Durand (2012, p. 210), “esse redobramento, que toda descida sugere, parece de fato estar na origem de todas as fantasias de encaixamento”, como revela a imagem da mãe e do túmulo.

Retomando como exemplo o texto de Poe, “O corvo”, no Regime Noturno a teriomorfia encontrada passa a significar o mal, o medo e a presença dos demônios, por estar em comunhão com as trevas. Essa transitoriedade das imagens nos textos de Poe está a serviço do discurso literário, que nos remete à atmosfera melancólica ambígua que permeia os cenários e as personagens edgarianos. É um movimento contínuo de imagens, ora eufóricas (aspectos positivos), ora disfóricas (aspectos negativos), que revela um contexto interpretativo profícuo ao cabo do imaginário durandiano.

As estruturas sintéticas (ou dramáticas) do imaginário noturno, por fim, implicam o aspecto positivo do tempo, ou melhor, a passagem de Cronos destrói o tempo vivido, mas o reconstrói novamente. Essas estruturas se ligam ao reflexo dominante *copulativo*, em que os movimentos cíclicos ganham notoriedade, pois enfatizam o mito do retorno. Os símbolos cíclicos, segundo Durand (2012), representam certo otimismo simbólico:

O otimismo cíclico parece reforçado no arquétipo da árvore, porque a verticalidade da árvore orienta, de uma maneira irreversível, o devir, e humaniza-o de algum modo ao aproximá-lo da estação vertical significativa da espécie humana. Insensivelmente, a imagem da árvore faz-nos passar ela fantasia cíclica à fantasia progressista. (DURAND, 2012, p. 338).

Essa concepção cíclica de temporalidade manifesta-se sob o signo da verticalidade, a imagem das árvores, o visível crescimento dos vegetais e dos animais. As árvores, por



exemplo, morrem, os vegetais apodrecem; entretanto, no Regime Noturno, esses componentes se configuram como imagens que evidenciam o retorno à vida por meio de seu constante crescimento. É um eufemismo da temporalidade, da angústia e da morte que sempre alcança o homem, pois “todo símbolo ligado ao ciclo possui ao mesmo tempo a sua parte de trevas e a sua parte de luz.” (DURAND, 2012, p. 328) sob a perspectiva do progresso, ou melhor, do mito do progresso.

Destarte, as estruturas sintéticas do imaginário se recobrem da tarefa de harmonizar e eufemizar os contrários sob a luz do luar. Este é associado aos animais e as plantas, pois nasce, cresce e morre, mas, antes, se movimenta como uma serpente, ou melhor, traz consigo o simbolismo “ofidiano” para reforçar a positividade da passagem do tempo, até porque “a serpente é um animal que desaparece com facilidade nas fendas do solo, que desce aos infernos, e pela muda regenera-se a si mesmo” (DURAND, 2012, p. 316), como constelam as imagens do Regime Noturno do imaginário.

A teoria de Gilbert Durand é complexa, hermenêutica e nada popular. Compreender as estruturas figurativas como maneiras que a imaginação tem de organizar as imagens simbólicas, uma vez que são motivadas por sistemas abstratos de significação e culturalmente determinadas a significar, exige do pesquisador atenção aos detalhes, aos conceitos e instrumentos de análise. Para nos ajudar, então, Durand elaborou um quadro no qual demonstra a classificação isotópica das imagens, uma síntese de sua teoria.

Antes disso, na França, nos anos 1960, quando o principal livro de Durand foi publicado pela primeira vez, no campo das ciências humanas, o estruturalismo estava em evidência, ao titular sua obra como “As estruturas antropológicas do imaginário”, por exemplo, o intento era minimizar a disputa entre o estruturalismo e a hermenêutica cuja aproximação ainda era polêmica. Com isso, Durand propôs um estruturalismo figurativo, de formas abstratas, porém dinâmicas. É, talvez, por isso, sem juízo de valor, que a obra de Durand é cercada de determinismo e esquematismos. Vamos a um deles, por exemplo:

**Quadro 6:** Classificação isotópica das imagens

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNO		NOTURNO			
Estruturas	ESQUIZOMÓRFICAS (ou heróicas)		SINTÉTICAS (ou dramáticas)		MÍSTICAS (ou antifrásicas)	
	1ª idealização e “recoo” autístico 2ª diairetismo ( <i>Spaltung</i> ) 3ª geometrismo, simetria, gigantismo 4ª antítese polêmica		1ª coincidência “oppositorum” sistematização 2ª dialética dos antagonistas, dramatização 3ª historização 4ª progressismo parcial (ciclo) ou total		1ª redobramento e perseveração 2ª viscosidade, adesividade antifrásica 3ª realismo sensorial 4ª miniaturização (Gulliver)	
Princípios de explicação e de justificação ou lógicos	Representação objetivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO, de CONTRADIÇÃO, de IDENTIDADE funcionam plenamente.		Representação diacrônica que liga as contradições pelo fator tempo. O princípio de CAUSALIDADE, sob todas as suas formas (espec. FINAL e EFICIENTE), funciona plenamente.		Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifrásico). Os princípios de ANALOGIA, de SIMILITUDE funcionam plenamente.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL com os seus derivados, <i>manuais</i> e adjuvante das sensações à distância (vista, audiofonação)		Dominante COPULATIVA com os seus derivados motores <i>rítmicos</i> e os seus adjuvantes sensoriais (quinésicos, músico-rítmicos, etc).		Dominante DIGESTIVA com os seus adjuvantes <i>cenestésicos</i> , <i>térmicos</i> e os derivados <i>táteis</i> , <i>alfativos</i> , <i>gustativos</i> .	
Esquemas “verbais”	DISTINGUIR		LIGAR		CONFUDIR	
Arquétipos “atributos”	Puro ≠ Machado Subir ≠ Cair Claro ≠ Escuro alto ≠ Baixo		Amadurecer Voltar Progredir Recensar		Descer, Possuir, Penetrar	
Situação das “categorias” do jogo de tarô	O GLÁDIO (O cetro)		O PAU O DENÁRIO		A TAÇA	
Arquétipos “substantivos”	A luz ≠ As trevas O Ar ≠ O Miasma A Arma Heróica ≠ A Atadura O Batismo ≠ A mancha	O Cume ≠ O Abismo O Céu ≠ O Inferno O Chefe ≠ O Inferior O Herói ≠ O Monstro O Anjo ≠ O animal A Asa ≠ O Réptil	O Fogo- chama O Filho A Ávore O Germe	A Roda A Cruz A Lua O Andrógino O Deus plural	O Microcosm o A Criança O Polegar O Animal A Cor A Noite A Mãe O Recipiente	A Morada O Centro A Flor A Mulher O Alimento A Substância
Dos Símbolos aos Sistemas	O sol, O Azul celeste, O Olho do Pai, As Runas, O mantra≠ As Armas A Vedação A Circuncisão A Tonsura Etc.	A Escada de mão A Escada O Bélico O Campanário O Zigurate A Águia A Calhandra A Pomba, Júpiter Etc.	O Calendário, A Aritmologia, A tríade, A Tétrade, A astrologia A Iniciação O “Duas- vezes” A Orgia O Messias A Pedra Filosofia A música Etc.	A O Sacrifício O Dragão A Espiral O Caracol, O Urso, O Cordeiro, A Lebre, A Roda de fixar O Isqueiro Etc.	O ventre Engolidores Engolidos As Terras As Pedras Preciosas O Véu A Taça O Caldeirão Etc.	O Túmulo O Berço A Crisália A Ilha A Caverna O Ovo O Leite O mel O Vinho O Ouro Etc.

Fonte: Adaptado de Durand (2012).

Desse quadro teórico, compreendemos, ligeiramente, que os Regimes do imaginário durandino se configuram como polaridades semântico-simbólicas que se revelam por meio de estruturas cujas imagens simbólicas emanam de símbolos e/ou arquétipos. Sobre isso, Durand (2012, p. 64) acrescenta que os “regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis”, podendo ser motivados por um conjunto de características que se tornam capazes de promover sentido. Além disso, Durand postula certos princípios que se mostraram eficientes para a sistematização das imagens como, por exemplo, princípios de explicação e de justificação ou lógicos, sendo estes retratados por meio das ideias de exclusão, contração, causalidade, analogia e outras.

Os gestos e reflexos dominantes, como “postural”, “copulativo” e “digestivo”, na perspectiva de Durand, estão diretamente relacionados às estruturas presentes nas atitudes imaginativas do ser humano, e suas forças atuam em vários níveis de formação das imagens simbólicas. A partir disso, Durand sistematizou e nomeou as estruturas do imaginário de heroicas ou esquizomorfos, relacionadas ao gesto postural; dramáticas ou sintéticas, relacionadas ao gesto copulativo; e místicas ou antifrásicas, relacionadas ao reflexo digestivo.

Por fim, tomando como base arquétipos, símbolos e seus sistemas de significação, Durand concluiu seus estudos sobre o imaginário. Para ele, em linhas gerais, o Regime Diurno está ligado à noção de verticalidade e compreende as imagens de dois subgrupos. O primeiro é *As faces do Tempo*, que compreende os símbolos teriomórficos, nictomórficos e catamórficos; o segundo chama-se *O cetro e o Gládio* e compreende os símbolos ascensionais, os espetaculares e os diaréticos. O *Regime Noturno*, por sua vez, liga-se ao sentido de fusão e harmonização e contém as imagens de intimidade, calor, alimento ou substância. Também se subdivide em dois subgrupos: *A descida e a Taça*, com os símbolos da inversão, da intimidade e os místicos; *Da moeda ao bastão*, com os símbolos cíclicos, do esquema rítmico ao mito do progresso.

#### **1.4. Semiótica e imaginário: uma relação interdisciplinar**

Com base em Martins (2006), compreendemos que as interfaces da semiótica greimasiana com o imaginário durandiano constituem-se num campo epistemológico fronteiriço, ou melhor, interdisciplinar, pois há convergências teóricas e conceituais entre elas. De um lado, a semiótica dispõe de figuras, temas e isotopias; do outro, há os símbolos, as

imagens e os Regimes Diurno e Noturno do imaginário. Embora sejam conceitos aparentemente diferentes, Martins (2009) considera que eles, dentro de suas respectivas teorias:

passam a registrar diversos pontos em comum ao longo de sua trajetória. São esses pontos que se pretendem agrupar em um modelo integrado de análise discursiva, enfatizando-se que o rigor da forma contemplado pela primeira teoria pode ser bastante enriquecido com a observação do conteúdo característica da segunda. (MARTINS, 2009, p. 539).

Para tanto, Martins (2006) estudou a obra individual de Greimas, “Da imperfeição”, junto às considerações de Gilbert Durand, com o objetivo de propor um modelo integrado (e interdisciplinar) de análise semiótica discursiva, em que semiótica e imaginário passem a oferecer metodologias analíticas possíveis para a percepção dos modos como as narrativas e os textos em geral são construídos e de como apreender seus sentidos. Sobre isso, Martins acrescenta que:

Se, por um lado, é evidente que o caráter simbólico dos signos, encontrado nos textos discutidos em *Da imperfeição*, diz respeito ao contexto discursivo que os acolhe, tornando-se susceptíveis de serem interpretados como tal em razão da isotopia construída e sobre a qual se efetua a ruptura reveladora de sentido para os sujeitos, por outro, não se pode desconsiderar a motivação semântica a que tais signos são expostos, e pela qual adquirem o estatuto simbólico já mencionado. (MARTINS, 2006, p. 538).

Como vimos, a obra de Greimas acima mencionada, se mostra como um avanço de toda a teoria semiótica em direção à compreensão da dimensão sensível da significação dos textos (literários, especialmente) em geral, pois ela “se abre com uma indagação relacionada ao componente figurativo da camada superficial, no nível discursivo, portanto, dos textos” (MARTINS, 2009, p. 532). Nessa obra, Greimas propõe o conceito de “estesia” e seu modo de presença a partir de experiências cotidianas. Na análise dos textos de Michel Tournier, Greimas (2017, p. 25) define a apreensão estética, ou “estesia”, como uma “relação particular estabelecida, no quadro actancial, entre um sujeito e um objeto de valor”, pois trata-se sempre de um acontecimento semiótico cuja relação sensorial entre sujeito e objeto deve ser privilegiada.

A esse respeito, Landowski (2002, p. 127-128) acrescenta, na apresentação que faz da obra “Da imperfeição” (2002):

Isso permite entender que ao lado do sentido já “realizado”, base da semiótica tradicional do discurso enunciado, o objeto do qual se trata agora [...]

seja sobretudo, o sentido em ato, tal como o experimentamos [...]. De acordo com esta perspectiva [...] já não se pode definir o sentido exclusivamente como um efeito textual calculável a partir de determinado tipo de organização sgnica. Temos que concebê-lo, antes, como o efeito [...] do modo como nos relacionamos com a própria presença dos “objetos”, quer se trate [...] de uma obra de arte, do rosto, do corpo ou do discurso de outro sujeito, de algum elemento da natureza, ou do próprio sentir a nós mesmos aqui, agora, no momento em que, dependendo da nossa própria disposição, o mundo se deixa apreender por nós como uma configuração sensível imediatamente carregada de sentido (Landowski, 2002, p. 128).

Os efeitos de sentido emanam, portanto, de estruturas semióticas cujo desenvolvimento projeta o reflexo das experiências sensíveis dos sujeitos, pois elas incidem com os sentidos, atualizando-os e configurando-os por meio de um plano de expressão que submete o conteúdo a efeitos de sentido peculiares, tornando-os acontecimentos semióticos. Nessa perspectiva, a análise semiótica deve ser realizada conforme o princípio da *imperfeição*, sendo este, além do efeito, uma “condição desviante do sentido” (MARTINS, 2009, p. 532), tal qual um parecer, em que o semioticista precisa ser sensível ao querer-poder-ser dos signos. Esse princípio novo se aplica não só à análise de textos literários, mas também daqueles que se ocupam do cotidiano, das práticas sociais em geral e que se encontram no âmbito das vivências humanas, ou, em outras palavras, no nível do vivido, até porque:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser; é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser, o que já é um desvio do sentido. Somente o parecer, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível. Dito isso, o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – que importa? (GREIMAS, 2012, p. 19).

Os questionamentos acima remetem-nos à complexidade da linguagem humana. As relações sgnicas e suas operações no processo comunicativo tornam-se também objeto da semiótica de Greimas, uma vez que o querer-ser dos signos é imprescindível à sua compreensão. Para isso, é preciso também considerar os sujeitos que integram à linguagem, à cultura e à sociedade e que impõem sentido (parecer) aos signos. Sobre isso, Martins (2009) acrescenta que:

Ao pensarmos na linguagem verbal e nos conteúdos que ela veicula, resultantes da capacidade de simbolização do ser humano, os questionamentos do semioticista não deixam de causar certo incômodo, afinal, trata-se de pensar a relação com os objetos e práticas significantes, notadamente o uso da linguagem, que nos acompanha ao longo de toda a vida. Assim, dobrar-se ante o poder-ser dos signos, sua aparência e as revelações que proporcionam é, justamente, o único meio de entendê-los. (MARTINS, 2009, p. 532).

No nível discursivo, por exemplo, as imagens simbólicas podem envolver as figuras ou se fundir a elas e aos temas do discurso. Segundo Martins (2009, p. 538), essas imagens “revelam-se como elementos de natureza isotópica, recebendo o estatuto de figuras na semiótica discursiva”. Isso explica e justifica a observação, descrição e formalização delas. Depois disso, torna-se possível dizer se os textos, sobretudo os narrativos, são de natureza figurativa ou temática, científica ou literária, diurnos ou noturnos, dependendo de sua narratividade.

No que se refere ao conceito de isotopia, A. J. Greimas e Courtés (2011, p. 276) afirmam tratar-se da “recorrência de categorias sêmicas, quer sejam essas temáticas (ou abstratas) ou figurativas [...] que sustentem as configurações discursivas”. Dessa forma, o estruturalismo figurativo de Durand passa a oferecer um eixo de orientação à análise da coerência semântica instaurada pela cadeia isotópica do discurso no nível superficial da análise.

Dado esse contexto, para caracterizarmos, de forma interdisciplinar, as diferenças do imaginário e da narratividade na contística de Edgar A. Poe, consideraremos a classe dos adjetivos, cujo emprego denota certa subjetividade à enunciação literária; esta, por sua vez, se materializa via enunciados ao longo da estruturação textual. Nesse processo, o uso dos adjetivos se tornar um recurso semântico-estilístico capaz de singularizar a contística edgariana. Segundo Kerbrat-Orecchioni (1980), baseando-se nos estudos de Benveniste, a classe dos adjetivos traz uma carga mais ou menos forte de (inter)subjetividade; ela não se refere exatamente aos aspectos morfossintáticos dos adjetivos, mas a “como” eles são colocados no discurso-enunciado pelo sujeito da enunciação, ou melhor, a quais são seus efeitos semânticos, discursivos - e simbólicos.

Azevedo (2008) explica que os adjetivos pertencem a duas subclasses fundamentais, segundo a natureza de sua significação: os objetivos ou “classificadores”, que apresentam as propriedades classificatórias do substantivo a que se referem; e os subjetivos ou “qualificadores”, que expressam opinião ou julgamento. Contudo, ao estudar profundamente a categoria linguística dos adjetivos, Kerbrat-Orecchioni (1980) propõe uma subdivisão dos chamados subjetivos entre afetivos, avaliativos axiológicos e avaliativos não axiológicos, assim representados:

**Figura 2:** Eixo de representação da subjetividade (adjetivos)



Fonte: Adaptado de Kerbrat-Orecchioni (1980).

Esse “eixo de representação” elaborado por Orecchioni delinea o percurso pelo qual o adjetivo revela seu grau de subjetividade. Para ela, os adjetivos inicialmente se apresentam de forma objetiva e denotativa, mas possuem uma semântica privilegiada, cuja objetividade cede lugar à subjetividade, ou seja, a pesquisadora apoia-se no processo de adjetivação para mostrar que aquela relação (objetividade x subjetividade) não é uma oposição dicotômica, mas sim gradual, pois um determinado adjetivo (unidade lexical), dentro de um contexto textual específico (textual, discursivo - e simbólico), pode carregar maior ou menor carga (inter)subjetiva, pois esta é transitória. Em textos narrativos, especialmente, essa transitividade pode gerar diferenças nos modos como as narrativas são tecidas.

De acordo com Orecchioni (1980), os adjetivos afetivos evidenciam o engajamento emocional do sujeito enunciador ou da narrativa, em razão de seu objeto (de desejo ou observado) e isso é subjetivo; os avaliativos axiológicos, por sua vez, expressam os sentimentos (manifestando-se positivamente ou não); por fim, os avaliativos não axiológicos pressupõem uma avaliação quantitativa dos objetos a partir de uma subjetividade.

Dessa forma, a carga semântica dos adjetivos que qualificam os espaços e as imagens, especialmente as de *queda*, será considerada a fim de acentuarmos as diferenças do imaginário (diurno e noturno), como também para constataremos a recorrência de algumas imagens sob a ordem de seus regimes; em relação ao *percurso gerativo de sentido*, as marcas de adjetivação serão tomadas como um fio condutor das sequências narrativas por meio da formalização de programas e percursos narrativos ao longo das análises da contística de Edgar A. Poe.

Além disso, o imaginário dispõe de uma sintaxe imagética coesa e coerente que garante às imagens simbólicas efeitos de sentido peculiares, como, por exemplo, a “reavaliação positiva do sonho, do onírico, até mesmo da alucinação – e dos alucinógenos [...] cujo resultado [...] foi a descoberta do inconsciente” (DURAND, 2012, p. 35). Esse

dinamismo das imagens apoia-se no emprego dos adjetivos, o que revela as diferenças do imaginário presentes nos textos literários em geral.

Portanto, como apresentado anteriormente, o percurso metodológico desta dissertação fundamenta-se na teoria semiótica proposta por A. J. Greimas (1975a, p. 67), pois, segundo ele, cabe à semiótica uma metodologia que possa dar conta do “significado”, no sentido amplo, de uma materialidade significante, uma vez que o “plano da manifestação textual”, que reúne uma expressão e um conteúdo, não poderia constituir lugar satisfatório de análise sem que se tomasse o signo semiótico – que extrapola que diz Saussure sobre significado e significante – como unidade inteirada por outras ainda menores e mais profundas de cada um desses planos.

Gilbert Durand desenvolve um caminho epistemológico e metodológico para chegar às imagens simbólicas que preenchem as estruturas antropológicas do imaginário, como já mostrado. No campo da semiótica, por seu turno, estas estruturas são compreendidas como “estruturas discursivas do imaginário”, que se revelam no último nível do *percurso gerativo de sentido*, pois as narrativas literárias são construídas também por imagens e, conseqüentemente, se prendem a um imaginário. Por fim, apresentam-se na sequência as análises e as possíveis intersecções entre o imaginário durandiano e a semiótica discursiva aplicadas aos contos edgarianos.



## **CAPÍTULO II: O RETRATO OVAL: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS**

### **2.1. ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS**

Primeiro, um pouco sobre o conto e seu contexto de produção. “O Retrato Oval” (2001), de Edgar A. Poe, é composto por duas partes que se associam numa relação hipodiegética, ou seja, em vez de haver continuidade entre elas num mesmo nível diegético, há uma justaposição de duas histórias em uma macroestrutura. A primeira narra a história de um cavaleiro ferido que, acompanhado de seu servo, chega a um castelo sombrio, o qual parecia abandonado recentemente. Naquele castelo, notava-se uma decoração rica e luxuosa, porém estragada e antiga, pois todo o lugar “era um desses monumentos ao mesmo tempo grandioso e sombrio que por tanto tempo se ergueram” (POE, 2001, p. 278) aos olhos mais interessados.

Nas paredes do quarto em que o cavaleiro permaneceu, “tapeçarias pendiam das paredes, adornadas com vários e multiformes troféus de armas” (POE, 2001, p. 280). Nesse mesmo lugar, eles estavam misturados “com um número insólito de quadros de estilo bem moderno em molduras de ricos arabescos de ouro” (POE, 2001, p. 280). A arquitetura bizarra tornava as pinturas adequadas e necessárias a sua atmosfera de medo e terror. Por fim, o cavaleiro sentiu grande interesse por todo aquele ambiente e ordenou ao seu servo que fechasse os maciços postigos do quarto: “Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala – pois já era noite” (POE, 2001, p. 280). Além disso, pediu para “acender as velas de um enorme candelabro que se achava à cabeceira de minha cama e abrir completamente as franjadas cortinas de veludo preto que envolviam o leito” (POE, 2001, p. 280).

Despercebido, com a luz do candelabro que incidiu sobre um retrato que estava na parede do quarto, o narrador diz que se tratava do “retrato de um jovem no alvorecer da feminilidade” (POE, 2001, p. 280). Depois disso, inicia-se a história, cuja tragicidade revela o terror, mistério e a morte da Jovem. Essa é a história de “uma donzela da mais rara beleza” (POE, 2001, p. 281), que deu a vida a um jovem pintor, seu esposo, sente este o narrador do conto. Essa jovem morreu em razão de sua humildade, obediência e submissão a ele, pois permaneceu ininterruptamente sentada por muito tempo enquanto seu retrato ganhava vida pelos pincéis de seu grande amor, entretanto, o pintor “ia murchando a saúde e a vivacidade de sua esposa, visivelmente definhando para todos, menos para ele” (POE, 2001, p. 281).

Finalmente, ao terminar o retrato da jovem esposa, do qual a “moldura era oval, ricamente dourada e filigranada à mourisca. Como obra de arte, nada podia ser mais admirável do que a própria mulher” (POE, 2001, p. 281), o pintor “apaixonado”, “rude” e “extravagante”, deparou-se com a morte dela e diz: “estava morta!” (POE, 2001, p. 281). Os personagens edgarianos “são eruditos e dotados – apesar de condenados pelo destino” (CUNLIFFE, 1986, p. 110) à morte, como o que se vê no conto “O Retrato Oval” (2001). Não diferente disso, o personagem Pintor é apresentado como “um homem apaixonado, rude e extravagante, que vivia perdido em devaneios” (POE, 2001, p. 281); por outro lado, a jovem “era uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria” (POE, 2001, p. 281). Contudo, ela odiava “somente a Arte, que era sua rival; temendo apenas a paleta, os pincéis e os outros sinistros instrumentos que a privavam do seu amado” (POE, 2011, p. 281).

Dado o contexto inicial, dirigimo-nos a segunda história do conto para a análise aqui proposta. No nível das estruturas fundamentais, a categorial elementar é composta por dois semas contrários: vida x morte. Partindo disso, delimitamos outras oposições (temáticas) que reiteram a primeira, como liberdade x opressão, racionalidade x emoção, maturidade x jovialidade, alegria x tristeza, e conjugam-se à estrutura elementar da significação do texto. A respeito disso, Barros (2005, p. 28) afirma que “a estrutura elementar define-se, em primeiro lugar, como a relação que se estabelece entre dois termos objetos — um só termo não significa —, devendo a relação manifestar sua dupla natureza de conjunção e de disjunção”.

Na semântica fundamental, a categoria tímica é evidenciada. Em relação à Jovem, o valor de vida é euforizado durante toda a narrativa, pois, conforme revela o seu narrador, mesmo morrendo, “o encanto do retrato estava na expressão de uma absoluta aparência de vida” (POE, 2001, p. 280). Além disso, os lexemas “vivacidade”, “amável”, “alegre” e “beleza”, que são marcas de (inter)subjetividade, reafirmam o valor positivo de vida (mesmo que a vida seja na obra de arte); por outro lado, “submissa”, “humilde” e “obediente”, que se referem ao *ser* do sujeito, no nível do conteúdo, instauram um contraponto semântico e endossam um percurso disforizante, pelo qual o sentido desliza do eufórico, ou melhor, de “uma donzela da mais rara beleza e não só amável como cheia de alegria” (POE, 2011, p. 281), para o disfórico, “murchando a saúde e a vivacidade” (POE, 2011, p. 281), isto é, da vida para a morte da Jovem.

Nesse contraponto semântico, o valor de morte é disforizado à medida que a Jovem fica triste, fraca e sem vida, posando para o Pintor cujo amor é destinado somente à arte. Os lexemas que reiteram esse valor negativo são: “arte”, “retrato”, “paleta”, “pincéis”, uma vez que se referem ao *fazer* do Sujeito Pintor. Nesse nível mais profundo, a sintaxe fundamental

indica que não se pode passar absolutamente de um estado de vida a um estado de morte: é necessário que haja antes disso a negação da vida, para que, dessa forma, possa-se chegar à afirmação da morte. Da mesma forma, a afirmação da morte faz com que se instale o imaginário do medo.

## 2.2. ESTRUTURAS NARRATIVAS

O nível narrativo, em que se encontram as estruturas narrativas, segundo Barros (2005), trata da organização da narrativa sob o ponto de vista de um sujeito, pois este é responsável por gerar transformações significativas ao longo da narratividade do conto. Nesse nível, os elementos das oposições fundamentais são assumidos como valores por um sujeito.

Quanto à passagem específica do nível fundamental ao narrativo, é possível reconhecer certos elementos. As operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer que regem enunciados de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização, em que a sintaxe narrativa, de caráter antropomórfico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção com objetos-valor, formulando, portanto, sintaticamente, a relação básica do homem com o mundo. (BARROS, 2005, p. 13)

Considerando a citação, Barros (2005, p. 24) ainda acrescenta que o “sintagma elementar da sintaxe narrativa define-se como *um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado*. Integra, portanto, estados e transformações”. Na narrativa em análise, há uma *performance* porque ocorre uma transformação de um estado a outro. Disso, dois esquemas atanciais sobressaem e neles visualizamos os papéis desempenhados pelos atores.

No primeiro, o actante “Pintor” assume, ao mesmo tempo, o papel de Sujeito, Destinador e Destinatário à medida que decide pintar o retrato oval, a obra de arte (objeto), e realiza a tarefa para si mesmo. Como Adjuvante, tem-se a obediência da Jovem, que colabora humildemente para a realização do querer do sujeito “pintor”.

Em “O Retrato Oval”, o “Pintor”, de posse de sua competência – que é o seu talento –, configura-se como o sujeito do *querer-fazer*, *dever-fazer*, *saber-fazer* e *poder-fazer*; sujeito realizado pelo *fazer* e pela obtenção dos valores desejados. A semântica do nível narrativo revela os valores inscritos nos objetos modais e nos objetos de valor. No conto em análise, o *querer fazer* e *saber fazer* se referem ao desejo do sujeito “Pintor” de pintar sua obra de arte, ou melhor, do retrato da Jovem esposa que é, ao mesmo tempo, o objeto de valor que o sujeito busca alcançar e o que a Jovem teme.

Nos enunciados de *estado*, o sujeito (S<sub>2</sub>) da narrativa mantém relação de *junção* com seus termos-objetos com base em sua existência modal. Em “O Retrato Oval”, o Sujeito “Jovem”, inicialmente, está em junção com os objetos-valores vida e amor do Pintor, como se vê nos *enunciados de estado* a seguir: “sentava-se submissa/ela continuava sempre a sorrir/sem se queixar” (POE, 2011, p. 281) apreciando seu grande amor; por sua vez, o Sujeito “Pintor” transforma a relação de junção do Sujeito “Jovem” com seus os objetos-valores por meio de *enunciados de fazer*, como: “pintar o próprio retrato de sua jovem esposa/continuava hora em hora, de dia em dia/trabalho e maestria do pintor” (POE, 2011, p. 281). Isso, no plano do conteúdo, implica transformações profundas no *sujeito de estado*.

Por conseguinte, Barros (2005) ainda explica que o encadeamento lógico desses enunciados forma os programas narrativos. No conto em análise, tem-se, entre outros, dois programas narrativos de performance, sendo o primeiro principal. Segue a esquematização deles:

**F:** pintar [S<sub>1</sub> (Pintor) → S<sub>2</sub> (Jovem) ∪ O<sub>v</sub> (retrato oval)] → [S<sub>1</sub> (Pintor) → S<sub>2</sub> (Jovem) ∩ O<sub>v</sub> (retrato oval)]

**F:** amar [S<sub>1</sub> (Jovem) → S<sub>2</sub> (Pintor) ∩ O<sub>v</sub> (amor do Pintor)] → [S<sub>1</sub> (Jovem) → S<sub>2</sub> (Pintor) ∪ O<sub>v</sub> (amor do Pintor)]

Sobre essa representação semiótica, Greimas e Courtès (2011, p. 44) postula que os sujeitos da enunciação (literária) são representados por unidades lexicais, de tipo nominal, que, inscritas no texto e no discurso, podem receber no momento de sua manifestação investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica. Portanto, esses sujeitos são compreendidos como actantes (sujeitos) da narratividade, pois desenvolvem e concretizam as ações do texto.

Isto posto, os PNs de performances têm como função transformar os estados dos sujeitos da narrativa, ou melhor, do conto “O Retrato Oval”, a partir das ações por eles realizadas. Nesse conto, os sujeitos envolvidos são representados pelos mesmos atores: “Pintor” e “Jovem”. Por se tratar de um programa de aquisição, os valores descritivos almejados são: arte e amor. Desse modo, a Jovem, ao longo do conto, perde a vida e desenvolve uma narrativa de privação; e o pintor, ao final, conclui sua obra de arte e desenvolve uma narrativa de liquidação. Portanto existem dois percursos de sentido diferentes.

O ator “Pintor” desempenha o papel de Sujeito, Destinador e Destinatário porque as transformações da narrativa se iniciam por ele e para ele. A tarefa de pintar um quadro é o

objeto-desejo desse Sujeito-Destinador-Manipulador que tem em si mesmo seu Destinatário. De posse das modalidades do *querer, poder e saber*, o “Pintor”, agora sujeito atualizado, executa seu principal programa narrativo. Para tanto, a “Jovem” se oferece à realização do desejo do “Pintor”, mesmo temendo “a paleta, os pincéis e os outros instrumentos que a privavam da contemplação do seu amado” (POE, 2011, p. 281). A partir disso, os actantes realizam os seguintes papéis:

**Quadro 7:** Esquema actancial do “Pintor”

	O conto “O Retrato Oval”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Pintor”
<b>Destinatário</b>	“Jovem”
<b>Objeto-valor</b>	“Arte”
<b>Adjuvante</b>	“Tempo”

Fonte: Elaboração própria.

Desse modo, o sujeito “Pintor” desenvolve o primeiro esquema actancial do conto. Lembrando que esse percurso de sentido (narrativo) é de aquisição, pois, com a morte da Jovem, o Pintor ganha seu grande feito: o retrato oval (arte). No nível narrativo, em que o narrador revela sua vontade de pintar sua obra de arte, a manipulação que o impele é o amor à arte. Embora essa manipulação não esteja diretamente ligada à Jovem, pode-se fazer alusão a uma ligação entre esse presságio de morte e o quadro oval, já que foi por meio da ação do Sujeito “Pintor” que o Sujeito “Jovem” morre. Para tanto, ele desenvolve as modalidades necessárias para compor a narrativa, que são o *dever-fazer*, o *querer-fazer*, o *poder-fazer* e o *saber-fazer*.

O *dever-fazer* a obra de arte, adquirido pelo Sujeito “Pintor”, decorre de seu desejo e talento para pintar o retrato da Jovem esposa, cujo amor a conduziu à morte. Tem-se, então, o motivo pelo qual aquele sujeito “deve pintar” a obra de arte ininterruptamente: amor à arte e à esposa, pois o trabalho com o retrato era também a “prova não só da mestria do pintor como de seu intenso amor por aquela a quem pintava de modo tão exímio” (POE, 2001, p. 281). Assim, o sujeito do *fazer* tem o *dever* de pintar o retrato oval para obtenção de seu objeto de desejo e amor de sua esposa.

O *querer-fazer* do Sujeito “Pintor” associa-se ao seu amor pela arte e ao desejo de privação do sujeito de *estado*, pois trata-se de um “homem apaixonado” (POE, 2001, p. 281). Mesmo percebendo a morte da Jovem, o narrador centra sua atenção na realização apenas do

seu *querer*, pois sabe fazê-lo. Com isso, a Jovem cada vez mais se aproxima da morte e se distancia do amor do Pintor.

O *poder-fazer*, que modaliza o Sujeito “Pintor”, é dado pela beleza da Jovem, que lhe confere certo direito ou permissão para pintar o retrato oval dela, pois o trabalho com a arte (dever-fazer), sendo esta um Antissujeito, e o tempo como Adjuvante, lhe garantem as competências do *poder* e do *fazer*, que implicam o *saber-fazer*.

Por meio do talento, o *saber-fazer* é uma modalidade que aparece implícita no narrador, pois no início da história, ele já se nomeia um pintor e está apto a pintar o retrato oval. O *saber-fazer* a obra de arte, que também é uma modalidade indispensável para a realização da performance, coloca-o para agir. Com todos os caracteres modais que o tornam apto a realização da sua performance, o narrador realiza seu percurso de sentido. Aqui ele configura-se como sujeito do *fazer*, pois realiza a tarefa (pintar um retrato oval) visando à conjunção com seu objeto valor.

No segundo esquema actancial, o sujeito Destinador é a própria “Jovem” que está em *conjunção* com o *sujeito de estado*: o Pintor. Depois disso, ela entra em *disjunção* com ele e o Destinador-Manipulador (o pintor) passa a agir utilizando-se da *tentação*, pois a relação do Sujeito “Jovem” com o seu objeto-valor (amor do Pintor) é desejada. A manipulação ocorre através do amor do “Pintor”, que despertou o *querer* e o *dever* ser pintada pelo esposo, ou seja, amor do pintor despertou o *querer-dever* do Sujeito “Jovem”.

Para tanto, o amor e a beleza da Jovem conferem a ela as seguintes competências necessárias para colocá-la em ação: *dever-fazer*, *o querer-fazer*, *o poder-fazer* e *o saber-fazer*. Apaixonada, a Jovem passa a *querer* o amor do Pintor. Com a performance e manipulação do Sujeito “Pintor”, ela se sente próxima a ele e isso desperta o seu *dever-fazer*. Ao receber os adjetivos (e locuções adjetivas) “bela”, “jovem” e “cheia de vida”, ela *pode-fazer* o que o Pintor deseja e terá sucesso. Além disso, “paciente” e “submissa”, ela *sabe-fazer* o que agrada o Pintor. Sua performance é constatada por meio da sanção recebida: a morte (castigo). Esse percurso de sentido (narrativo) projeta, dentro da semiótica de Greimas, uma narrativa de liquidação, pois leva o sujeito “Jovem” à morte.

Como demonstrado, as transformações acometem com mais força a personagem feminina, que, por mais tempo, se configura como *sujeito de estado*. Além desses percursos de sentido, a carga semântica dos adjetivos que revelam traços subjetivos endossam as transformações por eles praticadas e sofridas. No início do conto, por exemplo, a vivacidade da Jovem chama a atenção do Pintor, e os adjetivos (e locuções adjetivas) como “donzela”, “de rara beleza”, “alegre” e “amável”, “serena”, como partes da narrativa, subjetivam suas

necessidades, seu *querer* e seu *fazer*. Além dessas marcas, os adjetivos subjetivos “obediente”, “serena” e “humilde” indicam, no plano do conteúdo, que o sujeito Jovem se predispõe à morte.

Diante disso, em “O Retrato Oval”, os dois esquemas narrativos descritos e formalizados acima se encaixam e passam a materializar o sofrimento e a angústia das personagens diante da morte, ou seja, são percursos de sentido do conto. A performance do competente “Pintor” se realiza de forma eufórica; a performance da Jovem, disfórica. A sanção recebida pelos dois sujeitos é diferente: o primeiro recebe um prêmio (o retrato, a arte e o amor à arte); o segundo, a Jovem, um castigo (a morte).

Nessa perspectiva, o conto em análise nos faz compreender que o Sujeito “Pintor”, obcecado por sua arte e indiferente à morte de sua esposa, é responsável pela maior parte das ações do conto, ou seja, é o sujeito do *fazer*. Entretanto, seu desejo de pintar sua esposa leva-o a ignorar o esvair da vida dela. Assim, ao fim do trabalho artístico, ele “não percebia que as tintas que espalhava sobre a tela eram tiradas das faces daquela que se sentava ao seu lado”, as últimas pinceladas correspondem, assim, aos últimos momentos da vida de sua esposa.

Diante disso, as ações do conto “O Retrato Oval” tornam evidente que, nas instâncias do *querer-fazer* e do *dever-fazer*, os esquemas actanciais fazem com que a narrativa sofra uma grande inversão, ou seja, a carga semântica inicial opõe-se à final. Essa inversão potencializa o terror e o medo e, ao mesmo tempo, corrobora o tema da morte, fazendo com que os sujeitos se instalem na narrativa e a transformem em grande espetáculo. Para tanto, Edgar A. Poe lança mão da complexidade da arte, da presença da loucura e dos devaneios, ou talvez, daquilo que permite ao Pintor subjetivar e atualizar as necessidades de sua esposa, a Jovem donzela, sendo esta submissa e, ao final, “presa” em um retrato oval, que é suporte para o mistério do conto. São essas escolhas narratológicas, entendidas aqui como estratégias narrativas, que ativam a narratividade do conto.

### 2.3. ESTRUTURAS DISCURSIVAS

No nível discursivo do *percurso gerativo de sentido*, analisa-se a parte mais superficial e próxima do discurso do texto. Sobre as estruturas discursivas, Barros (2002, p. 93) considera:

Para conhecer o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário, precisa-se, por conseguinte, recorrer à análise do texto, em todas as instâncias propostas. É certamente no nível das estruturas discursivas, no entanto, que as

relações entre enunciador e enunciatário mais se expõem e, com maior facilidade, se apreendem.

Dado o exposto, na conversão das estruturas narrativas em discursivas, o sujeito da enunciação estabelece, no nível do conteúdo, a pessoa (ou as pessoas), o tempo, o espaço, as figuras e os temas que implicam no desenvolvimento do discurso. Esse discurso tem um componente sintático e outro semântico.

Para Barros (2005, p. 54), “cabe à sintaxe do discurso explicar as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e também as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário”. No conto “O Retrato Oval”, o enunciador põe o enunciatário diante de um sujeito “apaixonado”, “rude” e “extravagante”, que nos conta sua história, em outras palavras, tem sua existência discursivizada. Desse modo, a sintaxe discursiva apresenta a enunciação como produção do discurso, e a partir das marcas analisadas podemos identificar no conto uma *debreagem enunciativa*, pois há a projeção actancial do “eu”, espacial do “aqui” e temporal do “agora”, por meio da qual se estabelece uma relação de proximidade entre o enunciador e o enunciatário.

Além disso, a actorialização do conto privilegia, linguisticamente, o “eu” e as formas verbais flexionadas na primeira pessoa do discurso. Com isso, o sujeito “Pintor” torna-se o narrador delegado da enunciação do discurso em primeira pessoa. Essa opção, no nível do discurso, é responsável pelo efeito de subjetividade do texto, ou seja, a percepção da realidade é parcial, já que temos apenas a voz do narrador e, a partir dela, as necessidades da Jovem esposa. Para efeito de realidade, ou de referência, a ancoragem do texto em personagens e espaços é eficiente. A exemplo disso, temos “o castelo” e o “criado” e a referência à “Sra. Radcliffe”. No processo de discursivização, a temporalização “concerne às relações de sucessividade entre estados e transformações no texto”, segundo Fiorin (2016, p. 128). No conto “O Retrato Oval”, o tempo predominante é o pretérito perfeito, como em: “o retrato como já disse era de uma jovem” (POE, 2001, p. 280). Além desse, o narrador diz que: “Assim é que mandei Pedro fechar os pesados postigos da sala” (POE, 2001, p. 280).

Ao estabelecer uma *debreagem enunciativa* em discurso direto, a enunciação se caracteriza por uma *debreagem temporal enunciativa* e por um efeito de realidade anterior ao *agora* e, às vezes, concomitante. E essas escolhas linguístico-gramaticais, no nível do conteúdo, também servem para indicar o desenvolvimento dos acontecimentos na sucessão narrativa, sinalizando mudanças e transformações que recaíram sobre os Sujeitos (no nível narrativo), aspectualizado portanto sob a categoria verbal.



A espacialização, como parte da discursivização, é limitada no conto “O Retrato Oval”, ela se refere exclusivamente ao “castelo”, macroespaço da narrativa, e nos remete ao “nicho da sala” (POE, 2001, p. 280), onde o retrato estava pendurado. Temos aí a categoria englobante x englobado, em que o castelo é englobante em relação às salas, como em “aboletamo-nos em uma das salas menores” (POE, 2001, p. 280), e ao retrato, que representa o espaço de aprisionamento da Jovem donzela, ou seja, o englobado. Dentro do castelo, os movimentos dos sujeitos são precisos: saem do torreão do edifício até a sala onde o retrato permanecera algum tempo. Esses espaços projetam no enunciado-discurso certo efeito de realidade, ou melhor, de veridicção para semiótica.

Agora, ainda no nível discursivo, analisaremos os temas e as figuras do ponto de vista da semântica discursiva. É importante lembrar que esses conceitos remetem, respectivamente, a abstrato e concreto. No conto “O Retrato Oval”, o retrato oval figurativiza, em primeira análise, o tema da privação da vida, ou seja, o tema da morte. Neste texto, esse tema não remete apenas à tristeza, angústia, mas à mulher enquanto objeto de desejo masculino e à possibilidade de vida por meio dela levando-a à morte.

Assim, a categoria semântica vida x morte, do nível elementar, nos reporta, essencialmente, a dois temas em oposição: a morte da Jovem que representa, para o Pintor, a conjunção dele com o Ov “arte, fama”, o que tematiza, no nível subsequente (o discursivo), o amor à arte e a paixão malevolente, sendo esta figurativizada, por exemplo, pelos substantivos “paleta”, “pincéis” e “quadro”, a partir dos quais Poe tematiza o feito de um artista ao pintar o quadro de sua amada, e o sofrimento dela ao definhar-se dia após dia até a morte, que se dá quando o pintor termina a obra; já o segundo tema, o da beleza cujo sentido associa-se à vida, remetendo-nos às figuras ligadas à subjetividade da Jovem esposa, como “alegria”, “sorrisos” e “corça”.

Além disso, as figuras da “cadeira”, na qual repousa a Jovem esposa, e do “torreão”, no qual a presença de outras pessoas não é permitida, do “escuro e alto quarto”, no qual a Jovem está submetida e se oferece à realização do desejo de seu esposo, englobam o traço semântico da privação e deixam entrever o tema da violência, da prepotência masculina e do amor abusivo e destruidor. A figura da “cadeira”, especialmente, nos faz lembrar também da posição ocupada por ela, ou seja, a Jovem estava sempre sentada (posição baixa/inferior) e o Pintor, em pé (posição alta/superior), o que projeta um discurso de poder, de superioridade masculina.

Sobre isso, Bellin (2010, p. 56) explica que esse componente figurativo é “extremamente relevante para a análise dos contos de Poe, é a ideia de que existe uma relação

de poder entre o cadáver, identificado como feminino, e o sobrevivente, visto como masculino. Esta representação literária é frequente dentro de obras produzidas no contexto de uma sociedade patriarcal”. Ou seja, no conto em análise, a mulher é vista como o “outro”, um ser diferente, forte, porém ameaçador e, por isso, deve ser combatido.

A “noite” e o “castelo abandonado” são figuras que recobrem o tema da morte, da angústia, ou seja, se configuram como afirmação máxima da atmosfera aterrorizante do conto. Além disso, todos os ambientes do conto são descritos como sombrios, escuros, contando apenas com um feixe de luz como iluminação. Essa luz vem sempre de um único ponto, um pequeno lugar ou objeto. No contraponto semântico, as figuras da “vela”, do “candelabro” e dos “raios de luz” reforçam as contradições que se apresentam ao longo do texto, ou seja, podem ser entendidos como “símbolos de luz espiritual, de semente de vida e de salvação” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 174). Essas figuras, por conseguinte, reportam-nos desde já, ao Regime Diurno do imaginário de Durand.

Em “O Retrato Oval”, a começar pelo título, a forma oval do retrato, dado o que fora analisado, simboliza o início da vida e conjuga-se com o símbolo da primeira *queda*: o nascimento. Para Durand, a *queda* é a “grande epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade” (DURAND, 2012, p. 111) e é compreendida “como a quintessência vivida de toda a dinâmica das trevas [...]” (DURAND, 2012, p. 112), como também se relaciona à dominante postural, originada do reflexo da sensibilização imediata do recém-nascido para a verticalidade. Nessa perspectiva, o ovo, enquanto símbolo, contém o germe a partir do qual a manifestação da vida se inicia, tornando-se uma realidade primordial, ou, como definem Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 672), “o ovo é uma imagem do mundo e da perfeição”. Portanto, trata-se no conto de uma mulher que se tornou um quadro de morte, contudo, exposto sob um feixe de luz.

Além do mais, no caso do retrato oval, a imagem central da mulher é envolvida por uma profunda sombra: “os braços, o colo, e mesmo as pontas do cabelo luminoso perdiam-se imperceptivelmente na vaga porém profunda sombra formada pelo fundo do conjunto” (POE, 2001, p. 281). Essa imagem nos faz entender que, nesse conto, há o predomínio das trevas, da noite e da morte em relação à luz, alegria e vida. Contudo, a “escuridão” e a “luz”, de natureza semântica e simbólica antitética, não se separam automaticamente, pois o limite entre elas, segundo o próprio narrador de Poe, é “imperceptivelmente” (POE, 2001, p. 280) sentido.

Do ponto de vista do imaginário, o sentimento de medo e angústia provocado pelo processo de discursivização do texto é primeiro indicativo do Regime Diurno. A experiência

do desdobramento do fazer artístico, representada pela figura do Pintor, se dá, portanto, de forma perturbadora, como geralmente se verifica quando há predominância do Regime Diurno. Além do mais, as imagens do “castelo grandioso e sombrio” (POE, 2001, p. 278), recentemente “abandonado e com salas estragadas e antigas” (POE, 2001, p. 280), contrastam com a beleza, alegria e energia da Jovem do retrato oval. Os adjetivos usados potencializam os contrários e as antíteses. Essas relações antitéticas são típicas da presença da imaginação diurna.

Outro detalhe, os adjetivos que caracterizam o castelo já apontam para a ausência de vida, para um lugar abandonado, com salas velhas e objetos de decoração antigos, sendo estes referenciais da passagem negativa do tempo, cuja catamorfia é privilegiada. Em resposta a isso, tem-se um quadro, ou melhor, um retrato cuja vivacidade escapou dos efeitos do tempo. A imagem da mulher retratada e limitada ao espaço do quadro oval pode ser entendida, na perspectiva do imaginário, como a representação simbólica da morte cuja defesa é acionada, ou seja, as “figuras quadradas ou retangulares [que] fazem cair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior” (DURAND, 2012, p. 248). O espaço do retrato representa o mundo privado e subjetivo que se contrapõe ao mundo exterior. Esses elementos tornam-se também indiciadores do Regime Diurno.

A imagem da noite, sendo esta  $\neq$  da luz, do dia acolhedor, traz consigo o cavaleiro “gravemente ferido” (POE, 2001, p. 278) e, no conto em análise, é preenchida por nictomorfia. A noite é um símbolo nictomórfico que se relaciona a um temor primordial dos riscos naturais, como também infere certa analogia com o movimento confuso, ambíguo e desordenado. Além disso, o texto utiliza-se da imagem da noite alinhada à imagem da mulher submissa, que, por sua vez, pode inferir à perda da razão e da autonomia, bem como a presença da manipulação do querer-fazer, uma vez que a ausência de luz favorece a aceitação da figura feminina à vontade masculina, sem chance daquela vislumbrar os desejos obscuros deste.

Quando o retrato chega perto de seu fim, o elemento chama, que nos remete ao fogo, é usado para descrever o estado da Jovem esposa: “a alegria da mulher de novo bruxuleou, como a chama dentro de uma lâmpada” (POE, 2001, p. 282), sendo que fogo, por sua luz e chama, também representa poder e pode aparecer simbolizando a divindade, bem como pode ter o sentido de transcendência e imortalidade da alma. Em relação ao masculino, Durand (2002) acentua a ambiguidade simbólica desse símbolo, que tanto pode ser associado à espiritualidade, como à sexualidade e ao erotismo, pois “o fogo é chama purificadora, mas

também centro genetal do lar patriarcal.” (DURAND, 2012, p.174). Essa antítese polêmica perpassa toda a narrativa.

Desse modo, o Regime Diurno do imaginário que se apresenta no conto “O Retrato Oval” se condensa na presença negativa da morte, manifestada nas imagens da “noite”, da “*queda*”, do “retrato oval sombreado”, dos ambientes “escuras e sem vida” e, superficialmente, adiantam a angústia, a tragédia e o mistério presentes no texto de Poe. Até porque a luz que dá vida às plantas, e não somente aos animais e seres humanos, é a mesma luz que faz definhara vida da Jovem esposa no movimento contrário e contraditório.

A imaginação diurna no conto em análise está direcionada, principalmente, para a abordagem do tema da morte inevitável, desdobrando-se em imagens que expressam tristeza e angústia através do discurso que provoca medo. A base desse discurso são os pensamentos e ideias por antíteses, paradoxos e contrários. A reclusão da Jovem no retrato oval, por exemplo, exprime, simbolicamente, o desejo de fuga do tempo que a conduz à morte. E é isso que corrobora a poética de Poe, pois, para ele, tudo que é belo deve morrer.

A partir desse contexto imaginativo, o acontecimento da morte também se torna metafórico. A vida aterrorizada pelas imagens diurnas passa a ser entendida como um presságio do devir. Mesmo sem sua concretização, a presença negativa da morte “designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, nas na morte de um dia belo” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2001, p. 621). Ou seja, mortes simbólicas, metafóricas e semióticas são parte dos textos edgarianos e, como tal, são discursivizadas. E as imagens simbólicas do Regime Diurno potencializam esse discurso que provoca medo e que é tão trabalhado por Edgar A. Poe ao longo de sua contística.

## CAPÍTULO III: BERENICE: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS:

### 3.1. AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS

Um pouco sobre o texto, primeiramente. “Berenice”, conto de Edgar A. Poe, foi publicado pela primeira vez no *Souther'n Literaty Messenger*, em março de 1835. Para Cortázar (1999, p. 325), resumidamente:

‘Berenice’ já tem toda a eficácia dos melhores: o horror se instala aqui por inteiro em umas poucas e impecáveis páginas. A primeira versão (que Baudelaire traduziu) continha passagens referentes ao ópio e uma visita do narrador à câmara onde estão velando Berenice. Ao suprimir várias passagens, Poe melhorou sensivelmente o conto. Em 1835 escrevia a White: ‘O tema é horrível demais, e confesso que hesitei antes de enviar-lhe o conto [...]’.

Certamente, esse conto é o que melhor representa o horror na literatura de Edgar A. Poe. Por essa e outras características narratológicas, os leitores de “Berenice” reclamaram do autor teor de violência presente no conto. Ao ter acesso ao conteúdo dessas reclamações, Poe, “devido ao seu forte temperamento crítico, discordou das reclamações feitas, alegando que muitos periódicos e revistas haviam atingido a popularidade por causa de histórias de terror como a que ele escrevera”. (BELLIN, 2010, p. 94).

O conto “Berenice” narra a história de dois personagens: Berenice e Egeu. Este, no papel de narrador autodiegético, conta-nos suas trajetórias. Egeu é primo de Berenice, nasceu e cresceu no solar de seus avós (paterno), onde morrera sua mãe. Dado o prestígio intelectual de sua família, Egeu pertence a uma “raça de visionários” (POE, 2001, p. 191); por outro lado, Berenice é “exuberante de energia” (POE, 2001, p. 192), descuidada e, inicialmente, cheia de vida.

Logo no início, após a apresentação da biblioteca, em especial, de uma de suas salas, o tema da morte é introduzindo com a seguinte passagem do conto: “Ali morreu minha mãe” (POE, 2001, p. 191), e, opondo-se a este, a vida se renova com o nascimento do narrador, Egeu: “Ali nasci” (POE, 2001, p. 191). Essa oposição, no nível do conteúdo, determina a atitude do protagonista em relação à sua prima, Berenice, pois ela passará por uma série de inversões, especialmente, de não-amada à desejada, de solteira à esposa e, por fim, do estado de vida à morte.

Berenice e Egeu cresceram juntos, e ele sempre soube do amor de sua prima. No início da narrativa, Egeu se mostra indiferente a esse amor, apesar de bela e cheia de energia, Berenice não conquista seu primo. Inicialmente, Berenice, ao contrário de Egeu, é descrita como “ágil, graciosa e exuberante de energia” (POE, 2001, p. 192) e como alguém que vivia em constante contato com a natureza, em “passeios pelas encostas das colinas” (POE, 2001, p. 192); Egeu, por sua vez, é “de má saúde e mergulhado [em sua] melancolia” (POE, 2001, p. 192) e, além da biblioteca onde passara vários dias de sua infância e adolescência, se diz aprisionado ao seu próprio “coração delicado, de corpo e alma” (POE, 2001, p. 192), como se já estivesse morto, sem perspectiva, sem forças para viver. Dessa forma, inicialmente eles são descritos por uma forte oposição, assimetricamente colocados no texto. Além disso, ao elogiar Berenice, a melancolia das palavras de Egeu fica evidente:

Quando lhe invoco o nome... Berenice!, das ruínas sombrias da memória repontam milhares de tumultuosas recordações. Ah, bem viva tenho agora a sua imagem diante de mim, como nos dias de sua jovialidade e alegria! Oh, deslumbrante, porém fantástica beleza! (POE, 2001, p. 31).

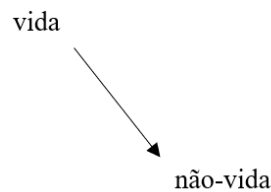
Como se vê, o conto “Berenice” se configura a partir de contrários, desde o início da vida de Egeu, passando pela morte de sua mãe e, por fim, o adoecimento e morte de sua prima, as relações antitéticas são privilegiadas. Desse modo, no nível das estruturas fundamentais, a categoria vida x morte irradia-se por toda a narrativa, torna-se a categoria de base do texto. Em outros pontos da narrativa, outros pares contrários (temáticos), como, por exemplo, saúde x doença, alegria x tristeza, bem x mal, beleza x fealdade se reduzem e conjugam-se à categoria do tema da morte, ou seja, reiteram a relação fundamental vida x morte, como o que se vê a seguir:

A desgraça é variada. O infortúnio da terra é multiforme. Arqueando-se sobre o vasto horizonte como o arco íris, suas cores são como as deste, variadas, distintas e, contudo, intimamente misturadas. Arqueando-se sobre o vasto horizonte como o arco íris! Como de um exemplo de beleza, derivei eu uma imagem de desencanto? Da aliança, uma semelhança de tristeza? É que, assim como na ética o mal é uma consequência do bem, da mesma forma, na realidade, da alegria nasce a tristeza. Ou a lembrança da felicidade passada é angústia de hoje, ou as amarguras que existem agora têm sua origem nas alegrias que podiam ter existido. (POE, 2001, p. 191).

No conto “Berenice”, esses contrários caracterizam, no nível profundo da análise, o início da geração do sentido da narrativa, isto é, de sua significação, uma vez que não só se opõem, mas se imbricam, existindo simultaneamente numa forma mista. Com isso, Poe consegue, a partir do trabalho com a linguagem literária, apontar que esses pares, comumente

vistos somente em oposição, podem ser complementares. Diante disso, “Berenice” nos faz compreender que o adoecimento pode levar à morte, a beleza à fealdade, a alegria à tristeza, o mal ao bem, a felicidade à tristeza.

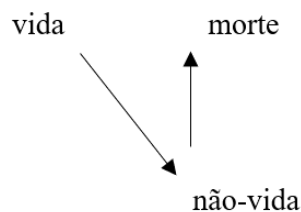
Em relação à oposição vida x morte, formalizamos outras relações que se estabelecem no interior da narrativa por meio de uma sintaxe do nível fundamental, a saber: de contrariedade (vida/morte), de contraditoriedade (vida/não-vida) e de implicação (não-morte/vida). Por exemplo, no conto de Poe, a “não-vida” é disfórica e é caracterizada pelo momento em que Berenice adoece.



Com base nisso, em síntese, no conto “Berenice”, o percurso empreendido pela sintaxe é: (+) vida - não-vida - morte (-). Sobre isso, Fontanille (2018, p. 66) afirma que “nesse caso, as relações entre os termos servem como suporte às transformações narrativas elementares. No entanto, nem todas as relações são exploradas da mesma maneira”.

A semântica fundamental indica que há a negação da vida sentida positivamente (eufórico), como, por exemplo, se depreende dos seguintes adjetivos: “ágil”, que expressa o dinamismo e a felicidade de Berenice; “graciosa”, que evidencia sua elegância, e “exuberante”, que denota certa abundância de vida. Esses são adjetivos que pertencem ao arquétipo da beleza e indicam a valorização da vida. Há, também, a afirmação da morte, sentida negativamente (disfórico), associada à passagem do tempo, à doença, à violência e à finitude, ocasionando, por conseguinte, profundas transformações ao longo dos percursos semióticos dos actantes, especialmente de Berenice.

Com o avanço da doença, a morte de Berenice se concretiza:



A partir do estado inicial de Berenice, ocorre uma progressiva afirmação da morte por meio de seu rápido e irreversível adoecimento, como se depreende dos adjetivos “pálida”,

“melancólica” e “plácida”, ou seja, ela morrerá ao final. Embora sempre silenciada pelo narrador, a personagem se mostra terrena, ligada à natureza, bem como ao casamento e à vida, e isso demonstra a relação de não conformidade desse sujeito com a sua situação, resultando em disforia.

Ainda em relação à Berenice, os adjetivos que caracterizam seu percurso se transfiguram a partir de seu adoecimento e a disforia se torna ainda evidente. Em outras palavras, ao longo do conto, ocorre um deslizamento semântico que contraria a situação inicial; o conto se torna favorável à aceitação dos contrários, antíteses e paradoxos. Em razão dessa circunstância narratológica, o narrador menciona que “tudo é mistério e horror, uma estória que não deveria ser contada”.

Por fim, a respeito de sua doença, o narrador revela:

Entre a numerosa série de males acarretados por aquela fatal e primeira doença, que realizou tão horrível revolução ao ser moral e física de minha prima, pode-se mencionar, como o mais aflitivo e o mais obstinado, uma espécie de epilepsia, que não poucas vezes terminava em catalepsia, muito semelhante à morte efetiva e da qual despertava ela, quase sempre, duma maneira assustadoramente subitânea. (POE, 2001, p. 192).

Ao constatar o exposto, Egeu depara-se com a abjeção da qual a prima e esposa sofria, ficando cada vez mais atemorizado e, ao mesmo tempo, sedento por seu corpo doente e moribundo. E é esse estado de decadência que lhe chama a atenção quando a encontra em sua biblioteca. O processo de adoecimento se torna visível no corpo de Berenice e, paradoxalmente, é isso o que interessa a Egeu.

### **3.2. AS ESTRUTURAS NARRATIVAS**

Segundo Reis e Lopes (2011, p. 259), Egeu, como narrador autodiegético, se configura como a “entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as próprias experiências como personagem central dessa história”, além de arrastar “importantes consequências semânticas e pragmáticas, decorrentes do modo como [...] estrutura a perspectiva narrativa, organiza o tempo, manipula diversos tipos de distância<sup>33</sup>”.

---

<sup>33</sup> No âmbito específico da narratologia, a definição do conceito distância e a análise das suas implicações exige a prévia definição do campo conceptual que aqui importa privilegiar. Assim, para Reis e Lopes (2011, p. 113), “do que aqui se trata fundamentalmente é de considerar a distância enquanto função do narrador”.



Nessa perspectiva, a narrativa é assumida por um sujeito e por ele é contada. Para isso, “uma sintaxe explica as primeiras articulações da substância semântica e das operações sobre elas efetuadas e uma semântica surge como um inventário de categorias sêmicas com representação sintagmática assegurada pela sintaxe” (BARROS, 2005, p. 15), ou seja, estamos diante das estruturas narrativas.

Visto que a narratividade é construída por uma transformação situada entre dois estados sucessivos diferentes, cujo sentido nasce a partir de ações humanas, as mudanças geradas na narrativa devem ser descritas e formalizadas. No conto em análise, tem-se, entre outros, dois programas narrativos de performance, assim formalizados:

**F:** matar [ $S_1$  (Doença)  $\rightarrow$   $S_2$  (Berenice)  $\cup$   $O_v$  (morte)]  $\rightarrow$  [ $S_1$  (Doença)  $\rightarrow$   $S_2$  (Berenice)  $\cap$   $O_v$  (morte)]

**F:** amar [ $S_1$  (Egeu)  $\rightarrow$   $S_2$  (Berenice)  $\cup$   $O_v$  (amor, casamento)]  $\rightarrow$  [ $S_1$  (Egeu)  $\rightarrow$   $S_2$  (Berenice)  $\cap$   $O_v$  (amor, casamento)]

Inicialmente, a sintaxe do nível narrativo do conto “Berenice” pode ser compreendida como um trajeto para a aquisição do objeto-valor do sujeito “Doença”, que busca alcançar a morte do sujeito de estado, “Berenice”. Em percurso de sentido paralelo, o ator “Egeu”, como *sujeito do fazer*, casa-se com “Berenice” (disforia - vida). Mas “Berenice”, por outro lado, tem seu estado de saúde agravado, ou seja, torna-se mais debilitada (disforia - morte).

No percurso de “Egeu”, a sintaxe narrativa indica seu estado inicial disjuncto do objeto/valor vida, pois ele também está doente, melancólico e ainda não sente amor por Berenice. Em outras palavras, o estado inicial de “Egeu” pode ser assim representado:

**F junção** ( $S \cup O$  – vida)

Ao contrário disso, o estado inicial do sujeito “Berenice” é conjunto do objeto/valor vida (beleza, saúde), mas disjuncto do objeto modal (amor de Egeu), porém ela entra em disjunção com o primeiro objeto e em conjunção com o segundo, assim representado:

**F junção** ( $S \cup O$  – vida/  $S \cap O$  – amor)

Essa transformação acontece por meio de uma performance. No percurso do ator “Egeu”, o desejo por Berenice desperta o *querer* e *fazer* do Destinatário. Modalizado pelo *fazer* e *saber*, “Egeu” propõe ao Destinatário “Berenice” casar-se com ele. Mesmo doente, ela

aceita esse pedido. Portanto, o amor de Berenice por Egeu torna-se seu Adjuvante; e a doença, seu Antissujeito. Com base nessas informações, pudemos construir o quadro abaixo:

**Quadro 8:** Esquema actancial de “Egeu”

	O conto “Berenice”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Egeu”
<b>Destinatário</b>	“Berenice”
<b>Objeto-valor</b>	“Casamento”
<b>Antissujeito</b>	“Doença”

Fonte: Elaboração própria.

No texto analisado, o sujeito “Egeu”, no seu papel de Destinador, manipula o sujeito “Berenice” cuja função é sincretizada no objeto/valor que Egeu busca: casamento (euforia). O Sujeito “Egeu” expressa, contrariamente, que não sentia paixão por “Berenice”, nem mesmo em seus dias de alegria e vivacidade. Ele insinua que seus sentimentos “nunca proviam do coração” e suas paixões “eram sempre do espírito” (POE, 2001, p. 194). Isso nos faz entender que o sujeito “Egeu” não via a prima como uma pessoa “viva e respirante”, “mas como Berenice de um sonho” (POE, 2001, p. 194). Para ele, ela não era apenas “um objeto para amar”, mas um “tema da mais abstrusa, embora inconstante, especulação” (POE, 2001, p. 194). O sujeito “Egeu” alega também que sua prima transitava entre o ser e o não-ser, ou melhor, ela é “a abstração de tal ser” (POE, 2001, p. 194). Mesmo lastimando a decadência da prima, “num momento fatal”, “Egeu” a pede em casamento (POE, 1987, p. 50) e ela aceita.

Para isso, o Sujeito “Egeu” estabelece uma relação de manipulação com o Destinatário “Berenice”. Vai procurar convencê-la a aceitar casar-se com ele mesmo doente, senão um ou mais de seus objetos de valor poderão ser perdidos (amor, saúde e, conseqüentemente, vida). A estratégia usada para a persuasão aqui é a *tentação*, pois o Destinador apresenta valores que o destinatário busca alcançar (amor, por exemplo). Desse modo, o Destinador deve ainda transformar a competência do Destinatário e não somente levá-lo a um *querer fazer* (casar-se com ele), mas a um *poder e dever fazer*. De posse de suas competências, o sujeito realizado recebe sua sanção: eles se casam (prêmio). E essa sanção nos permite concluir que a performance de “Egeu” foi realizada.

De volta ao principal PN de performance, em que a “Doença” é o sujeito do *fazer* e “Berenice”, o de *estado*, temos o seguinte esquema actancial:

**Quadro 9:** Esquema actancial da “Doença”

	Conto “Berenice”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Doença”
<b>Destinatário</b>	“Berenice”
<b>Objeto-valor</b>	“morte”
<b>Adjuvante</b>	“tempo”

Fonte: Elaboração própria.

A respeito disso, Barros (2002) reitera:

Quando um sujeito ganha ou adquire um valor, outro sujeito doa esse valor ou é dele privado. A consequência disso é que a narrativa se desdobra e se redefine como a história de dois sujeitos interessados nos mesmos valores e em busca desses valores desejados. Os percursos destes dois sujeitos se encontram, portanto, e interferem um no outro. (BARROS, 2002, p. 191).

No segundo esquema actancial, o ator “Berenice”, desempenhando o papel de Sujeito, inicialmente em conjunção com o objeto-valor (saúde, vida), entra em disjunção com ele, ou seja, é afetado por uma grave doença (início da performance da “Doença”). Impelido por um Destinador-manipulador (Doença), que age por meio da manipulação, o sujeito “Berenice” tem sua relação eufórica com o objeto-valor (vida/amor) suprimida e, junto a isso, o “tempo”, na função de Adjuvante, torna-se mais um obstáculo. Nesse momento, “Egeu” percebe as transformações que deixaram marcas em “Berenice”:

A frente era alta e muito pálida, e de uma placidez singular. O cabelo, outrora negro, de azeviche, caía-lhe parcialmente sobre a testa e sombreava as fontes encovadas com numerosos anéis, agora de um amarelo vivo, em chocante discordância, pelo seu caráter fantástico, com a melancolia que lhe dominava o rosto. Os olhos, sem vida e sem brilho, pareciam estar desprovidos de pupilas. (POE, 2001, p. 33).

Nesse esquema actancial, como se vê, a “Doença” torna-se o sujeito do *fazer* e realiza sua performance apoiando-se no Adjuvante “tempo”. Assim, sem um Antissujeito, esse percurso de sentido é acelerado e sua sanção é sintetizada na morte do sujeito “Berenice”, com isso sua performance é concluída e seu prêmio é recebido. Diferente disso, “Berenice” é castigada. Ela morre.

Constatamos que o sujeito “Berenice” é quem mais se aproxima da morte. É nela que a doença e o tempo promovem suas ações devastadoras, ou melhor, realizam suas

performances. O efeito do tempo sobre Berenice passa a seduzir Egeu, levando-o a sentir “um frenético desejo” por seus dentes, única parte saudável de seu corpo (euforia). Dessa forma, o terceiro esquema actancial é desenvolvido. Nele, o Sujeito do *fazer* é “Egeu”; de *estado*, “Berenice”, e o objeto almejado são os dentes cujo valor associa-se à vida. De posse de suas competências, o *saber* e o *poder*, e dos “instrumentos de cirurgia dentária”, “Egeu” realiza sua última performance. Como sanção, ele ganha os dentes de Berenice e ela, portanto, perde a vida (morre).

O conto “Berenice”, cujo conteúdo inicial sofre uma inversão, dado que a carga semântica da situação final torna-se assimétrica à situação inicial, torna evidente que as ações dos sujeitos os levam a desfechos diferentes, opostos e cercados de terror e mistério. Disso, é possível observar também o que permaneceu e o que foi modificado ao longo da narratividade do conto, sendo esta ativada por estratégias narrativas próprias de Edgar A. Poe, como a presença de um narrador paranoico, uma mulher genuinamente bela, monomania e violência masculina, estratégias predominantes na contística de Edgar A. Poe.

### 3.3. ESTRUTURAS DISCURSIVAS

No nível discursivo, Barros (2005, p. 53) aponta que “as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação, responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado”, até porque “as estruturas discursivas são mais específicas, mas também mais complexas e ‘enriquecidas’ semanticamente, que as estruturas narrativas e as fundamentais”. Na instância da enunciação, Barros (2005) ainda acrescenta:

O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso enunciado. (BARROS, 2005, p. 53).

Dado isso, podemos afirmar que o conto se inicia por uma *debreagem enunciativa*, projetando um eu-aqui-agora. Com a *debreagem actancial*, instala-se um narrador em primeira pessoa, e ele nos conta sua história. Essa escolha causa um efeito de proximidade e de subjetividade da enunciação do conto “Berenice”. Assim, tudo o que sabemos é filtrado por esse eu-narrador, ator do discurso que receberá o antropônimo de Egeu, permitindo maior efeito de realidade.

A actorialização, com base na sintaxe narrativa, é desenvolvida no conto em primeira pessoa, portanto Egeu é o narrador delegado da enunciação do discurso. Isto posto, Barros (2005, p. 56) nos lembra que “o sujeito da enunciação atribui ao narrador a voz, isto é, o dever e o poder narrar o discurso em seu lugar”. Assim instalado, observamos que verbos e pronomes demarcam, linguisticamente, a inexistência de diálogo entre o narrador e sua esposa Berenice, pois, segundo Fiorin (2016, p. 65), “no discurso indireto não há uma embreagem interna, o que significa que o discurso citado está subordinado à enunciação do discurso citante”.

Além da marcação temporal do dia do casamento, que era uma “tarde de inverno de um daqueles dias intempestivamente cálidos, sossegados e nevoentos” (POE, 2001, p. 194-195), a temporalização é identificada por elementos de natureza gramatical, como verbos, predominantemente, flexionados no tempo pretérito: nós éramos/crescemos juntos/a desgraça que a feria/ela havia me amado (POE, 2001, p. 192-194). O tempo narrativo pretérito é marca da anterioridade entre o momento dos acontecimentos e sua referência com o presente dentro do discurso, pois trata-se de um *agora* anterior à realidade existente e é atualizado sob a perspectiva de “Egeu”. Isso nos faz conhecer o tempo vivido, um passado de realizações (pretérito perfeito), de fatos controversos (pretérito imperfeito) e sem retorno (pretérito mais-que-perfeito). Em relação ao pretérito imperfeito, ele se aplica às descrições das ações habituais, tanto as anteriores ao tempo instaurado como as em concomitância, evidenciando o aspecto durativo do tempo.

Por sua vez, a espacialização (*aqui*) se faz, no conto “Berenice”, pela instalação do solar paterno da família de Egeu, com especial atenção à biblioteca e as salas “cinzentas e melancólicas do solar” de seus avós (POE, 2001, p. 191). Esse também é o mesmo lugar onde sua mãe morrera e o local de seu nascimento. O solar da família paterna, em especial, o quarto em que Egeu nasceu, recebe contornos figurativos, ele emerge “da longa noite daquilo que parecia, mas não era, o nada, para logo cair nas verdadeiras regiões da terra das fadas, num palácio fantástico, nos estranhos domínios do pensamento monástico e da erudição” (POE, 2001, p. 191-192). Além disso, essa análise corrobora o que diz Bellin (2010, p. 58) sobre o narrador Egeu. Para ela, Egeu e os outros narradores de Poe “são alheios ao mundo exterior, isolados em mansões decadentes, em masmorras ou em bibliotecas mergulhados em livros e meditação. Trata-se de um narrador que cria um mundo particular, um narrador cujo ‘narcisismo é transformado em ficção’”.

A semântica discursiva, no conto “Berenice”, apresenta um processo de figuratização do discurso preso às isotopias temáticas. Nesse conto, as figuras da “noite”, das “trevas”, da

“doença”, dos “instrumentos cirúrgicos” e “dos dentes arrancados” se ligam pelo traço semântico do sofrimento e testemunham os temas da tristeza, angústia e morte, bem como constroem a isotopia cujo sentido tende à morte. Além do mais, as figuras da “biblioteca”, dos “livros”, dos “avós” e das “pinturas do salão principal”, ligadas à família de Egeu, remetem à isotopia temática da dominação masculina, da intelectualidade e da sabedoria. Até aqui, o semantismo negativo das figuras é recorrente e projetado, no texto, algumas isotopias temáticas, como: a) a vida que é sublimada pelo desejo sexual, pela paixão e pelo casamento; b) o amor como desejo, posse, loucura e morte; c) tristeza, insanidade e paranoia; d) a mulher como objeto de desejo sexual, submissa e silenciada pela presença masculina; e) a busca e aceitação do casamento sem amor.

O conto é um texto temático-figurativo que se desenvolve em mais de uma isotopia temática com a concretização dos temas por meio de figuras. Em outras palavras, na configuração discursiva do terror, Poe lança um estilo temático, mas, ao mesmo tempo, mantém figuras que concretizam os temas tratados, como exemplo, “Berenice”, em última análise, a morte da prima e, depois, a esposa figurativiza os temas colocados.

Ainda no nível superficial da análise, do ponto de vista do imaginário, algumas imagens simbólicas se manifestam a partir das figuras encontradas que potencializam os sentidos do texto. A exemplo disso, há nictomorfia presente nas imagens “das ruínas sombrias da memória” (POE, 2001, p. 192); da “noite em torno de mim” (POE, 2001, p. 196) e, depois, das “trevas” (POE, 2001, p. 196), que funcionam como “símbolo de um temor fundamental do risco natural” (DURAND, 2012, p. 91) de morrer. Esses símbolos nictomorfos se isomorfizam por símbolos negativos ligados especialmente à negatividade, transpondo-se para a essência do fenômeno da angústia e da passagem do tempo.

No campo das representações, Egeu liga-se à ideia de prisão, tristeza, e é dado ao conhecimento, à razão; Berenice é a liberdade, a exuberância, é sentimento e vida. Egeu é do mundo das sombras; Berenice é da luz. Além disso, o significado de seus nomes é sugestivo.

Em grego, Berenice significa “portadora da vitória”, além de ser uma personagem trágica que prometeu seu cabelo a Afrodite caso o marido retornasse vivo da guerra. Berenice foi também o nome de várias rainhas egípcias e de algumas princesas judias, o que poderia remeter a uma aura de realeza envolvendo a personagem. [...] Egeu, por sua vez, é o nome de um lendário rei ateniense que comete suicídio ao ter a informação equivocada de que seu filho Teseu teria morrido ao tentar matar o Minotauro. Este nome funciona de forma simbólica dentro da narrativa, pois sugere ao mesmo tempo a força, o poder e a aniquilação do masculino (BELLIN, 2010, p. 97-98).

Sem descrição física, no início do conto Egeu menciona apenas sua origem, apoiando-se no significado simbólico da paternidade, pois “esse simbolismo, ao dramatizar-se, metamorfosear-se-á no do Esposo celeste, companheiro fecundador da deusa mãe, e pouco a pouco os atributos da paternidade, da soberania e da virilidade confundir-se-ão” (DURAND, 2012, p. 138). Além disso, Durand (2012) aponta para uma relação entre os simbolismos de ascensão e de monarquia, mostrando uma concepção de dominação do universo a partir da contemplação do alto. Pois:

O monarca é então ao mesmo tempo mago inspirado, com prerrogativas ascensionais, soberano jurista e ordenador monárquico do grupo, e acrescentaremos que não se podem separar destas duas funções os atributos executivos e guerreiros (DURAND, 2012, p. 140).

Logo, a imaginação diurna é responsável pela ênfase dada à masculinidade, posição privilegiada de Egeu. Depois, Egeu narra seu nascimento. O verbo *nascer* pode ser entendido, no conto em análise, como o reflexo da posição, em que a tendência natural do recém-nascido à postura ereta fica em evidência e, por fim, “coordena ou inibe todos os outros reflexos quando, por exemplo, se põe o corpo da criança na vertical” (DURAND, 2012, p. 48), mas seu destino é a *queda*, aquela relacionada à morte. Disso, contemplamos a primeira imagem de *queda* do narrador, um presságio do que viria nas páginas à frente.

Por outro lado, a feminização (centrada em Berenice) que converge com a doença, impureza e repugnância, lembra o sangue menstrual e é responsável pela *queda* moral psicológica do narrador; por isso, ele fica paranoico. E isso configura a *queda* interior dos símbolos catamórficos, como o sangue menstrual (DURAND, 2012) que representa uma conversão do sangue feminino e ginecológico para o sangue sexual, carnal, com valores negativos.

Em outro ponto do conto, em um sorriso esboçado por Berenice (ser inferior), Egeu vê seus dentes e, atormentado por essa imagem, torna-se obcecado por eles.

Os dentes!... Os dentes! Estavam aqui e ali e por toda parte, visíveis, palpáveis diante de mim. Compridos, estreitos e excessivamente brancos, com os pálidos lábios contraídos sobre eles, como no instante mesmo do seu primeiro e terrível crescimento. (POE, 2001, p. 33).

Essa imagem nos remete à cabeça, onde se encontra a “boca dentada” como símbolo de crueldade, com intensa associação à animalidade. Uma significação possível desse símbolo é a de que “perder os dentes é perder força agressiva, juventude, defesa”, como também “é um

símbolo de frustração, de castração, de defesa [...], de energia vital” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 330), o que se percebe em Berenice. Essa carga de negatividade reitera o isomorfismo negativo das imagens diurnas, associando-se ao medo, à angústia e à morte presentes no conto.

Ao saber da suposta morte de Berenice, Egeu diz que se dirigiu “com repugnância, para o quarto de dormir da defunta” (POE, 2001, p. 34), pois tudo causava medo e terror. Aqui, o espaço simbólico do quarto é um dos ambientes da casa que o narrador Egeu mais menciona. Diferente de um espaço feliz, o quarto representado no conto “Berenice”, como um canto da casa, é preenchido por angústia e solidão. No contraponto semântico, Bachelard (2000) diz que “todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher em nós mesmos é para imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa”. No conto em apreço, o quarto de Berenice se configura como imagem simbólica que solicita o valor da morte, pois trata-se de um espaço sem luz, sem vida.

Do ponto de vista do imaginário, a imagem do quarto, cuja carga simbólica é negativa, reitera a qualidade dos símbolos catamórficos uma vez que eles são isomorfos (mesma forma e significado) do arquétipo do mal, do medo e da morte, contrapondo-se à vida, à tranquilidade, à harmonia e ao arquétipo da beleza tão presente em Berenice, cujo narrador diz tratar-se de uma mulher tão bela quanto Sífide e Náíade (POE, 2001, p. 192), ninfas do ar e das águas, respectivamente. Esses dois seres pertencem ao mundo mitológico e projetam no texto imagens de uma antítese polêmica, pois como ser tão bela e viva ao mesmo tempo que Cronos lhe impõe sua sentença de morte.

Além do mais, atendo-se às “trevas” e à “noite”, elas podem ser encaradas como um único símbolo, já que, no Regime Diurno ela (as trevas), é o símbolo do tempo e a noite negra é vista como a substância do tempo. Sobre isso, Durand (2012, p. 92) considera que “o tempo é negro porque é irracional, sem piedade” e “a noite recolhe na sua substância maléfica todas as valorizações negativas precedentes. As trevas são sempre caos e ranger de dentes”. Esses símbolos ressaltam a negatividade do conto e convergem para o Regime Diurno do imaginário durandiano.

Em outra passagem do conto, o narrador diz que “o cheiro característico do ataúde me fazia mal e imaginava que um odor deletério se exalava já do cadáver” (POE, 2001, p. 192). Segundo Durand (2012, p. 84), o “olfato acoplado à cenestesia vem reforçar o caráter nefasto das imagens do intestino-abismo assim como os matizes da vergonha ou da repugnância de uma dupla moral: a da abstinência e a da castidade. Além disso, há o adjetivo “deletério”, cuja



categoria gramatical é própria das imagens diurnas e vai marcar e acentuar de forma negativa a imagem da mulher morta. Nesse contexto, a imagem deletéria remete-nos, novamente, ao Regime Diurno, pois trata-se de uma imagem simbólica cujo sentido é preenchido por catamorfia.

Portanto, os símbolos apontados até aqui (re)ligam uma série de imagens que constelam em torno do imaginário do medo, sendo este evocado pelas trevas, noite e, especialmente, pela presença da morte, cujo arquétipo da *queda* provoca o reconhecimento do Regime Diurno do imaginário como predominante no conto, até porque, segundo Egeu, após a morte de sua esposa, a recordação dela “estava repleta de horror, horror mais horror, horror mais horrível porque vinha do impreciso, terror mais terrível porque saído da ambiguidade” (POE, 2001, p. 197).

## CAPÍTULO IV: MORELA: AS ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS, NARRATIVAS E DISCURSIVAS

### 4.1. ESTRUTURAS FUNDAMENTAIS

“Morela”, outro conto de Edgar A. Poe, foi publicado pela primeira vez no *Southern Literary Messenger*, em abril de 1835. Numa carta de dezembro desse mesmo ano endereçada a Nathaniel Beverley Tucker, Poe evidencia sua preferência por esse conto, quando afirma: “o último conto que escrevi foi ‘Morela’ e ele foi o melhor [...]. No momento, não tendo tempo algum para as minhas mãos, por causa das obrigações editoriais, não posso escrever nada que valha a leitura<sup>4</sup>”. Contudo, depois ele finaliza outros textos como “Lion-izing”, “Hans Phaal” e “Loss of Breath”, também publicados no *Magazine*.

A respeito da origem do nome Morela, Mabbott (1968) tem uma hipótese. Para ele, Edgar A. Poe inspirou-se na espanhola Juliana Morella (1594-1653), a primeira mulher a receber um título universitário, como consta no *The Lady’s Book*, de setembro de 1834, num artigo intitulado “Mulher celebrada na Espanha por seus extraordinários poderes da mente” (MABBOTT, 1968, p. 221-222), para dar nome ao conto e a sua personagem central. Assim como Juliana Morella, a personagem Morela de Poe é engenhosa, inteligente e estudiosa, e demonstra possuir uma incrível sabedoria acerca das coisas do mundo e de si mesma.

“Morela” é narrado por um homem cujo nome não é revelado. Desde seu encontro com Morela, esse homem é “levado a conhecê-la por acaso”, ele diz que sua alma “ardeu em chamas que nunca antes conhecera” (POE, 2001, p. 198). Depois disso, o narrador afirma: “o destino conduziu-nos juntos ao altar” (POE, 2001, p. 198); daí, eles se casaram. Apesar de viverem uma vida a dois, o narrador deixa claro que nunca falou “de paixão” ou pensou “em amor” (POE, 2001, p. 198) em relação a sua esposa.

Martens afirma, sobre o narrador, que “é óbvio que Morella possui a posição superior na relação com o narrador, especialmente no nível intelectual” (2013, p. 53), porque ela parece “ser um ser sobrenatural que não pode ser nem derrotado e nem dominado” (MARTENS, 2013, p. 54). Nessa perspectiva, Martens acrescenta:

O conhecimento de Morella triunfa, uma vez que seus estudos espirituais se sobressaem sob os estudos racionais do narrador. Na realidade, ela prova e incorpora

---

<sup>4</sup> Tradução livre de “At present, having no time upon my hands, from my editorial duties, I can write nothing worth Reading”. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/letters/p3512010.htm>. Acesso em: 12 fev. 2019.

suas teorias sobre identidade e regeneração. Sem dúvidas, ela é espiritualmente superior, até mesmo após a sua morte. (MARTENS, 2013, p. 55).

Além disso, sobre a personagem Morela, o narrador assegura “que seus talentos não eram de ordem comum, sua força de espírito era gigantesca” (POE, 2001, p. 198). Morela é uma estudiosa das artes do ocultismo ou do paranormal, temas que eram o “seu estudo favorito”. A erudição de Morela provém da educação recebida em Presburgo, cidade húngara conhecida como centro de Arte Negra. Ela também estudava filósofos alemães, como Fichte e Schelling. E isso fez com que seu esposo se interessasse pelos estudos de Morela, especialmente por sua “eficaz influência do costume e do exemplo” (POE, 2001, p. 198). Durante uma sessão de leitura, o narrador começou a sentir algo originado de uma “filosofia morta”. No momento do acontecimento, o homem sentiu que Morela colocava a mão sobre a dele. E isso o assustou.

Em seguida, o narrador diz que Morela está doente mesmo sem um prognóstico específico:

fenecia dia a dia. Por fim, uma rubra mancha se fixou, firmemente, na sua face e as veias azuis de sua fronte pálida se tornaram proeminentes; por instantes minha natureza se fundia em piedade, mas, a seguir, meu olhar encontrava o brilho de seus olhos significativos e minha alma enfermava e entontecia, com a vertigem de quem olhasse para dentro de qualquer horrível e insondável abismo. (POE, 2001, p. 200).

Antes da morte de Morela, o narrador sintetiza suas características chamando-a de “erudita”. Esse adjetivo revela uma pessoa de muito conhecimento, instrução e saber; trata-se de uma mulher apreciável à luz do arquétipo da sabedoria. Entretanto, no final de sua vida, por meio de um deslizamento semântico na narrativa, o narrador diz que “não podia suportar mais o contato de seus dedos lívidos, nem o brilho de seus olhos melancólicos”, pois Morela já não era mais a mesma.

Morela, então, morre:

– Este é o dia dos dias – disse ela, quando me aproximei. – O mais belo dos dias para viver ou para morrer [...]  
– Vou morrer [...] (POE, 2001, p. 200).

Ela [...] voltou o rosto sobre o travesseiro. Leve tremor agitou-lhe os membros e assim ela morreu, não mais ouvindo eu a sua voz. (POE, 2001, p. 201).

Em seguida, há o nascimento da filha do casal:

– Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! – que deveste sentir por mim, Morela. E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morela. (POE, 2001, p. 200-201).

Por fim, o narrador afirma:

Entretanto, como o predissera ela, seu filho, a quem, ao morrer, dera à vida, que só respirou quando a mãe deixou de respirar, seu filho, uma menina, sobreviveu. E, estranhamente, cresceu em estatura e inteligência, vindo a tornar-se a semelhança perfeita daquela que se fora. (POE, 2001, p. 201).

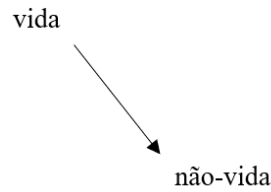
A criança citada é chamada pelo narrador de “Minha filha” ou “meu amor”, sem possuir um nome próprio. Além disso, o cenário onírico, neste conto, se configura como o limite entre a vida e a morte de Morela. Entretanto, esse aspecto envolve as personagens centrais da narrativa e abre uma fissura entre o mundo dos vivos e dos mortos, como também reinventa a realidade que os cerca, conferindo-lhes consciência e sanidade, pois, segundo o narrador, Morela “parecia consciente de minha fraqueza ou de minha loucura, e, a sorrir, chamava-a Destino” (POE, 2001, p. 200).

Dado esse contexto inicial, no nível das estruturas fundamentais, o conto “Morela” tem seu processo de geração de sentido iniciado com a oposição semântica: vida x morte. Para Fontanille (2018), a sintaxe narrativa assegura que o trajeto de um sujeito nunca passa diretamente de um estado para o seu contrário, mas há sempre um passo intermediário, denominado contraditório, que realiza a negação dos polos contrários.

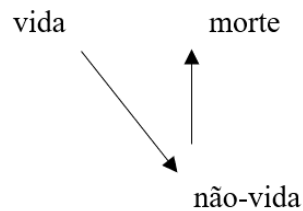
O termo “vida”, portanto, nesse caso, projeta o contrário “morte”. Além disso, tem-se a “não-morte” é explorada no conto. Constatamos, por oportuno, que esses termos são complementares entre si. O traço contrário “morte” implica (ao menos supostamente) a ausência de “vida”, ou seja, seu contraditório “não-vida”. Assim, em “Morela”, só se pode visar a morte pela mediação dos “não-vivos” (espíritos, demônios, por exemplo). Então, o percurso empreendido pela sintaxe é: (+) vida - não-vida - morte (-).

No conto, a vida é sentida positivamente (elemento eufórico) por meio de uma semântica elementar, pois o narrador relata com angústia o que sentira ao desejar a morte de sua esposa doente: “me tornei furioso com a demora”, “amaldiçoei os dias, as horas e os amargos momentos que pareciam ampliar-se cada vez mais” (POE, 2001, p. 200). Contudo, perante a desvitalização de seu corpo (morte – elemento disfórico), Morela agarrava-se à vida: “agarrou-se à sua mansão de argila por muitos dias” (POE, 2001, p. 200).

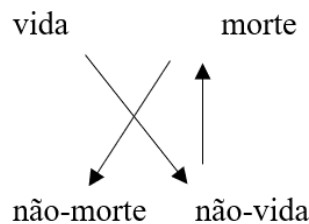
Dessa forma, a “não-vida” é não-eufórica e é caracterizada pelo momento em que Morela adoece:



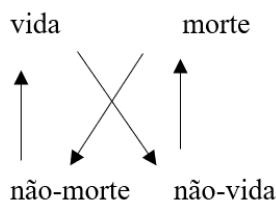
A morte, por sua vez, aparece quando Morela falece e o narrador não mais ouve sua VOZ:



A relação “não-vida” é explorada no conto em análise, pois, pouco antes da morte de Morela, ela diz ao narrador que morrerá, mas, de alguma forma, viverá (POE, 2001, p. 200): “jamais existiram esses dias em que podias amar-se... mas aquela a quem na vida aborreceste, depois de morta a adorarás” (POE, 2001, p. 200). Assim se esvai a vida de Morela, e mesmo jovem e doente, com a sua morte, nasce uma criança, “que só respirou quando a mãe deixou de respirar” (POE, 2001, p. 200), cujo espírito e personalidade assemelham-se aos da mãe morta:



Dessa representação, ao lado da filha Morela, o narrador volta ao estado *eufórico* que o coloca em *conjunção* com o objeto-valor “vida”. Portanto, a não-vida x não-morte se configura como uma espécie de *aforia*, uma vez que os termos entre vida x morte são apenas uma lexicalização (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 284) dos contraditórios abstratos aplicados ao desenvolvimento da narrativa, embora, no texto em análise, “não-vida” seja sentida negativamente, pois está associada à doença. Por fim, temos:



Com base nisso, temos no conto “Morela” o conteúdo mínimo fundamental com a negação da vida, sentida como eufórica (positiva), e a afirmação da morte, disfórica (negativa). Esse conteúdo é acrescido por outras oposições (temáticas) que se conjugam à primeira como, por exemplo, relação de juventude x maturidade, vida x não-morte, não-vida x morte, saúde x doença, obscuridade x clareza, inteligência x não-inteligência em que, certamente, estão arroladas a categoria semântica elementar sobre a qual se constrói o sentido do conto.

#### 4.2. AS ESTRUTURAS NARRATIVAS

No *percurso gerativo de sentido*, a sintaxe narrativa “deve ser pensada como um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo” e, portanto, importa-nos “descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada” (BARROS, 2005, p. 20). No conto, destacam-se dois sujeitos: “Morela”, como *sujeito de estado*, e o “narrador”, como *sujeito do fazer*, sendo este, inicialmente, responsável pelas ações transformadoras do conto. Sobre isso, A. J. Greimas (2011, p. 107) afirma que o “sujeito de estado, ao contrário, se revela um paciente, ele recebe, passivo, todos os estímulos do mundo, inscritos nos objetos que o cercam”, como se vê no sujeito “Morela”.

No início do conto, o Sujeito “narrador” (ou do *fazer*) está em disjunção com o objeto-valor inteligência - F junção ( $S \cup O$ ). Entretanto, seu *querer/saber* se revela por meio de seu interesse pelo conhecimento a ponto de ficar preso ao “labirinto” de estudos de sua esposa. Em relação às estruturas fundamentais da narrativa, o *sujeito do fazer* se apresenta em conjunção com a categoria “vida” - F junção ( $S \cap O$  - vida); por isso ele busca conhecer as coisas do mundo. “Morela” (ou *sujeito de estado*), pelo contrário, inicialmente é descrita pelo narrador de Poe como aquela de “erudição profunda” (POE, 2001, p. 198), capaz de suscitar fascínio e desejo - ( $S \cap O$  - inteligência), ou seja, está em conjunção com a categoria “vida” - F junção ( $S \cap O$ ).

Os estados iniciais dos sujeitos da narrativa se alteram em relação à narratividade desenvolvida. Com o adoecimento de “Morela”, a doença passa a realizar sua performance conduzindo-a à morte, sendo este seu limite, mas não seu fim. Dessa forma, o sujeito “Morela” entra em disfunção com a categoria “vida”, pois seu destino está marcado por um trajeto negativo. O percurso disforizante de “Morela”, portanto, pode ser assim representado:

$$(S \cup O - \text{vida} / S \cap O - \text{morte}).$$

Essa mudança de estado evidencia a unidade operatória elementar da organização narrativa, ou seja, o PN.

Em relação ao conto “Morela”, descreveremos as narrativas mínimas encontradas. A primeira, tem como enunciado de *fazer* o encontro casual do “narrador anônimo” (S1) com a sua amiga “Morela” (S2), relatado pelo narrador de Poe (2001, p. 198): “Levado a conhecê-la por acaso, há muitos anos, minha alma, desde nosso primeiro encontro, ardeu chamando que nunca conhecera”. No campo da semiótica, formalizamos com o seguinte esquema: PN = F encontrar [S1 (narrador) → (S2 (Morela) ∩ O<sub>v</sub> (amizade, amor)], como se vê nas palavras do narrador de Poe (2001, p. 198): “conhecemo-nos, porém, e o destino conduziu-nos juntos ao altar”.

No curso da performance da doença, o narrador faz uma visita ao leito de Morela, sendo este o mais belo dos dias para “viver ou para morrer”. Nesta segunda narrativa mínima, o sujeito do *fazer* (o narrador) tem como função afagar o Sujeito “Morela”: “Beijei-lhe a fronte, e ela continuou: – Vou morrer [...]” (POE, 2011, p. 200). Na terceira, por sua vez, o Sujeito “Morela”, como sujeito do *fazer*, antes de morrer, diz: “Repito que vou morrer. Mas dentro de mim há um penhor desta afeição – ah, quão pequena! [...] E quando meu espírito partir, a criança viverá” (POE, 2001, p. 200). Disso, nasce a filha do casal.

Nessa direção, o conto “Morela” apresenta, no nível do conteúdo, em que se desenvolve sua narratividade por meio das ações da narrativa, sendo esta concernente “a uma determinada classe de textos. Aquela é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes [...], quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final” (FIORIN, 2002, p. 21), uma narrativa complexa.

No conto em análise, tem-se, entre outros, quatro programas narrativos de *performance*. Vejamos:

$$\mathbf{F:} \text{ matar } [S_1 (\text{Doença}) \rightarrow S_2 (\text{Morela}) \cup O_v (\text{morte})] \rightarrow [S_1 (\text{Doença}) \rightarrow S_2 (\text{Morela}) \cap O_v (\text{morte})]$$

**F:** possuir/usurpar  $[S_1 \text{ (Narrador)} \rightarrow S_2 \text{ (Morela)} \cup O_v \text{ (Morela)}] \rightarrow [S_1 \text{ (Narrador)} \rightarrow S_2 \text{ (Morela)} \cap O_v \text{ (Morela)}]$

**F:** nascer  $[S_1 \text{ (Morela)} \rightarrow S_2 \text{ (Filha)} \cap O_v \text{ (nascimento/amor)}] \rightarrow [S_1 \text{ (Morela)} \rightarrow S_2 \text{ (Filha)} \cup O_v \text{ (nascimento/amor)}]$

**F:** morrer  $[S_1 \text{ (Filha)} \rightarrow S_2 \text{ (Filha)} \cap O_v \text{ (vida)}] \rightarrow [S_1 \text{ (Filha)} \rightarrow S_2 \text{ (Filha)} \cup O_v \text{ (vida)}]$

Nesse conto, os sujeitos envolvidos são representados pelos atores: “Narrador”, “Morela” e “Filha”. O actante “Narrador” desempenha o papel de Sujeito, Destinador e Manipulador. Seu interesse pelos estudos de sua esposa despertou seu *querer, poder e saber fazer*, e, com isso, agora sujeito atualizado, o “Narrador” executa seu programa narrativo de performance. Para tanto, “Morela” se torna o sujeito de estado. Dessa forma, os actantes realizam os seguintes esquemas:

**Quadro 10:** Esquema actancial do “Narrador”

	O conto “Morela”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Narrador”
<b>Destinatário</b>	“Morela”
<b>Objeto valor</b>	“Morela”
<b>Adjuvante</b>	“Amizade/Amor”

Fonte: Elaboração própria.

Com o amor de Morela, que é seu objeto/valor, o Sujeito “Narrador”, no seu papel de Destinador, manipula o sujeito “Morela”, pois “Era com sentimentos de profunda embora singularíssima afeição que eu encarava minha amiga Morela” (POE, 2001, p. 198). Embora, há muitos anos, desde o primeiro encontro entre os dois, o narrador tenha relatado que sua alma ardeu em chamas, para ele “não eram, porém, as chamas de Eros” (POE, 2001, p. 198), mas um sentimento de “incomum significação” (POE, 2001, p. 198). Havia muita admiração por Morela, seus estudos, conhecimento e intelectualidade eram desejados pelo narrador. Isso nos faz entender que o sujeito “Narrador” objetivava usurpar tudo aquilo que sua esposa tinha de admirável, porém isso não fora o bastante para amá-la.

Em face disso, o Sujeito “Narrador” estabelece uma relação de manipulação com o Destinatário “Morela” e vai procurar convencê-la a aceitar casar-se com ele senão um ou mais de seus objetos de valor poderão ser perdidos (sabedoria, amor e, conseqüentemente, a vida). A estratégia usada para a persuasão aqui é a *tentação*, pois o Destinador apresenta valores que



o destinatário busca alcançar (busca pelo conhecimento, por exemplo). Desse modo, o Destinator deve ainda transformar a competência do Destinatário, levando-o a um *dever e querer-fazer*. De posse de suas competências, o sujeito realizado recebe sua sanção: eles se casam (prêmio). Essa sanção permite-nos concluir que a performance do “Narrador” foi realizada. Contudo, o valor atribuído ao casamento pelos dois sujeitos é diferente. Para o narrador, “o destino conduziu-nos junto ao altar” (POE, 2001, p. 198), como o que lhe era desejado; “Morela” acreditava no amor e não no destino. Contudo, ela “evitava as companhias [...], ligando-se” ao narrador para fazê-lo “feliz” (POE, 2001, p. 198).

No segundo PN de performance, em que a “Doença” é o sujeito do *fazer*, e “Morela”, o de *estado*, temos o seguinte esquema actancial:

**Quadro 11:** Esquema actancial da “Doença”

	O conto “Morela”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Doença”
<b>Destinatário</b>	“Morela”
<b>Objeto valor</b>	“Morte”
<b>Adjuvante</b>	“Narrador/Tempo”

Fonte: Elaboração própria.

Nesse programa narrativo, cuja transformação é mais intensa, isto é, principal, o Sujeito “Narrador” desempenha o papel de adjuvante do Sujeito “Doença”, pois passa a desejar também a morte de sua esposa. Daí, ele se questiona: “Poderei dizer então que ansiava, com desejo intenso e devorador, pelo momento da morte de Morela? Ansiei” (POE, 2001, p. 200). Além disso, o “Tempo” passa a realizar sua ação sobre o corpo de Morela, levando-a a fenecer dia após dia. Nesse cenário narratológico, o Sujeito “Doença” se torna o protagonista e realiza a performance que levará Morela à morte. De posse do *saber* e do *querer-fazer*, agora como sujeito realizado, a performance da “Doença” é constatada com a sua *sanção*: Morela morre. Esse prêmio é, ao mesmo tempo, um castigo ao *sujeito de estado* e a realização do desejo do Sujeito “Narrador”.

Em outro programa narrativo, a transformação ocorrida é o nascimento da filha do casal. Para tanto, é desenvolvido o seguinte esquema:

**Quadro 12:** Esquema actancial de “Morela”

	O conto “Morela”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Morela”
<b>Destinatário</b>	“Filha”
<b>Objeto valor</b>	“Vida”
<b>Adjuvante</b>	“Narrador”

Fonte: Elaboração própria.

Ao desejar a morte de sua esposa, o Sujeito “Narrador” instaura outro percurso de sentido: o do nascimento de sua filha. Aqui, a vida é euforizada ao máximo, sentida como positiva, tornando-se um objeto a ser alcançado, contrapondo-se à morte de Morela: “E quando meu espírito partir, a criança viverá – teu filho e meu filho, o filho de Morela” (POE, 2001, p. 200-201). O desejo por esse filho despertou o *querer-fazer*, *dever-fazer*, *saber-fazer* e *poder-fazer*, sendo o Sujeito “Morela” realizado pelo *fazer*, tornando-se um Sujeito Destinador, pois seu filho, ou melhor, uma menina, como predissera Morela, “a quem, ao morrer, dera à vida, [...] sobreviveu” (POE, 2001, p. 201), sincretiza seu objeto de desejo e converte-se, depois, em um *sujeito de estado*. Agora, como sujeito realizado, a performance de Morela é concluída e constatada por sua sanção positiva, pois ocorre o nascimento de sua filha. Como demonstrado anteriormente, ao mesmo tempo, Morela recebe sua sanção negativa: a morte. Por isso, aquela deve morrer e esta, por meio daquela, sobreviver.

Por fim, há o último programa narrativo de performance. Vejamos:

**Quadro 13:** Esquema actancial da “Filha”

	O conto “Morela”, de Edgar A. Poe
<b>Destinador</b>	“Tempo”
<b>Destinatário</b>	“Filha”
<b>Objeto valor</b>	“Morte”
<b>Adjuvante</b>	“Narrador”

Fonte: Elaboração própria.

Aqui, depois do nascimento da filha do casal, cujo nome é também Morela, o “Tempo” passa a agir, tornando-se o Sujeito Destinador. Como destinatário, o Sujeito “Filha”

é afetado pelo *querer-fazer* do Sujeito Destinador-Manipulador. Com o tempo, Morela filha, estranhamente, crescia em estatura e inteligência. Segundo o narrador, “estranho, na verdade, foi o rápido crescimento de seu tamanho corporal” (POE, 2001, p. 2001). O Sujeito “Tempo” se configura, portanto, como o sujeito do *querer-fazer, dever-fazer, saber-fazer e poder-fazer*, realizado pelo *fazer* e pela obtenção dos valores desejados. Como Adjuvante, temos o “Narrador”, que colabora ao cuidar da jovem Morela. No entanto, a performance do Sujeito “Tempo” é concluída e seu objeto de desejo é alcançado (sanção): morte da Morela filha.

Analisando esses esquemas actanciais, constatamos que a carga semântica inicial sofre uma inversão, ou seja, torna-se negativa em relação à situação inicial. É por meio das ações dos Sujeitos que se desenvolve e se materializa essa inversão. As personagens encontram desfechos diferentes: o narrador vive; Morela, apesar do nascimento de sua filha, morre; a filha Morela, assim como a mãe, morre ao final do conto. No caso das personagens femininas, como demonstrado acima, as transformações provam mais danos e instauram mudanças no curso da narratividade do conto. No início, por exemplo, trata-se de uma Morela bela, erudita e inteligente. Entretanto, Morela aceita se casar com o narrador, cujo amor lhe é negado, e tal decisão a condenará à morte, ou seja, a paixão é malevolente, perversa. Com isso, a doença e o tempo, ágeis que são, concluem suas performances. Mesmo com o nascimento (vida) da Morela filha, o conto termina com morte e mistério, ou melhor, com mais uma morte feminina.

Verificamos, assim, que o desejo de morte do narrador, que recai sobre sua esposa, se configura como privação da liberdade de Morela, o que nos faz retomar a ideia de morte tão presente no conto. A vida plena de um ator se deve à morte do outro. O desenrolar das ações implica conexões contingentes que acentuam o grau de imprevisibilidade do desenlace e criam o sentimento de surpresa. Além disso, as estratégias narrativas edgarianas que ativam a narratividade do conto, como, por exemplo, a memória, o sonho, a paranoia do narrador e sua metempsicose, aceleram os acontecimentos narrados, bem como despertam a atenção do narratário.

### 4.3. ESTRUTURAS DISCURSIVAS

Este é o nível de análise em que as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude. Desse modo, sua sintaxe apresenta a enunciação como produção do discurso. Sobre isso, Barros (2005, 43) afirma que:

O sentido narrativo depende das opções feitas, que remetem, em última instância, ao sujeito da enunciação. A estratégia narrativa não se confunde com as estratégias discursivas e textuais, diretamente relacionadas ao sujeito da enunciação, mas constitui o patamar narrativo mais próximo — a meio caminho, quem sabe — do discurso.

Com base no exposto, e a partir das marcas analisadas, podemos identificar no conto em análise uma debreagem enunciativa, pois há a projeção actancial do “eu”, espacial do “aqui” e temporal do “agora” por meio da qual se estabelece uma relação de proximidade entre o enunciador e enunciatário. Além disso, nesse conto, existe o discurso direto como “resultado de uma debreagem interna [...], em que o narrador delega a voz a um actante do enunciado” (FIORIN, 2016, p. 63), ou seja, esse conto apresenta uma instância enunciativa com os níveis semióticos diferentes.

Em “Morela”, o discurso direto é responsável por criar o efeito de realidade, pois Morela toma a palavra, mesmo que em poucas passagens do conto. Seu ponto de vista é revelado, e, com isso, tomamos consciência de seu último feito: o nascimento de sua filha. A actoralização, com base na sintaxe discursiva, é desenvolvida no conto em primeira pessoa, com intervalos de fala concedidos à Morela, de modo que um simulacro de conversa passa a existir. Contudo, a subjetividade é enfatizada com a predominância do texto em primeira pessoa do discurso. Vejamos parte do diálogo entre o narrador e Morela:

- Este é o dia dos dias – disse ela [...]  
 - O mais belo dos dias para viver ou morrer. [...]  
 - Jamais existiram esses dias e que podeis amar-me [...]  
 - Morela – exclamei. – Morela! Como sabes disto?  
 (POE, 2001, p. 200-201).

A respeito disso, Fiorin (2016, p. 63) observa que “as aspas ou dos dois pontos e o travessão marcam a fronteira entre as duas dimensões de enunciação distintas”. Considerando essa colocação, notamos que, especialmente os verbos e os travessões demarcam a existência de diálogo entre o narrador e sua esposa no conto “Morela”. Com base em Fiorin (2016, p. 64), podemos afirmar que os verbos encontrados e analisados como, por exemplo, “exclamei”, “indicam uma concomitância em relação a um marco temporal pretérito inscrito no enunciado, o que revela que a conversa é anterior ao momento da narração”.

Além disso, pelo mecanismo de ancoragem temporal, a temporalização instala-se no texto a partir de figuras cronológicas, como “numa tarde de outono”, “folhas de outubro”, “dia a dia”, “hora após hora” (POE, 2001, p. 200), que, além de criar o efeito de sentido de verdade, alimentam o mistério do conto e impõem significação imprecisa do tempo da

narrativa. Diferente disso, os verbos estão flexionados no pretérito, como, por exemplo, “era com sentimentos”, “fazia-me feliz” e “era, contudo, mulher”, que denotam anterioridade dos acontecimentos narrados em relação ao tempo presente, bem como indicam o desenrolar dos acontecimentos na sucessão narrativa, sinalizando as mudanças e as transformações dos sujeitos.

Em outro ponto, o tempo é sentido pelos sujeitos. As marcas deixadas por ele no corpo de Morela tornam-se perspectiveis ao narrador. A exemplo disso, após o adoecimento de Morela e durante sua gravidez, o tempo, ou melhor, a passagem do tempo é enfatizada a fim de evidenciar seus efeitos, pois “com o tempo, a mancha rubra fixou-se com persistência em suas faces e as veias azuis na testa pálida tornaram-se proeminentes” (POE, 2016, p. 200).

No que tange à espacialização, o espaço de referência é restrito, sintetizado no “onde” está o narrador, isto é, no leito de morte de Morela, e se configura como um espaço pragmático, pois gera um efeito de realidade, embora sombrio e angustiante. Obtemos, disso, a ideia de que o narrador sofre a angústia da morte, mesmo que em algum momento tenha desejado isso. O espaço do *aqui* em contraposição a um espaço da narrativa gera o efeito de distanciamento daquele e de proximidade deste, o que completa a ideia do tempo pretérito.

No conto “Morela”, do ponto de vista da semântica discursiva, constatamos que a figuratização do discurso indica o tema da morte que vem interromper a vida e provocar angústia e sofrimento, as figuras são: “é uma felicidade sonhar”, “com o correr do tempo”, “sombra sobre minha alma” e “o céu dessa pura afeição se enegreceu”. A primeira figura, como parte do discurso, já no início do conto figuratiza o descontrole que o narrador relatará, pois o sonho “se subtrai, portanto, à vontade e à responsabilidade do homem” e é por isso “que o homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 844). A segunda figura remete ao tempo vivido, à agitação e às incertezas que a passagem do tempo provoca, pois o tempo traz consigo a ideia de limite e reafirma a negatividade desse elemento no conto. A terceira, por sua vez, traz a sombra como aquela que se opõe à luz, que nos faz lembrar das coisas fugidias, irreais e mutantes, assim, a presença das sombras torna-se parte da figuratização do medo presente no conto. A quarta, por fim, reitera a ideia de tristeza, descrença e negatividade que preenche o texto de mistério e medo.

Na configuração semiótica do discurso do medo, como vimos, o semantismo negativo das figuras é recorrente e desenvolve, no texto, algumas isotopias temáticas, como: a) a busca pela eternidade, pela vida após a morte, ou a impossibilidade do retorno da vida que cessou trazendo vida nova; b) o amor não correspondido; c) a admiração que provoca sentimentos malevolentes; d) a mulher como desejo de morte. Portanto, o conto em análise é um texto

temático-figurativo que se desenvolve em mais de uma isotopia temática com a concretização dos temas por meio de figuras. Em outras palavras, a presença dessas figuras indica o tema maior de que trata o conto: vida e morte, com aquela durando mesmo após a morte de uma das personagens, o que demonstra uma perspectiva antitética sob a qual os acontecimentos vividos foram narrados.

No campo das representações, a fragilidade feminina apresentada por Poe em Morela transforma-se em ameaça à masculinidade que anseia pela morte, como também traz à tona a maternidade, o poder da vida e do nascimento. Contudo, a imagem de Morela doente e grávida deixa entrever, tal como postulara Durand, a ideia de separação, dor e ruptura. Sobre isso, Durand (2012) observa que antes do desmame outra separação já havia acontecido para o bebê: o parto. Ele afirma: “As primeiras experiências dolorosas da infância são experiências de mudança: o nascimento, as bruscas manipulações da parteira e depois da mãe e mais tarde o desmame” (DURAND, 2012, p. 74).

Na imagem “penetrei, de coração resoluto, no labirinto de seus estudos” (POE, 2001, p. 199), ao remeter ao labirinto, o narrador evoca o imaginário feminino. Essa imagem, pois, pode ser compreendida como semelhante à vagina. O órgão sexual feminino é uma passagem, pois se oferece ao ciclo da vida. No conto, a vida é associada ao saber, ao conhecimento e a razão. Ainda sobre isso, o uso do verbo “penetrar” valoriza o sentido das ações, ao mesmo tempo, remete ao sofrimento, à dor, à invasão, e o adjetivo “resoluto” reitera o traço semântico da masculinidade prepotente, daquele que tem permissão, e é determinado em seus objetivos. Dado isso, somos convencidos de que Morela possui um impulso racional característico do Regime Diurno das imagens, pois busca transgredir o desejo de morte que recai sobre si, bem como valoriza a consciência e se mostra insubmissa aos interesses de seu esposo, pois, como relata Morela: “Vou morrer e, no entanto, viverei”.

Ao morrer, no leito, a posição de Morela remete, novamente, aos símbolos catamórficos referentes à *queda*, à inibição e a toda e qualquer forma de ascensão. Como diz o narrador de Poe: “quando os ventos silenciavam nos céus, Morela chamou-me a seu leito. Sombria névoa cobria toda a terra e um resplendor ardia sobre as águas e entre as bastas folhas de outubro na floresta, como se um arco-íris tivesse caído do firmamento” (POE, 2001, p. 200). Assim, na rememoração do dia da morte de Morela, ganham destaque as imagens cujo conteúdo semântico é negativo, como: “silêncio”, “sombria”, “névoa”, “ardência”, “águas”, “folhas” e “caía”.

Nesse mesmo instante, o nascimento de Morela filha ocorre sob uma atmosfera mórbida e cercada de espanto, cujo significado simbólico se preenche de catamorfia, pois se

funde ao simbolismo da *queda* carnal, sexual e moral. Do ponto de vista do imaginário, a imagem de Morela mãe representa a desconstrução da mulher virginal e isso se dá através da maternidade, no nascimento de sua filha. Vida e morte se concretizam no círculo mãe e filho, sendo este revelador de uma ambivalência de forças contrárias ameaçadoras, terrificantes, com possibilidade de coexistência dos contrários (vida e morte).

Disso, portanto, constatamos que as imagens simbólicas que constelam sobre Morela remetem ao Regime Diurno do imaginário, pois são marcadas por nictomorfia e catamorfia, sendo regidas por símbolos antagônicos. A exemplo disso, a imagem do túmulo violado – “com minhas próprias mãos levei-a [Morela filha] ao túmulo” (POE, 2001, p. 203) – junto ao riso do narrador – “e ri, uma risada longa e amarga, quando não achei traços da primeira Morela no sepulcro em que depositei a segunda” (POE, 2001, p. 203), pois “o túmulo serve para fixar, através de um sinal material, a alma do morto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 915). Diferente disso, “nas frases e expressões da morta sobre os lábios da amada e da viva, encontrava eu alimento para um pensamento horrendo e devorador – para um verme que não queria morrer” (POE, 2001, p. 2002).

Nesse contexto, portanto, as imagens diurnas e seus símbolos negativos, junto a figuras do discurso do medo, no conto “Morela”, desdobram e reatualizam os significados das estruturas discursivas do texto analisado. Em última análise, reiteramos que a oposição fundamental do texto é vida x morte, devido não só aos programas narrativos que aparecem no nível narrativo do conto, e às figuras e temas de seu nível discursivo, mas também à imaginação diurna que potencializa aquele discurso, projetando no texto um imaginário preso ao Regime Diurno, o qual Durand estudou e sistematizou.

## Considerações finais

Ao longo da pesquisa, dirigimos nossas atenções às constatações dos objetivos propostos no trabalho. Ao final das análises, podemos afirmar que, além de mortes por doença e/ou por violência, os contos “O Retrato Oval”, “Berenice” e “Morela” tratam da morte como acontecimento semiótico, pois, por meio de estruturas significantes, a contística de Edgar A. Poe (re)configura e atualiza o discurso que provoca medo e que lhe impõe significado. O *percurso gerativo de sentido*, como instrumento teórico-metodológico, revelou, em detalhes, as escolhas feitas na e para produção dos textos edgarianos, ainda que possam ter sido escritos sob a premissa do valor estético, o medo provocado pela morte culmina na representação da angústia pelo discurso literário.

Os contos analisados se assemelham ao sugerirem a possibilidade de percursos de sentido que expressam o sofrimento das personagens diante de acontecimentos de violência e morte. Pensando nos contos de Poe, a experiência dos narradores e de suas belas mulheres nunca é positiva por causa da morte, daí a inclinação para a imaginação diurna que potencializa a atmosfera melancólica e que, de alguma forma, testemunha os acontecimentos narrados. Assim, este trabalho demonstrou, por meio da análise semiótica, que a manifestação do discurso é direcionada pelo lugar de atuação dos sujeitos, atores e actantes, sendo estes instrumentalizados para as ações. Com isso, os efeitos de sentido que objetivam provocar se materializam via linguagem, permitindo-nos sua interpretação por meio da narratividade dos textos.

Por meio da análise semiótica, no plano do conteúdo, devido aos esquemas actanciais que aparecem no nível narrativo dos contos analisados, bem como as figuras e temas de seu nível discursivo, concluímos que realmente há um forte embate entre as isotopias vida e morte; a morte acontece paulatinamente à medida que vai esvaindo a saúde, a energia e a vida das jovens mulheres. Nessa perspectiva, a categoria vida x morte marca o início da geração de sentido dentro da contística de Poe e dá a ela significação. Com a descrição e formalização das estruturas discursivas, podemos dizer que, na configuração discursiva do medo, a contística de Poe privilegia o desenvolvimento de isotopias temáticas, embora as figuras que concretizam os temas se mostrem latentes e significativas. Como exemplo, citamos novamente o conto “O Retrato Oval”, em que a morte da esposa cujo amor não fora correspondido figurativiza o tema da paixão malevolente, pois a mulher é tomada como objeto de desejo masculino.



Um outro aspecto que gostaríamos de destacar da contística de Edgar A. Poe, são as estratégias narrativas que ativam a narratividade dos contos e que são semelhantes. Em “Berenice”, por exemplo, o estudo da semântica profunda apontou-nos muitos dos temas que a nossa sociedade atribui à condição de ser mulher e, paralelamente, às escolhas que elas fazem (ou deixam de fazer) quanto aos valores que significam e sustentam o “ser mulher”. Ou seja, a objetificação, tragicidade e idealização da figura feminina são constantemente presentes no curso da narratividade dos contos de Poe. Além disso, no nível das estruturas fundamentais, os três contos selecionados apresentaram a oposição semântica fundamental vida x morte, em que o elemento disfórico é destinado a elas, as mulheres cujo amor é dado aos homens, sendo estes superiores, autoridades e violentos. E com isso podemos compreender o quanto a mulher é ligada à negatividade e às forças do mal dentro da contística de Poe.

Além da oposição semântica elementar, outras relações antagônicas foram encontradas. Em “O Retrato Oval”, temos liberdade x opressão, racionalidade x emoção, maturidade x jovialidade, alegria x tristeza; em “Berenice”, saúde x doença, alegria x tristeza, bem x mal, beleza x fealdade se reduzem e conjugam-se à categoria elementar que muito se aproxima do tema da morte; em “Morela”, a relação de juventude x maturidade, vida x não-morte, não-vida x morte, saúde x doença, obscuridade x clareza, inteligência x não-inteligência, que, no nível discursivo, desenvolvem-se sob a forma de isotopias temáticas. Notamos, portanto, que Poe lança mão de temas semelhantes na configuração discursiva do medo.

No nível narrativo, destacamos, ainda, que os percursos de sentido desenvolvidos nos três contos analisados evidenciam que as transformações atingem as mulheres de forma abrupta. Em “O Retrato Oval”, as marcas de adjetivação, inicialmente, ressaltam a beleza, a juventude e a vida da Jovem; em “Berenice”, sua energia, vivacidade e beleza; em “Morela”, sua erudição, ou seja, as mulheres de Poe estavam vivas, cheias de vida, alegres, embora descuidadas e sob os desejos de seus maridos, homens paranoicos e maldosos. Após a performance da doença, com o auxílio da passagem do tempo, o fazer masculino deixa entrever superioridade, poder e violência, uma vez que todas elas entraram em declínio e passaram pela mais cruel transformação da contística de Poe: a morte.

Em relação aos narradores de Poe, Beth Brait lembra que “qualquer tentativa de sintetizar as maneiras possíveis de caracterização de personagens esbarra necessariamente na questão do narrador, esta instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente” (1985, p. 52). O Pintor, Egeu e o Esposo de Morela,

como narradores de suas próprias histórias, permitem a visualização, via linguagem e percursos semióticos, da construção da narratividade através de vários recursos diferentes, bem como por meio de estratégias narrativas recorrentes como, por exemplo, a doença enquanto *sujeito do fazer* cujo intento é conduzir as personagens femininas à morte.

Como vimos, os três contos selecionados tratam de personagens femininas, além da morte delas, entre percursos paralelos de sentido, as narrativas trazem à cena o amor, a paixão e o desejo, e, sobretudo, acentuam os efeitos negativos desses sentimentos. Como em “Morella”, quando o narrador explica que o sentimento que ele sente por ela não é amor, mas uma admiração insana e destruidora: “[...] nós nos encontramos; e o destino juntou-nos no altar; e eu nunca falei em paixão, nem pensei em amor. Ela, porém, retirou-se da sociedade e, apegando-se somente a mim, fez-me feliz” (POE, 2011, p. 81). Os narradores – sempre nostálgicos e melancólicos, consumidos pelos fatídicos eventos que acontecem com suas esposas – são parte do sofrimento e da angústia dos contos, como também se configuram como presságios da morte, pois são autoritários e indiferentes à finitude a que suas esposas estão submetidas.

Ao longo das análises, constatamos também que a narratividade dos contos não busca tratar do amor, mas sim do desejo, da submissão e idealização da figura feminina, subjetivando suas necessidades, silenciando suas vozes e desejos, dando-lhes um *querer* e um *fazer*, subjugando seu *poder* e *ser*. Essas questões são facilmente percebidas pela presença notável de adjetivos cuja carga de sentido é axiológica pelo contexto das narrativas. Em “Berenice”, por exemplo, a relação entre o narrador e sua prima é de interesse, mesmo que ele esteja consciente de sua rara beleza e perfeição, mantinham apenas a boa relação de primos. Portanto, se casaram por interesses subjetivos e admiração mútua. Algo semelhante acontece em “Morela”, inicialmente amigos, depois casados, mesmo sem ele sentir amor por ela. Disso, concluímos que a manipulação por *tentação* é vantajosa, pois as mulheres de Poe são cheias de amor por seus narradores e ignoram a falta de reciprocidade. Dessa forma, a contística de Poe, ao tratar do tema da morte de belas mulheres – elemento singular, essencial para a poética edgariana –, demanda estruturas semióticas ricas em detalhes e uma linguagem que faça do literário um discurso de medo e terror.

Na análise semiótica do discurso subjacente aos contos, podemos observar as projeções da enunciação no enunciado por meio da disposição das estruturas discursivas dos textos analisados, como os recursos de persuasão utilizados para criar o simulacro da “verdade” no texto (relação enunciator/enunciatório) e os temas e figuras utilizados – nesse caso –, na composição da relação de elementos (símbolos) antagônicos, como vida/morte ou

morte/vida. Nesses contos, a narração em primeira pessoa revela que o eu que narra está comprometido com a enunciação, e vai gradativamente relatando uma experiência que, *a priori*, pode ser considerada como cotidiana, por se tratar de relacionamentos amorosos. Porém, a introdução gradativa de elementos estéticos e o desenvolvimento de estratégias narrativas fazem com que o leitor se depare com percursos de sentido em que os sujeitos sofrem a dor da morte.

Em relação às figuras encontradas, sublinhamos que elas englobam o traço semântico da privação e deixam entrever certos temas como, por exemplo: a) da violência, b) da prepotência masculina, c) do amor abusivo e destruidor, e) da vida que é sublimada pelo desejo sexual, pela paixão e pelo casamento; f) do amor como desejo, posse e loucura e morte; g) da tristeza, insanidade e paranoia; h) da mulher como objeto sexual, submissa e silenciada pela presença masculina; i) a busca e aceitação do casamento sem amor; j) a admiração que provoca sentimentos malevolentes. Na contística de Poe, todos esses temas conjugam-se à relação vida x morte.

Os três contos revelaram que a morte pode se realizar de diferentes maneiras, com consequências variadas àqueles que se aproximam dela, pois não sobrevivem a ela. Os símbolos catamórficos, sendo eles ligados/relacionados às trevas, à passagem do tempo e à angústia, são recorrentes nos três contos de Edgar A. Poe que compõem o *corpus* deste trabalho. Esses símbolos (catamórficos) referem-se às representações de *queda*, expulsões, perdas, medo, tristeza e distanciamento da divindade ou da fonte – novamente uma dissociação entre uma instância e outra, uma polarização. Esses símbolos, enquanto imagens simbólicas, remetem à problemática do medo da morte e da angústia provocada pela passagem do tempo.

Em síntese, a angústia da morte, na teoria de Durand, se inscreve no Regime Diurno do imaginário, e, nos contos de Edgar A. Poe, encontramos uma valorização da dimensão simbólica da morte e de seu papel nas relações amorosas, bem como da noite – que se apresenta de forma aterrorizante nos contos, com as trevas que potencializam o medo por elas provocado. Assim, a morte torna-se amedrontadora de um destino inelutável, sincretizada pela *queda* constante das personagens dentro da contística de Poe. Esse destino está cheio de sentimentos de medo, tristeza e dor e é, também, outro indicativo do Regime Diurno.

As características apontadas nas análises dos contos nos levam a concluir que existe uma predominância do Regime Diurno, pois a imaginação se mostrou uma reação defensiva contra algo que vai acontecer: a morte. Nos contos, há uma série de imagens catamórficas: “morte”, “sombras”, “noite”, “melancolia”, “tempo”, “queda”, “trevas”, “túmulo violado”,

cujo semantismo aponta para a separação, negatividade e sofrimento. Por fim, a concentração dessas imagens simbólicas típicas do Regime Diurno reforça o discurso que provoca medo. Nessa perspectiva, a morte tem um sentido metafórico e se apresenta, não apenas como parte da consequência da passagem do tempo, mas como um acontecimento semiótico, pois não foram apenas as pessoas que morreram, mas as ideias, personalidades e identidades. Desse modo, por estruturas semióticas e imagéticas, as imagens da Jovem do retrato oval, de Berenice e, por fim, de Morela são “dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano” (BRAIT, 1985, p.41). E serão sempre instigantes, pois representam um dos pontos mais tratados na poética de Edgar A. Poe: a morte de uma bela mulher.

## Bibliografia

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 12 Ed. São Paulo, Cultrix, 2005.

AZEVEDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. 2 Ed. São Paulo, Publifolha, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 2000. 242 p.

BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. 4 Ed. São Paulo, Ática, 2005.

BARROS, Diana Luz P. *Teoria semiótica do texto*. 5 Ed. São Paulo, Ática, 2011.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. [S.l: s.n.], 2002.

BAUDELAIRE, Charles. Edgar Allan Poe. In: *POE, Edgar Allan. Poesia e prosa: obras escolhidas*. 2 ed. São Paulo, Ediouro, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*. 14 ed. São Paulo: Editora Coutrix, 1977.

BELLIN, Greicy Pinto. *Musas interrompidas, vozes silenciadas: a representação da figura feminina em três contos de Edgar Allan Poe*. 2010. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. São Paulo, Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral II*. São Paulo, Companhia Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo, Ática, 1985.

CARDOSO, Marco Antonio Fernandes; HANASHIRO, Darcy Mitiko Mori Hanashiro; BARROS, Diana Luz Pessoa. Um caminho metodológico pela análise semiótica de discurso para pesquisas em identidade organizacional. *Cad. EBAPE*, v. 14, n 2, Rio de Janeiro, 2016.

CHEVALIER, Jeane GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número)*. Tradução de Verada Costa e Silva. Ed. 16 Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

COMPAGNON, Antoine. Literatura. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1999. p. 29-46

CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Tradução de Paulina Wacht Ari Roitman. Organização de Jaime Alazraki. Vol. 02. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999. p. 271 – 345.

CUNLIFFE, Marcus. *História da literatura dos Estados Unidos*. Portugal, Europa-América, 1986.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro, DIFEL, Coleção Enfoques: Filosofia, 1998.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2012.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa, Instituto Piaget, 1996, 2001.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitologia*. Lisboa, Presença, 1982.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguir. Rio de Janeiro, Editora Record, 2003.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3 Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 10 Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística I*. 5 Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

FIORIN, José Luiz. *Introdução à linguística II*. 5 Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 2 Ed. São Paulo, Contexto, 2018.

GOTILIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo, Ática, 1990.

GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido II. Ensaios Semióticos*. Petrópolis, Vozes, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien&J.Courtés. *Dicionário de semiótica*. 2 Ed. São Paulo, Editora Contexto, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. 2 Ed. São Paulo, Estação das Letras e Cores: CPS, 2017.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Por uma teoria do discurso poético*. In: GREIMAS, Algirdas Julien. Ensaios de semiótica. Tradução de Heloísa de Lima Dantas. São Paulo. Editora Cultrix, 1975.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. 2 Ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1966.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.

HÉNAULT, Ane. *História concisa da semiótica*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo, Parábola Editorial, 2006.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris, A. Colin, 1980.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo, EDUC, 1992.

LANDOWSKI, Eric. *De L'imperfection, o livro do qual se fala*. In: GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo, Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*. São Paulo, Perspectiva, 2012.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo, Ática, 1985. Série Princípios.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1997.

MABBOTT, Thomas Ollive. *The Collected Works of Edgar Allan Poe* (Vol. I). Cambridge, Harvard University Press, 1968.

MARTENS, Elien. *The Representation of Women in the Works of Edgar Allan Poe*. Dissertação de mestrado. Gante, University Ghent, 2013.

MARTINS, Geraldo Vicente. *Semiótica e imaginário: caminhos para a apreensão do(s) sentido(s)*. 2006. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes. ed. 4. Rio de Janeiro, Editora Nova Aquilar, 2001.

POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 1845.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Coimbra. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. São Paulo, Edições Almeida (1950), 2011.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Linguística Geral*. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 28 ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo, Annablume, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo, Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

TURCHI, Maria Zaíra. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo, Edições Loyola, 2007.