



Figurativo, figural e plástico nos textos literários. Ainda a propósito de *Pinóquio*

Tarcisio Lancioni *

Tradução de Cecília Maculan Adum **

Resumo: Partindo de uma detalhada discussão teórica sobre a problemática da figuratividade e do semissimbolismo nos textos literários, com base nos ensaios “Semiótica figurativa e semiótica plástica” de Greimas, publicado em 1984, e “A mitologia comparada”, de 1963, o artigo explora tais ideias na análise, revista e ampliada, de um trecho de *Pinóquio*, de Carlo Lorenzini (Collodi), para a qual interessam em especial os modos de articulação e de manifestação da dimensão figurativa, bem como os consequentes regimes de significação a partir daí produzidos.

Palavras-chave: Figuratividade, Pinóquio, semissimbolismo, formantes

1 A figuratividade

Retomarei, neste texto, revendo e ampliando, a análise já esboçada anteriormente (Lancioni, 2009) de um trecho de *Pinóquio* (1883), de Carlo Lorenzini (Collodi), para voltar a discutir sobre os modos de articulação e de manifestação da “figuratividade” na narrativa literária.

Como se sabe, é, no ensaio “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, de 1984, que Greimas apresenta, de modo orgânico, as suas ideias sobre a dimensão figurativa dos textos, reelaborando os resultados obtidos no seminário de 1982-1983, e definindo o campo de exercício de uma possível *semiótica figurativa*.

“Semiótica figurativa e semiótica plástica” foi escrito, como é sabido, para servir de posfácio a uma coletânea de ensaios, jamais publicada, organizada por Jean-Marie Floch, e intitulada *De l'abstrait au figuratif*. Coletânea essa que teria reunido os resultados das pesquisas do atelier de *sémiotique visuelle*, criado por Abraham Zemsz e, posteriormente, dirigido pelo próprio Jean-Marie Floch e por Felix Thürlemann. O posfácio de Greimas se propunha a apresentar e a justificar teoricamente o caráter autônomo da *semiótica plástica*, concebida como dimensão semiótica específica dos textos visuais planos. Nesse contexto, a ideia de uma semiótica figurativa surgia essencial-

mente por contraste, como lugar de pertinência apenas parcial para o estudo semiótico dos textos “visuais”, mas delineando-se, ao mesmo tempo, como campo autônomo e legítimo da pesquisa semiótica.

A parcialidade do figurativo derivaria de duas categorias de motivos, um ligado à sua não exaustividade em relação ao domínio do visual, já que nem todos os textos visuais são figurativos – e, mesmo quando o são, a figuratividade não exaure suas capacidades expressivas; o outro ligado à sua não especificidade, uma vez que a figuratividade não se daria somente no âmbito dos textos visuais, caracterizando, ao contrário, grande parte do domínio semiótico, independentemente das substâncias expressivas e dos canais perceptivos.

A figuratividade refere-se, de fato, ao conjunto de traços sensíveis que constituem “a aparência do mundo” e que resulta inteligível apenas na medida em que é articulada por uma “grade cultural” de natureza semântica, preexistente ao indivíduo e por esse adquirida através do exercício da língua e das outras práticas semióticas. É graças a essa “grade” que as diferenças realçadas pelos sentidos se articulam em pertinências, as quais, por sua vez, estão organizadas em “coisas” e em “eventos”, gerando aquilo que se constitui como o “mundo natural” no qual o indivíduo está imerso e que define o horizonte sensato em que ele age.

O “mundo natural”, para Greimas (Greimas, 1975

* Professor de Filosofia e Teoria da Linguagem na Universidade de Siena e diretor do Centro de Semiótica e teoria da imagem “Oscar Calabrese”. Endereço para correspondência: { tarcisio.lancioni@gmail.com } .

** Doutoranda do Programa de Estudos da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). Endereço para correspondência: { cissadum@icloud.com } .

[1970]; Greimas; Courtés, 2008 [1979]), não é, portanto, um dado bruto originário, que se contrapõe ao homem e no qual esse seria simplesmente jogado, mas já é o resultado de uma construção “social”, o lugar de exercício das múltiplas semióticas “naturais”¹ (espaciais, proxêmicas, gestuais, etc.) que caracterizam o seu agir

Nesse horizonte teórico, a figuratividade, ou ainda, o conjunto das diferenças que estruturam o campo fenomênico do surgir (sejam essas de natureza visual, acústica, tátil, olfativa ou gustativa), por um lado, constitui o plano de articulação expressiva das semióticas “naturais”, ao passo que do outro é admitido no interior do plano do conteúdo da língua natural e de outras semióticas artificiais na medida em que essas “falam” do mundo natural.

Acrescentaríamos, pois parece-nos essencial, que a língua natural não assume como plano de conteúdo somente a dimensão figurativa do “mundo natural” (ou, as articulações das diferenças sensíveis), por exemplo, através das descrições, mas assume também o conjunto das semióticas “naturais”, como acontece com a *mise en scène* das práticas sociais nos textos narrativos. O nível discursivo do sentido se apresenta, de tal maneira, como o plano textual sobre o qual é projetado e “recolocado em significação” todo o sistema das formas semióticas que se apresentam na prática cotidiana e que definem o que Lotman teria denominado *semiosfera*, na qual são colocados os eventos representados, tornando-os inteligíveis e imediatamente significantes, sejam eles relações espaciais, de posturas gestuais ou de estratégias persuasivas.

Isso torna clara, parece-me, a ingenuidade da posição segundo a qual a mútua compreensão social possa ser baseada no simples compartilhamento de um código linguístico: para compreender aquilo que um discurso exprime, mesmo que de caráter puramente linguístico, devemos ser capazes de reconhecer também o conjunto das outras formas semióticas que são convocadas; sejam elas formas semióticas puramente replicadas (por exemplo, um gesto que “reconhecemos”, a articulação dos espaços com valor diverso), mas também formas reelaboradas ou formas instituídas pelo próprio texto, como acontece quando se tornam significantes, no interior de um texto específico, as relações precedentemente não valorizadas, conforme ocorre, por exemplo, com a semiótica plástica, com os textos poéticos ou com a linguagem do mito, como veremos mais adiante. Sob essa perspectiva, a figuratividade aparenta estar destinada, nos dias atuais, a gerar efeitos de ilusão referencial, permitindo “reconhecer” um mundo de coisas dentro dos textos e também manifestar outras formas semióticas que o texto incorpora ou

elabora.

A figuratividade se revela, portanto, como uma dimensão que se dissemina por todo o domínio semiótico, e, se a sua “legibilidade” depende da grade semântica que estrutura a aparência sensível, poderíamos dizer que isso vale seja no âmbito da semiótica do mundo natural, seja sempre que uma aparência sensível for expressamente elaborada nas, assim ditas, representações do mundo; sejam eles textos visuais, como os pictóricos ou fotográficos, sejam textos verbais.

Podemos, voltando a “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, de fato ver como, segundo Greimas (2004 [1984]), é justamente essa grade semântica, projetada, por exemplo, sobre a superfície de uma pintura, que nos permite organizar os feixes visuais perceptíveis, constituindo-os em formantes figurativos, isto é, em unidades expressivas “reconhecíveis” de uma semiótica que tem como correlato no plano de conteúdo os “significados” organizados por essa mesma grade semântica.

Escreve Greimas:

Como esse modo de leitura tem como efeito produzir a semiose – critério que nos permite decidir quanto à natureza semiótica do objeto em questão – pode-se dizer que nos encontramos em presença de uma semiótica que talvez possa ser denominada *semiótica figurativa*. É preciso acrescentar, entretanto, que tal semiótica não esgota a totalidade das articulações significantes dos objetos planares e que ela não representa senão um ponto de vista determinado que consiste em dotá-lo de uma interpretação “natural”. Nessas condições, *as análises da figuratividade encontram-se justificadas e constituem um campo de exercício autônomo*.

No caso contrário, se a abordagem figurativa dos objetos visuais não passa de um instrumento parcial – nos dois sentidos – de compreensão dos mesmos, a própria figuratividade bem como as interrogações que a acompanham parecem ultrapassar os limites que o suporte planar, lugar de sua manifestação, quer assinalar-lhe: considerando-se que as qualidades do mundo natural selecionadas servem para a construção do *significante* dos objetos planares, mas que tais qualidades surgem, ao mesmo tempo, como traços do significado das línguas naturais, vê-se que os discursos verbais trazem em si sua própria dimensão figurativa, com ressalva, porém, de que as figuras que a constituem são figuras do conteúdo e não figuras da expressão. Compreende-se agora porque os problemas colocados pela análise dos “textos visuais” se comparam aos dos textos verbais, literários ou não [...] (Greimas, 2004, p. 81-82).

Greimas diz ainda: “As investigações figurativas constituem, por conseguinte, um componente autônomo da semiótica geral, embora elas não pareçam estar em condição de especificar o domínio particular que se tenta circunscrever” (2004, p. 82), que é aquele campo dos textos de natureza estritamente visual e planar. Esses textos parecem, ao contrário, encontrar o seu caráter específico na “semiótica plástica”, que

¹ O termo “natural” continua a ser usado entre aspas, pois pode ser considerado como tal apenas em contraste com as semióticas baseadas em códigos “artificiais”, expressamente elaborados pelo homem para fins de comunicação e da “conservação” de uma forma de comunicação com uma específica caracterização temporal.

concerne à possibilidade de organizar os traços da matéria pictórica não apenas em formantes figurativos, ou seja, em unidades expressivas que, conforme dito, têm como correlato semântico as unidades culturais da grade cultural, permitindo-nos reconhecer uma “cena” povoada por “objetos” e por “eventos”, mas também em *formantes plásticos*, isto é, em unidades expressivas independentes dos “efeitos icônicos”, capazes de contrair correlações com unidades semânticas diversas daquelas selecionadas pelos formantes figurativos no momento do reconhecimento figurativo.

Tais formantes plásticos seriam, como se sabe, organizados em categorias plásticas: eidéticas e cromáticas, manifestadas de modo contrastivo no espaço planar (por sua vez, articulado em categorias topológicas) constituído pelo campo da representação.

A *semiótica figurativa* se define então como âmbito relativamente autônomo da semiótica geral, independente da substância expressiva de manifestação. Um campo que é convocado a se dar conta dos efeitos de “identificabilidade” das figuras do mundo e das suas relações, e a incorporar questões como aquela barthesiana da “retórica da imagem”, aquela bachelardiana do caráter simbólico dos elementos naturais, ou aquelas conectadas às pesquisas sobre os “motivos” em História da Arte e em Etnoliteratura, e, poderíamos talvez acrescentar, todas as questões levantadas pela iconologia, em suas diversas versões.

A semiótica plástica concerniria, ao contrário, a um modo específico de existência da substância expressiva, que é aquele visual-planar. Mas, já no prefácio à publicação, em *Actes Sémiotiques* (n. 60, 1984), de “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, Greimas notava como o desenvolvimento das pesquisas sobre o figurativo, sobretudo aquelas conduzidas por Denis Bertrand no âmbito dos textos literários, colocava em questão tal caracterização puramente visual e expressiva da semiótica plástica:

[...] a reflexão coletiva empreendida sobre a problemática da figuratividade, permitindo reconhecer vários níveis de profundidade nos quais ela se manifestava e se explicitava, só podia traduzir-se, indiretamente, no reexame das aquisições provisórias da semiótica visual: a semiótica plástica, por exemplo, não corresponderia ao nível profundo e abstrato da figuratividade, conceito de maior abrangência? (Greimas, 1984, p. 4)²

² Tradução nossa para o trecho original: «[...] la réflexion collective entreprise sur les problèmes de la figurativité, amenant à reconnaître plusieurs niveaux de profondeur où elle se manifestait et s’explicitait, ne pouvait que provoquer, par ricochet, le réexamen des acquis provisoires de la sémiotique visuelle: la sémiotique plastique, par exemple, ne correspondait-elle pas au niveau profond et abstrait de la figurativité, concept de portée plus générale ?».

³ Estamos conscientes da complexidade da oposição. Se uma semiótica é sempre a articulação de um plano de expressão e de um plano de conteúdo, esses não coincidem necessariamente com a oposição entre sensível (expressão) e inteligível (conteúdo), já que, sob uma perspectiva gerativa e estratificada do sentido, níveis de conteúdo podem funcionar como expressão de outros níveis de conteúdo, que é, justamente, o problema que nos interessa. Por outro lado, é, talvez, ainda oportuno considerar as peculiaridades e as possibilidades de organização da substância sensível que coloca questões particulares às possibilidades de “formação semiótica” e aos possíveis regimes perceptíveis, que podem assumir funções e valores múltiplos no determinar do emergir de possíveis efeitos de sentido e no condicionar as possibilidades de comunicação. Sobre o tema, em particular, consultar Marsciani, 2014.

O “plástico” vem, então, a se fundir com uma dimensão abstrata mais geral da figuratividade, a qual, no âmbito da semiótica do mundo natural e de algumas semióticas construídas, como as pictóricas, apresenta-se como organização específica do plano da expressão, enquanto no âmbito de outras semióticas, como a linguística, apresentar-se-iam, ao contrário, como um nível relativamente autônomo da figuratividade, uma figuratividade “abstrata”, subjacente à dimensão “icônica”, a qual estaria relacionada a questão do “reconhecimento” ou, no outro polo da relação enunciativa, do “fazer-aparecer” através do qual o discurso se configura como “cena” povoada por atores e eventos em uma dimensão espaço-temporal definida.

Se seguimos essa perspectiva, na qual não encontramos mais semióticas distintas, mas níveis diversos, que se colocam, todavia, em uma continuidade modulada e não como articulações discretas (qual seria o limiar que separa uma figuratividade icônica de uma figuratividade abstrata?), o que é feito da possibilidade de distinguir tipos diversos de *formantes*?

Por outro lado, a possibilidade de distinção dos formantes de tipo diversos continua a ser útil e importante, e não apenas no estudo semiótico dos textos “visuais”. Basta recordar, a esse respeito, as observações formuladas pelo próprio Greimas, no texto introdutório de uma outra coletânea de ensaios, dedicados ao texto poético, em que era revelada a autonomia expressiva dos traços fônico que se organizam em configurações expressivas autônomas, como as aliterações, as rimas, as modulações, e, de modo geral, o conjunto dos traços suprasegmentários capazes de se encarregar de “outras” funções semióticas em relação às unidades lexicais ou frasais. Essa é uma questão que, todavia, estende-se para além do campo propriamente “poético”. Somente a título de exemplo, no trecho de *Pinóquio* sobre o qual nos deteremos, fica evidente a oposição fonética entre a voz das fuinhas (“pissi pissi”) e o “latido” de Pinóquio (“au-au-au”), que manifestam a oposição semântica entre a dimensão comunicativa do “segredo” e aquela da “revelação pública”.

Parece, portanto, que se perfilam duas ordens de problemas relacionados a duas ordens de complexidades, uma relativa à organização do plano da expressão, a outra relativa ao plano do conteúdo³. Do lado do plano da expressão, os textos, em suas manifestações

concretas, podem ser constituídos (e sustento, melhor dizendo, que o são de modo geral, exceto em casos artificiais particulares) por conjuntos de tipos diversos de *formantes* que se encarregam de funções semióticas diversas.

O texto não seria, pois, estruturado por uma única função semiótica que liga um significante a um significado, segundo um único “código”, mas, por um conjunto de funções semióticas que agem “em feixe”. O plano da expressão de um texto não seria, então, homoganeamente determinado por uma única forma semiótica (como aquela que pode interessar ao linguista que procura reconstruir a *langue*), mas, por uma multiplicidade de formas semióticas distintas, possibilitadas por arranjos diversos da substância expressiva, constituídos como fúntivos (formantes) de funções semióticas diferentes que agem em acordo.

Não se trata da já chamada “autonomia do significante”, uma questão mal colocada, mas que revelava, talvez, a intuição de um problema semiótico efetivo. Não há nenhuma “autonomia” num significante que, na ausência de um significado, não seria mais significante; mas há, seguramente, uma articulação, uma arquitetura, de formas semióticas diversas. Não há um significante redundante que se torna autônomo, mas existem, entrelaçados, numerosos “significantes” (formantes) capazes de manifestar significados específicos.

Além disso, não me parece o caso de convocar, para esse propósito, a questão frequentemente invocada da conotação. Não se trata, de fato, para o semiólogo, de distinguir uma forma primária, denotativa, de outras formas secundárias ou conotativas. Trata-se, simplesmente, de formas semióticas que co-ocorrem na formação de um texto. Por outro lado, o conceito de conotação pode, talvez, conservar uma pertinência no âmbito, delineado com propriedade por Hjelmslev, da apreciação coletiva das formas semióticas, graduadas e articuladas de modo diverso em contextos culturais diversos. Questão “etnossemiótica”, esta última, que encontra a sua pertinência em relação à “formação textual” na medida em que essas “apreciações sociais” se perfilam no interior dos próprios textos, nas *práxis* enunciativas implicadas, e no “campo fenomênico” enunciado.

Não é, enfim, o caso, acredito, de se convocar a questão – essa também mal colocada, a meu ver – das “semióticas sincréticas”, termo com o qual se pode referir a textos (não a semióticas) manifestados por combinações de substâncias diversas. Para uma semiótica que se ocupa de formas, e se cada texto é co-formado por formas diversas, cada texto será também resultado de um sincretismo semiótico.

Permanece, no fundo, ao que me parece, a necessidade de compreender melhor uma questão que, em todo caso, surge a partir da exigência de articular se-

mióticas de nível distinto, manifestadas dentro de um mesmo texto; ou seja, a necessidade de compreender o fato de que os “significantes” parecem querer separar-se de uma função semiótica imaginada como unitária. Trata-se de uma necessidade para a qual continuo a pensar que a noção *deformante*, em oposição a de *significante*, possa dar uma contribuição significativa.

A outra ordem de complexidade, como dizíamos, está ligada à organização do plano do conteúdo e é diretamente convocada pela observação de Greimas relativa à “profundidade do figurativo”. A distinção entre uma figuratividade “icônica” e uma figuratividade “abstrata” pode ser considerada como adquirida e consolidada graças a uma longa série de trabalhos, dentre os quais recordamos em particular aqueles pioneiros no âmbito poético e literário de Denis Bertrand (1985) e de Claude Zilberberg (1988). Nesses trabalhos, evidenciam-se não apenas o modo como as figuras apresentadas pelos textos literários requerem ser “lidas”, tanto no plano enunciativo por parte dos atores discursivos, quanto no plano da enunciação pelo enunciatário, revelando em transparência a forma da grade semântica que as torna, de fato, inteligíveis enquanto constituintes de um mundo “coerente” e “sensato”, mas também se mostra como essas mesmas figuras podem ser posteriormente analisáveis em traços constituintes, passíveis de ser explicitados pelas descrições ou permanecer implícitos na própria estrutura das figuras apresentadas. Tais traços constituintes aparentam ser suscetíveis, sintagmaticamente, de se reiterar no interior do texto, dando origem a isotopias específicas, e, paradigmaticamente, de gerar microssistemas organizados em formas contrastivas correlacionadas a categorias semânticas específicas, segundo uma modalidade que parece estar totalmente afinada com aquela da semiótica plástica, somente desenvolvida no interior do plano de conteúdo. É evidente que é a essas formas semióticas que Greimas se refere quando se pergunta se não seria oportuno “integrar” as problemáticas da semiótica plástica àquelas da figuratividade abstrata.

Zilberberg (2006 [1988]), em várias ocasiões, sugeriu a adoção do termo “figural” para designar esse nível de figuratividade abstrata e iniciou uma pesquisa original e promissora, mesmo que ainda distante de ser completa (ou pelo menos suficiente), para individuar sistemas de articulação dessa dimensão (partindo, por exemplo, da experiência da fonologia, há muito tempo empenhada na descrição coerente e sistemática dos traços pertinentes de figuras acústicas, como são os fonemas) que pode permitir a descrição, de modo homogêneo, da arquitetura abstrata (justamente figural) dos diversos tipos de figuras que as diversas semióticas podem organizar no plano da expressão e no do conteúdo.

Além de uma melhor descrição dos efeitos semânticos

cos gerados no interior dos textos pelas relações entre as figuras e por suas reiterações, essa abordagem promete ser muito profícua para melhorar o nosso conhecimento de outros âmbitos conectados, como aquele dos efeitos de “motivação” (tratar-se-ia da relação de uma mesma categoria figural sobre ambos os planos de uma sequência textual?), ou aquele das assim ditas “sinestésias” (tratar-se-ia da retomada de uma mesma arquitetura figural por uma ordem sensorial para outra ordem?).

Em todo caso, a individuação de uma dimensão figurativa abstrata capaz de suportar a emergência de sistemas semióticos “secundários”⁴ constitui, sem dúvida, uma confirmação posterior do caráter complexo das formas textuais e das suas articulações, que não podem ser consideradas como a simples articulação de uma forma da expressão e de uma forma do conteúdo, mas, que devem ser incluídas como sistemas constituídos por mais formas semióticas imbricadas, e que impõem ao semiótico a necessidade de se interessar não pelo “significado do texto”, mas pelos “significados no texto” – fórmula que retomo de um velho ensaio de Jean-Louis Schefer (1969), que a meu ver marca a passagem da perspectiva da “semiologia” dos anos 1960 à “semiótica”.

É justamente por esse motivo, porque somente “no texto” é possível estudar os modos específicos em que formas semióticas diversas se articulam e se sustentam reciprocamente para dar vida aos “objetos de sentido” – seja o sentido projetado e construído por uma instância enunciante específica, seja o sentido que emerge de fenômenos culturais “coletivos” ou de práticas sociais mais ou menos realizadas –, que a escolha “textual” por parte da semiótica, mesmo que suficientemente contestada em anos recentes, e mesmo que, certamente, não seja necessariamente a única para a pesquisa semiótica, permanece, a meu ver, uma escolha estratégica fundamental.

Em uma entrevista concedida no mesmo ano da publicação de “Semiótica figurativa e semiótica plástica”, Greimas (Ruprecht, 1984) sustentava que a inovação semiótica consistia na formulação e nas hipóteses; e, entre essas inovações, evidenciava uma que havia permitido contemplar a existência de sistemas semióticos diversos. Segundo ele, tal hipótese, nesse caso, consistia em afirmar a existência de sistemas de significação que foram denominados semissimbólicos (Ruprecht, 1984). A hipótese da existência desses sistemas, dos quais Greimas descreve o funcionamento e o alcance no decorrer da entrevista, manteve-se inovadora e importante não apenas porque permitia que se justificassem alguns fenômenos semióticos específicos (cf. o sim e o não gestuais dos quais se ocupou Jakobson, ou toda a semiótica plástica), mas porque permitia que se desenvolvesse posteriormente a afirmação hjelmsle-

viana segundo a qual uma semiótica objeto não é um sistema de signos, mas um sistema de significação, um sistema de redes subjacente aos signos (Ruprecht, 1984).

Tal hipótese permitia, justamente, compreender o funcionamento dessas redes e justificar o estatuto de sistemas que se aninham dentro de outros sistemas, como, por exemplo, aquele que está à frente dos fenômenos de significação relacionados à entonação (prosódia) e que coexistem com os fenômenos “propriamente” linguísticos, os quais, segundo Greimas (Ruprecht, 1984), evidenciam como, no interior da língua natural, existem fenômenos de outra natureza que são, precisamente, semissimbólicos. O semissimbólico, portanto, além de ter relevância porque permite isolar e articular fenômenos semióticos particulares, constitui uma hipótese importante pois permite “abrir” essas redes, mostrando o modo como sistemas semióticos se aninham dentro de outros sistemas semióticos.

Ainda que não formulada nesses termos, parece-me que a hipótese, passível de ser sintetizada como presença de microssistemas paradigmáticos internos ao desenvolvimento sintagmático dos textos, tenha sido contemplada por Greimas desde seus primeiros escritos dedicados à mitologia, como pode facilmente mostrar uma releitura, nesses termos, do ensaio “A mitologia comparada”, escrito em 1963 (Greimas, 1975 [1970]). O semiótico parte das considerações levantadas por Lévi-Strauss no decorrer da breve análise dedicada aos mitos do ciclo tebano (Cadmo-Édipo), contidas no ensaio “A estrutura dos mitos”, de 1955 (Lévi-Strauss, 1985 [1964]).

Nesse texto, recordemos, o antropólogo se interrogava sobre a existência e sobre as especificidades de uma “linguagem do mito”, concluindo que este existe em forma de linguagem “segunda”, sobreposta ao discurso “primeiro”, linear, da linguagem verbal comum. Em particular, a linguagem do mito assumiria como unidades expressivas algumas unidades da língua natural, já dotadas de significado pelo próprio sistema linguístico, para atribuir-lhes um plano de significado posterior dentro de um sistema “segundo”, que seria justamente o mitológico.

Estamos, portanto, diante de um sistema semiótico significante articulado – de algum modo “parasitário” – interno a um outro sistema significante. Se adotamos a terminologia tardia de Greimas, inspirada em Hjelmslev, poderíamos dizer que as unidades linguísticas são, por acaso, capazes de assumir funções significantes diversas, pois estão integradas a sistemas significantes distintos; ou seja, poderíamos dizer que unidades de manifestação “idênticas” (lexemas, sintagmas) podem ser assumidas como *formantes* distintos: nesse caso, um formante propriamente linguístico e um formante mitológico. Aquilo que Lévi-Strauss denominava *mí-*

⁴ A esse propósito, olhar as considerações precedentes.

tema, a unidade significante da linguagem do mito, coincidiria, em outras palavras, com o formante de um sistema “segundo”, manifestado por uma unidade expressiva que se encarrega também do *formante* linguístico de base.

Ao retomar esse ensaio, Greimas se encontra, pois, já, ou desde o início, refletindo sobre as hierarquias de sistemas de significação internas a configurações textuais apenas aparentemente lineares e homogêneas (monossistêmicas):

Uma mitologia lhe surge como uma metalinguagem “natural”, ou seja, como uma linguagem cujas diversas significações segundas se estruturam servindo-se de uma língua humana já existente como linguagem-objeto. Procura, então, quais são e como funcionam as “formas” desse novo significante complexo para realizar as significações míticas. (Greimas, 1985, p. 109)

Para Greimas, esse trabalho de Lévi-Strauss é importante não apenas porque lança luz a esses tipos de estruturas semióticas “secundárias”, mas também e, talvez sobretudo, pelo modo como o antropólogo descreve as formas específicas da linguagem do mito, que exigem, segundo Greimas, ser generalizadas e integradas em uma teoria geral da significação. Segundo Lévi-Strauss, recordemos, para compreender os traços essenciais da significação mitológica é necessário dar início a uma leitura paradigmática do próprio mito, capaz de evidenciar, subjacente à linearidade narrativa, uma série de recorrências constituídas de similitudes e oposições.

O notável estudo estrutural do mito, realizado já há algum tempo por Claude Lévi-Strauss, não deixa nenhuma dúvida quanto a este ponto: a leitura do mito não deve ser sintagmática nem aderir à linha narrativa; consiste numa apreensão, inconsciente, com frequência, para o usuário, de relações entre unidades do significado mítico distribuídas ao longo dessa narrativa. Estas unidades de significado, apesar da riqueza dos significantes, se apresentam na narrativa em número bem limitado, podendo ser reduzida a expressão do mito, dessa forma, a uma proporção matemática. (Greimas, 1975, p. 110)

De fato, as unidades significantes da linguagem do mito, os mitemas (ou os formantes mitológicos), não seriam, portanto, os únicos elementos linguísticos, mas relações específicas entre eles: as unidades primeiras da linguagem do mito, ainda que manifestadas através de unidades linguísticas, não seriam propriamente “unidades” da língua verbal, mas arranjos específicos destas no interior do discurso. Arranjos que Greimas, desenvolvendo o princípio de análise de Lévi-Strauss sobre um *corpus* mitológico trazido dos trabalhos de Georges Dumezil, generaliza com a seguinte fórmula:

2. Estas unidades significativas devem se organizar numa rede dupla de relações:

a) cada par de unidades da relação aritmética constitui um par oposicional caracterizado pela presença ou ausência de um traço (ou traços) distintivo do tipo:

A versus não-A

b) os dois pares são interligados globalmente por meio de uma *correlação*. A fórmula bem simplificada do mito será então a proporção seguinte:

$$\frac{A}{\text{não-A}} \approx \frac{B}{\text{não-B}}$$

(Greimas, 1975, p. 111)

Nessa formulação, encontramos velada, como havíamos antecipado, a forma semiótica que, anos mais tarde, Greimas teria indicado com o termo “semissimbólico”, e que se apresenta como a forma semiótica generalizada dos microssistemas de significação sobre os quais se sustenta o funcionamento não apenas de determinados “códigos comunicativos”, como dissemos acima, mas também de todos aqueles sistemas que “vivem” no interior de outros sistemas semióticos cujas unidades de manifestação desfrutam para organizar os próprios formantes específicos. A proposta posterior em relação a que Greimas apresentava no ensaio de 1983 era a de considerar a oportunidade de não se limitar, como no exemplo de Lévi-Strauss, a evidenciar os contrastes entre macro-unidades linguísticas (lexemas ou sintagmas inteiros, ex: “Édipo se casa com Jocasta” [relações de parentesco superestimadas]: Édipo mata Laio [relações de parentesco subestimadas] = autoctonia do homem: negociação da autoctonia do homem), e sim de passar a uma análise posterior em traços distintivos, prevendo “proporções míticas” de outro nível, a depender de se as relações ocorrerão entre semas (traços distintivos), lexemas (depois, sememas), categorias sêmicas ou arquilexemas.

Esta necessidade última de individualizar “unidades de medida específicas” perdeu relevância no desenvolvimento, cada vez menos “linguístico”, da teoria, mas nos deixa, em todo caso, a possibilidade de ver como os formantes dos sistemas semissimbólicos “segundos” possam assumir, como unidade de manifestação, a unidade de tamanho e de extensão diferente daquela do sistema assumido como “semiótica objeto”. Com as palavras de Omar Calabrese (1999), podemos então dizer que os sistemas semissimbólicos podem ocorrer seja em nível “molecular” (traços distintivos), seja em nível “molar” (macroconfigurações).

Estão amplamente consolidadas a relevância desses sistemas na economia geral da teoria e a sua centralidade no estudo de fenômenos semióticos específicos,

como aquele da linguagem mítica, da poeticidade (“É o semissimbólico que parece ser o criador da poeticidade. Essa descoberta foi uma das mais importantes dos últimos três ou quatro anos.” (Greimas, 1995, p. 163)⁵), ou das linguagens plásticas das quais partimos. Resta compreender, parece-me, o alcance que essas linguagens têm na definição dos regimes de significação “normais” dos textos, a partir dos quais, no interior de textos “quaisquer”, emergem redes paradigmáticas estruturadas em sistemas semissimbólicos que geram efeitos de sentido específicos, distinguíveis por aqueles produzidos a partir da linearidade discursiva, sem que se possa, porém, falar de verdadeiras e próprias “linguagens específicas”, como no caso do mito, ou de “efeitos poéticos”. Tais sistemas parecem ancorar-se, sobretudo, na dimensão figurativa dos textos, transformando a própria figuratividade de simples lugar da realização de ilusões referenciais em “pretexto” para gerar efeitos de sentido complexos. É isso o que foi denominado “profundidade do figurativo” (Bertrand, 1985) e que parece presidir àquilo que a tradição literária denomina genericamente “simbolismo” (Lancioni, 2009).

2 A análise

Gostariamos, agora, de colocar à prova essas notas sobre a figuratividade, examinando um texto narrativo muito popular, o *Pinóquio*, de Carlo Lorenzini (Collodi), do qual extraímos uma sequência compreendida entre o final do capítulo XX e o início do capítulo XXIII⁶: é dia, e Pinóquio corre pela estrada com o objetivo de chegar à casa da fada (ou bela menina dos cabelos turquesa) “antes que anoiteça”. Súbito, foi tentado pela visão das uvas nos campos, e, com uma repentina mudança no percurso, o boneco pula no campo “para colher alguns cachos de uva moscatel”. O campo, porém, é protegido por uma armadilha colocada ali pelos camponeses para capturar as fuinhas que durante a noite depredam os galinheiros. Pinóquio se vê, assim, com as pernas presas na armadilha, que o acorrenta ao chão. Em vão, ele pede ajuda a um vaga-lume de passagem que, como fez um outro inseto, o grilo, dá-lhe, ao contrário, uma lição de moral: “Era sua, a uva? E não sabe que não se pode apropriar-se dos bens alheios?”, a que o boneco responde apressadamente: “Sim, sim, estou de acordo, não faço mais. Mas, enquanto isso, livre-me desses ferros afiados!”. Nesse meio tempo, chega a noite e com ela um camponês, que, ao encontrar a presa na armadilha, não dá ouvidos às desculpas de Pinóquio e nem às suas recriminações identitárias: “Não sou

uma fuinha, sou um boneco!”. Mas para o camponês, o que determina a identidade de Pinóquio é apenas a posição que ele ocupa: tentou roubar e quem rouba a uva é certamente capaz de roubar também as galinhas, portanto, Pinóquio é uma fuinha. O camponês então o carrega os ombros, “como se levam os cordeiros de leite”, levando-o até o quintal da sua casa, onde lhe coloca uma coleira de cachorro com pontas metálicas, e o acorrenta a um muro. Era a coleira que por anos havia sido usada por Melampo, o antigo cachorro do camponês, morto recentemente, do qual Pinóquio herda também a “casa”, a casinha de cachorro onde poderá abrigar-se, e ainda os deveres, já que o camponês lhe atribui a tarefa de fazer a guarda do galinheiro ali ao lado e de latir caso apareçam as fuinhas. Depois disso, o camponês entra em casa e tranca a porta, deixando Pinóquio sozinho com sua consciência e um amargo desabafo sobre os erros cometidos. Um desabafo que, desta vez, nos diz Collodi: “vem justamente do seu coração”, diferentemente das apressadas desculpas com as quais havia tentado livrar-se das encrencas diante do vaga-lume.

Assim, se pouco antes Pinóquio era “uma fuinha”, pelo menos funcionalmente, assumindo o papel temático (“predador” que atenta contra as propriedades dos camponeses) e a posição da fuinha (capturado pela armadilha); agora Pinóquio é “um cachorro”, uma vez que, de modo semelhante, assume tanto o papel temático (“defensor” contra os predadores que atentam contra as propriedades dos camponeses) quanto a posição do cachorro (portador de coleira e ocupante de seu espaço legítimo, a casinha de cachorro). Nova identidade, de antipredador, que Pinóquio assume conscienciosamente. Acordado por um “pissi pissi” das fuinhas, coloca-se, primeiramente, a negociar com elas: uma galinha já pelada em troca da proteção, como, ao que parece, já fazia Melampo. Depois, todavia, rompe com o pacto estabelecido para contribuir com a captura das fuinhas. Estas, assim que se sentiram seguras da cumplicidade de Pinóquio, enfiaram-se no galinheiro. Mas o boneco-cachorro as fecha ali dentro e então se coloca a latir sonoramente (“au-au-au”), acordando o camponês que corre para fora e captura as fuinhas. O camponês recompensa, então, Pinóquio, dando-lhe a liberdade e qualificando-o como um “bravo rapaz”, o que o redime da infame identidade de “fuinha” atribuída a ele anteriormente. Livre da coleira, Pinóquio, ao chegar do dia, pode voltar para a estrada principal e retomar a sua corrida rumo à casa da fada.

Toda essa sequência parece isolável do resto da narrativa. Para fins de uma análise ao menos parcialmente autônoma, já que apresenta autonomia nar-

⁵ Tradução nossa para o trecho original: «E' il semisimbolico che sembra essere creatore della poeticità. Questa scoperta è stata una delle più importanti degli ultimi tre o quattro anni».

⁶ As citações de *Pinóquio* foram extraídas da edição crítica editada pela Fondazione Carlo Collodi (<http://www.pinoquio.it/fondazionecollodi/le-avventure-di-pinoquio>). A edição não apresenta números de página, apenas as indicações dos capítulos, nas quais nos apoiamos. A brevidade dos capítulos torna, em todo caso, fácil a localização das citações.

rativa, uma série de marcadores que indicam seus limites e, enfim, uma série de isotopias (figurativas e temáticas) inteiramente incluídas ali, juntamente, é claro, a outras isotopias que simplesmente atravessam a sequência, conectando-a, por um lado, ao resto da narrativa da qual constitui um episódio e, por outro, de modo mais rarefeito, à cultura camponesa que serve de fundo ao texto⁷.

2.1 A coerência narrativa

A sequência aparece emoldurada pelo desenvolvimento de uma mesma ação, a corrida de Pinóquio, que constitui, pois, uma sequência “moldura” englobante e funciona, assim, como marcador da sequência englobada que nos interessa: no início, Pinóquio está correndo rumo à casa da fada e, no final, nós o revemos correndo rumo à mesma meta. A casa da fada constitui evidentemente o objeto de valor de seu programa narrativo, uma vez que a urgência manifestada pela corrida parece modalizar contemporaneamente seja o sujeito, Pinóquio, segundo um querer-fazer intenso, seja o objeto-valor, casa, por conta de seu caráter desejável.

A sequência inteira se apresenta, desse modo, como uma espécie de suspensão, sem uma verdadeira função narrativa, uma vez que, antes e depois desta, o programa narrativo parece inalterado. Na realidade, há sim uma diferença e nos perguntaremos ao final da análise qual a sua relevância: no início da sequência, Pinóquio espera chegar à casa “antes que anoiteça”, e, portanto o objeto-valor surge condicionado por uma cláusula temporal, ao passo que, ao final, Pinóquio retoma a corrida rumo à casa da fada, mas sem cláusula temporal. A noite já transcorreu e Pinóquio deverá descobrir isso de modo trágico.

O pulo nos campos, motivado pelo desejo de comer a uva, contradiz imediatamente a urgência manifestada

pela corrida e se configura como um tipo de “distração” de Pinóquio em relação ao seu programa narrativo principal: surge no ambiente circundante um novo objeto de valor, a uva (*versus* a casa), que determina, de fato, a instauração de um novo programa narrativo ainda mais urgente (apaciar a fome), o qual, no juízo de Pinóquio, mostra-se compatível com o programa principal, mas que, ao contrário, não o será, comportando uma série de provas pragmáticas, cognitivas e patêmicas que se concluirão, aparentemente, como dizíamos, com a ausência de transformações narrativas relevantes, uma vez que Pinóquio, ao final, voltará a correr rumo à casa da fada, sem, todavia, ter podido apaciar a sua fome.

A troca de programa narrativo se traduz, pois, em uma série de transformações discursivas fortemente ressaltadas por numerosos contrastes figurativos que manifestam a riqueza semântica da trama do texto.

2.2 A cena discursiva

Procuramos mostrar, antes de tudo, que as duas sequências, a englobante e a englobada, constituem duas cenas discursivas bem distintas temporal e espacialmente: a primeira é diurna, ao passo que a segunda é noturna (*luz versus* noite); a primeira é caracterizada por uma espacialidade linear e orientada pela estrada ao longo da qual Pinóquio pode correr em uma direção precisa; a segunda é caracterizada por uma espacialidade não orientada, aquela dos campos, que surge localizada em torno da casa do camponês e sem direções marcadas. A escassa visibilidade noturna e a ausência de uma orientação linear da sequência englobada, em oposição à visibilidade e à linearidade da estrada, caracterizam as duas sequências como “cognitivamente” opostas: na sequência englobante, a identidade das figuras e o seu valor se mostram claros e estáveis, enquanto na sequência englobada a identi-

⁷ Desde o final dos anos 1960, como lembra Greimas (1983), a semiótica é atravessada por um debate, estéril, acerca de um presumido conflito entre “abertura” e “fechamento”, entre práticas ruins do fechamento textual e práticas virtuosas da abertura total. Duvido que as duas vias sejam praticáveis. Não podemos estudar um fenômeno a não ser “fechando-o”, ou então, constituindo-o como fenômeno, justamente. Mas tal “fechamento” depende em grande parte do ponto de vista a partir do qual é conduzida a análise e dos critérios adotados para a própria análise. A sequência aqui analisada não pode ser “fechada” senão de um modo momentâneo e relativo. O mesmo vale para todo o *Pinóquio* no que concerne ao universo literário ou à cultura à qual pertence, e isto vale também para as isotopias que ali rastreamos. Por exemplo, como já emerge do breve resumo, no texto selecionado, surge uma isotopia concernente à relação entre o homem e diversas figuras “animais” tais como o cachorro, a fuinha e o vaga-lume. Essa isotopia encontra uma realização dentro da sequência, tanto que não encontraremos mais nem cachorros, nem fuinhas, nem vaga-lumes no resto de *Pinóquio*. Trata-se, justamente, de um fechamento relativo, porque, se trocamos somente de nível, vemos reaparecer, em outro lugar, as categorias taxonômicas que essas mesmas figuras manifestam: o gato e a raposa formam uma dupla paralela àquela do cachorro e da fuinha, ao passo que o vaga-lume, como já foi acenado, constitui uma boa “réplica” do grilo. No primeiro caso, vemos colocado em jogo o estatuto problemático dos animais domesticados (cão e gato) que, por um lado são chamados a defender as provisões humanas combatendo os predadores provenientes do mundo “selvagem” (a raposa e as fuinhas predadoras das provisões animais e os ratos predadores das provisões vegetais); por outro lado, enquanto animais domesticados, cães e gatos parecem estar sujeitos continuamente ao “chamado da floresta” de seus parentes selvagens, ocupando sempre uma posição incerta entre o mundo “social” e aquele “selvagem”; ao passo que os insetos, animais sociais, parecem continuamente colocar o tema das regras de convivência coletiva em oposição aos impulsos egoístas e individualistas. Também essa extensão a todo o conto pode ser considerada relativa, já que a isotopia “animal” convoca para dentro do texto uma questão cultural mais ampla, aquela dos valores dos animais no universo camponês da época, ao qual o texto, justamente, remete e que, ao mesmo tempo, convoca e comenta. Os “fechamentos”, por isso, não poderão ser mais do que “operativos”, e o melhor critério que continuamos a ter para geri-los é aquele da completude sintagmática das isotopias internas ao fenômeno construído como objeto de análise, juntamente ao critério de sua “densidade” paradigmática.

dade das figuras e o seu valor se mostram instáveis e mutáveis, tanto que Pinóquio será, antes, uma fuinha e, depois, um cachorro; antes um predador e depois um antipredador; e, ao final, mas somente com a volta do dia, um bom rapaz.

A esses contrastes espaciais e temporais que determinam o caráter oposto das cenas relativas às duas sequências, acrescenta-se toda uma série posterior que coloca em tensão diversos “pares figurativos”, disseminados no texto como minissistemas semissimbólicos que reforçam e acentuam o valor distinto das duas sequências.

Começemos pelo contraste relativo à figurativização dos movimentos de Pinóquio: enquanto, ao longo da estrada, o boneco corria, o surgimento repentino do novo programa se manifesta, primeiramente, por um “salto”, e, depois, na imobilidade, primeiro completa (armadilha) e depois relativa (coleira). Para o todo da sequência de que se fala, de fato, Pinóquio não será mais capaz de se mover autonomamente, não até que o camponês o libere, permitindo-lhe voltar a correr. Se a corrida, dissemos, parece manifestar a urgência e, em todo caso, a precisa orientação do programa narrativo de Pinóquio, a imobilidade, introduzida com a interrupção do salto, parece, ao contrário, manifestar a ausência da capacidade de Pinóquio de perseguir um programa próprio: Pinóquio poderá fazer apenas aquilo que lhe é imposto e nos limites consentidos pelos meios de coerção aos quais está submetido.

Deriva, daí, um sistema semissimbólico que manifesta uma oposição semântica posterior entre a sequência englobante e a sequência englobada:

Corrida : imobilidade = autodeterminação :
heterodeterminação.

Um segundo contraste figurativo importante, que marca a diferença entre a sequência englobante e aquela englobada, concerne à caracterização do objeto-valor do programa de Pinóquio. Conforme destacado, Pinóquio pretende chegar à casa da fada antes de anoitecer, todavia, com a escuridão, no coração da noite, Pinóquio se encontra em outra casa, a “casinha do cachorro” Melampo, um casebre de madeira que se opõe, com toda a evidência, à casa da fada, sendo representada de forma degradada. O abrigar-se no casebre caracteriza o percurso de Pinóquio como percurso “descendente”, como verdadeiro e próprio “ritual de degradação”⁸ ao qual é submetido o boneco no decorrer da sequência narrativa: ao longo da estrada,

Pinóquio corre rumo à casa da fada para “se tornar menino”, ao passo que, depois do salto nos campos, será “rejeitado”, rumo ao mundo animal, terminando por se alojar na casinha do cachorro. Portanto:

Casa : casebre = humano : animal

O contraste é evidenciado pela diferença entre o casebre de cachorro e a casa em que o camponês se fecha, acentuando a total separação entre os dois ambientes. No conjunto, o contraste entre a sequência englobante – caracterizada por um movimento auto-determinado que deve conduzir Pinóquio à casa da fada, e, com isso, a uma “promoção social”, com uma completa integração no mundo “humano” – e a sequência englobada – caracterizada pela incapacidade de Pinóquio de autodeterminar-se e por sua assimilação pelo mundo animal, selvagem – coloca em tensão dois “destinos” diferentes para Pinóquio:

Sequência englobante : sequência englobada =
promoção humana : degradação animal

Além desses contrastes que marcam o valor distinto das duas sequências, podemos destacar outros contrastes internos à sequência englobada. Dissemos que, durante toda a sequência, Pinóquio se encontra privado da liberdade de movimento, mas isso não acontece de modo contínuo e homogêneo. Podemos, de fato, ver que os dois “instrumentos” que servem para a coerção de Pinóquio, a armadilha e a coleira, apresentam de alguma forma um evidente parentesco, seja enquanto instrumentos de constrição, seja pela presença de traços figurativos em comum. Citemos, para a armadilha: “Tendo apenas chegado sob as videiras, crac... senti serem esmagadas as pernas por dois *ferros cortantes* que lhe fizeram ver quantas estrelas havia no céu”⁹ (cap. XX, grifo nosso); e pouco depois: “Pobre filhinho! Replicou o vaga-lume, parando apiedado ao olhá-lo. ‘Mas como ficou com as pernas espremidas entre esses *ferros afiados?*’”¹⁰ (Cap. XXI, grifo nosso). Para a coleira: “[...] Dito e feito, colocou em seu pescoço uma grossa coleira toda coberta de pontas de bronze, e apertou de tal modo que não pudesse tirá-la, passando pela cabeça”¹¹ (cap. XXI).

Os dois instrumentos, de forma circular, são ambos cheios de “pontas”, a diferença é que as da armadilha estão voltadas para dentro, de modo a ferir quem a “veste” contra a sua vontade, enquanto as da coleira estão voltadas para fora, para ferir não quem a “veste”, mas aqueles contra os quais avança quem a veste. A oposição, nesse caso, parece concernir à organização

⁸ Imediatamente antes da atribuição de “cachorro”, Pinóquio, que havia sido carregado pelo camponês (“como se leva um cordeiro de leite”), é jogado por terra e o camponês o imobiliza com um pé sobre o pescoço, demarcando o ponto mais baixo de “descida” de Pinóquio.

⁹ Tradução nossa para o trecho original: « Appena giunto sotto la vite, crac... senti stringersi le gambe da due ferri taglienti che gli fecero vedere quante stelle c'erano in cielo ».

¹⁰ Tradução nossa para o trecho original: « Povero figliolo! replicò la Lucciola, fermanosi impietosita a guardarlo. “Come mai sei rimasto con le gambe attanagliate fra codesti ferri arrotati?” »

¹¹ Tradução nossa para o trecho original: « [...] Detto fatto, gl'infilò al collo un grosso collare tutto coperto di spunzoni di ottone, e glielo strinse in modo da non poterselo levare passandoci la testa dentro.»

plástica das duas figuras: armadilha e coleira, exemplificando o modo como a dimensão plástica das figuras não concerne apenas ao plano da expressão das semióticas planares, mas, pode surgir dentro do plano do conteúdo como forma de organização interna da figuratividade, que pode ser explícita (descrição) ou implícita e passível de reconstrução por meio da análise semântica das próprias figuras. Se o contraste “casa versus casebre” concernia ao reconhecimento “objetal” de duas figuras do mundo, com as relativas caracterizações sociais; o contraste entre armadilha e coleira se apoia, ao contrário, antes de tudo, sobre o modo como tais figuras são “feitas”, sobre a sua aparência visual que apresenta de fato marcas claramente opostas, e que podemos reportar àquilo que foi denominado “figurativo abstrato” ou “figural”. Uma oposição que pode ser lexicalizada como “introvertido” *versus* extrovertido, ou, se quiséssemos aproveitar o léxico fonológico, como sugere Zilberberg (2006 [1988]), poderíamos usar os termos “implosivo” *versus* “explosivo”.

Os dois objetos se qualificam como instrumentos de contenção, a diferença é que, com a armadilha, o ser contido é o predador do qual se deseja defender a propriedade¹², ao passo que, com a coleira, o ser contido é alguém chamado a defender a propriedade. Sob essa perspectiva, teremos, pois, uma homologação:

Armadilha : coleira = implosivo : explosivo
 Implosivo : explosivo = predador : antipredador

Se considerarmos que as posições de predador e de antipredador são referentes ao comportamento em relação ao “mundo humano” e às suas propriedades, depredadas ou defendidas, podemos dizer que também essa oposição retoma e reafirma aquela já indicada entre “animal” e “humano”.

As duas posições implicam uma caracterização modal distinta. A primeira (armadilha) impede Pinóquio, de qualquer forma que seja, de “fazer”, seja um fazer pragmático, seja de um cognitivo; tanto é que Pinóquio não se mostra capaz nem de argumentar com o vaga-lume e nem mesmo de afirmar a própria identidade. Pinóquio é confrontado, portanto, com uma interdição “moral” (não se rouba) que se traduz em uma interdição “física” (impossibilidade de movimento). E, desse modo, Pinóquio não deve e não pode fazer. Por outro lado, o sistema de valores que o destinador-vaga-lume exprime é assumido por Pinóquio involuntariamente, como algo externo a que é constrangido a obedecer, mas sem uma plena adesão; logo, um “dever-fazer”¹³.

A segunda posição (coleira) limita a possibilidade do “fazer” de Pinóquio sem, todavia, impedi-lo comple-

tamente: pragmaticamente Pinóquio pode se mover dentro de um raio limitado de espaço, o que lhe permite, primeiramente, refugiar-se na casinha de cachorro e, depois, chegar ao galinheiro. Ao mesmo tempo, cognitivamente, Pinóquio é capaz de refletir ativamente sobre a sua situação, de responder, positivamente, e com uma adesão voluntária, à manipulação do Destinador-camponês, e, negativamente, à manipulação tentada pelo Antidestinador, manifestado nesse caso pelas fuinhas. O poder-fazer pragmático e cognitivo se traduz, pois, em uma adesão voluntária e convencida ao sistema de valores do Destinador, em oposição ao mero dever-fazer manifestado na interação com o vaga-lume, e marca toda a diferença que se dá entre a identidade de Pinóquio, no início da sequência, e sua identidade ao final. De um Pinóquio que aceita de má vontade, sob coerção (dever-fazer), as regras sociais e morais do Destinador, a um Pinóquio que participa ativamente (querer-fazer) desse mesmo sistema de valor.

Armadilha : coleira = pragmático : cognitivo
 Armadilha : coleira = Dever-fazer : Querer-fazer

Essa transformação é acentuada também pela articulação espacial dessa parte final da sequência, que se desenvolve no quintal da casa camponesa. Assim que chega à casa do camponês, como visto, a Pinóquio é imposta a coleira e lhe é entregue o casebre de Melampo, enquanto o camponês se fecha em casa com uma grande barra de ferro (“[...] o camponês entrou em casa, fechando a porta com uma grande barra de ferro”¹⁴[cap. XXI]), acentuando assim a separação entre o espaço “humano” da casa e aquele externo estipulado a Pinóquio e que o expõe ao confronto com as fuinhas. Recusada a manipulação delas, que, recordemos, incide sobre o mesmo instinto que havia causado o primeiro desvio, a fome, já que lhe oferecem comida em troca de seu silêncio, Pinóquio, enfim consciente dos valores aos quais aderir, move-se para trancar as fuinhas no galinheiro: (“Mas, nem haviam terminado de entrar, sentiram a portinhola fechar-se com grandíssima violência. Aquele que havia fechado a porta era Pinóquio, que, não contente por tê-las fechado, colocou ali em frente uma grande pedra, para servir de trava”¹⁵ [cap. XXI]). De fato, Pinóquio repete o movimento do camponês, mas separando-se das fuinhas. Imediatamente depois, coloca-se a latir para que o camponês reabra a porta: reconstrói-se, desse modo, a ligação espacial entre Pinóquio e o ambiente “humano”, uma vez que se rompe, definitivamente, a relação com o ambiente “selvagem” das fuinhas.

¹² Segundo o ponto de vista instituído no conto, que é aquele do camponês-Destinador.

¹³ A análise já desenvolvida em Lancioni 2009 insistia, sobretudo, nesse aspecto da relação com o Dever.

¹⁴ Tradução nossa para o trecho original: « [...] il contadino entrò in casa chiudendo la porta con tanto di catenaccio ».

¹⁵ Tradução nossa para o trecho original: « Ma non erano ancora finite d'entrare, che sentirono la porticina richiudersi con grandissima violenza. Quello che l'aveva richiusa era Pinocchio; il quale, non contento di averla richiusa, vi posò davanti per maggior sicurezza una grossa pietra, a guisa di puntello ».

Porta fechada : galinheiro fechado = separação "humano"/ integração "selvagem" : separação "selvagem"/integração "humano"

A diferença entre as duas fases da identidade de Pinóquio (de predador a antipredador) é posteriormente reafirmada, sempre no plano figurativo, por alguns outros elementos que caracterizam a armadilha e a coleira. A primeira retém a sua presa pelas pernas e a prende ao chão, enquanto a segunda a contém pelo pescoço e, como explicita o texto, acorrenta-a junto ao muro: “junto à coleira, presa, havia uma longa corrente de ferro que estava fixada no muro”¹⁶ [cap. XXI]).

Se parafraseássemos e simplificássemos, poderíamos dizer que a armadilha liga Pinóquio à “natureza” (o solo nu) de modo puramente pragmático (prendendo-o pelas pernas), enquanto a coleira o relaciona a uma figura que carrega em si uma marca “cultural” (o muro), prendendo-o pela cabeça, a qual, por sua vez, traz à cena a dimensão cognitiva além da pragmática. Novamente, portanto, o Pinóquio da armadilha é acorrentado a uma dimensão puramente pragmática e “corporal”, que corresponde ao seu modo de responder essencialmente aos próprios instintos: é a fome que o levou a essa situação, e o seu sistema de valor se apresenta, pois, passível de recondução a um Antidestinator, que nos permitimos denominar “natural”, “selvagem”, o mesmo que guia os movimentos das fuinhas, com as quais Pinóquio se encontra, então, dividindo o “destino”. O Pinóquio da coleira, sempre acorrentado, é forçado a convocar as suas capacidades cognitivas que lhe permitem confrontar e avaliar os valores em jogo, reconhecer o sistema valorativo de um Destinator “cultural”, “social”, manifestado pelo camponês, mas que é também aquele do vaga-lume, de Geppetto, da fada, o qual ele quer/deve alcançar e ao qual deve se adequar, se realmente quer tornar-se um “bom menino”.

Mas, no fundo, alargando o olhar para além da sequência considerada, não é essa toda a história de Pinóquio? Boneco feito a partir de um pedaço de madeira, parte portanto do mundo natural, Pinóquio deve se emancipar para passar a fazer parte do universo social e cultural humano, no qual os instintos devem ser controlados e as regras devem ser respeitadas. Contudo, como tantos animais “domésticos” que se encontram no decorrer do conto, Pinóquio continua a se achar no meio do caminho, entre as regras dos homens, difíceis de seguir, e um chamado insistente dos instintos, da dimensão “natural”, que funciona incessantemente como tentadora, como Antidestinatora. Em suma, o trajeto que segue Pinóquio, desde o início até o final da sequência analisada, é, em pequena escala, o mesmo que o boneco deve seguir do início ao final de toda a sua história.

Podemos, então, compreender que essa sequência, aparentemente sem valor narrativo, tem, ao contrário, uma função transformadora de total importância. O Pinóquio da sequência inicial que corria rumo à casa da fada, para chegar até lá “antes que anoitecesse”, não possuía, de fato, as competências necessárias, porque chegar até lá significava cumprir todo o percurso, estar pronto para se transformar de boneco que vive somente manipulado pelos outros, por forças externas, em menino consciente das regras sociais, de seu valor e dos sacrifícios que estas comportam. Enquanto Pinóquio, como revela o seu salto no campo que o desvia de seu percurso, submetido aos instintos que o guiam como fios invisíveis, é ainda um “boneco”, as provas superadas nessa noite dos enganos, na qual todas as identidades podem se confundir, e na qual Pinóquio se encontra sendo aquilo que possa haver de mais distante em relação a um menino consciencioso, irão lhe dar exatamente a consciência de quem ele “deveria” ser (o desabafo que lhe vem justamente do coração) e, com isso, a possibilidade de “voltar a correr”.

Para além dos resultados narrativos, aquilo que me importava mostrar com essa análise era que toda a dimensão figurativa do conto não se limita a preparar a “tela do parecer” que nos permite encontrar, dentro do conto, ou apenas além da superfície de uma tela pictórica, a imagem mais ou menos crível de um mundo que podemos “ler”, projetando sobre esse a grade semântica que a nossa cultura nos põe à disposição. A dimensão figurativa constitui, de fato, além disso, o lugar textual onde encontram-se manifestadas as diversas semióticas do *mundo natural*, cuja compreensão não requer somente uma “grade” semântica, suficiente para reconhecer as figuras enquanto tais, mas requer também uma reconstrução das formas expressivas em que as semióticas do mundo natural se manifestam. A análise da figuratividade requer, além disso, que seja levada em consideração também a estrutura plástica das figuras, e das imagens que estas compõem, implícita ou explícita que seja, podendo ser desfrutada pelo próprio texto para disseminar sistemas semissimbólicos no tecido discursivo e tornando descritíveis os, que de outro modo, seriam misteriosos e aleatórios efeitos “simbólicos”. ●

Referências

- Bertrand, Denis.
1985. *L'espace et le sens*. Amsterdam: John Benjamins.
- Calabrese, Omar.
1999. *Lezioni di semisimbolico*. Siena: Protagon.

¹⁶ Tradução nossa para o trecho original: « Al collare c'era attaccata una lunga catenella di ferro e la catenella era fissata nel muro ».

- Greimas, Algirdas Julien.
1970. *Du sens*. Paris: Seuil.
- Greimas, Algirdas Julien.
1975. *Sobre o sentido*. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et. alli. Petrópolis: Vozes.
- Greimas, Algirdas Julien.
1987. Algirdas Julien Greimas mis à la question. In: Arrivé, Michel; Coquet, Jean Claude (dir.). *Sémiotique en jeu*. À partir et autour de l'œuvre d'A. J. Greimas. Paris et Amsterdam: Hadès-Benjamins. pp. 301-330.
- Greimas, Algirdas Julien.
1984. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. *Actes Sémiotiques. Documents*, VI, n. 60.
- Greimas, Algirdas Julien.
2004. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: Oliveira, Ana Claudia (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores. pp. 75-96.
- Greimas, Algirdas Julien.
1995. *Miti e figure*. Bologna: Esculapio.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph.
1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph.
2008. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alli. São Paulo: Contexto.
- Lancioni, Tarcisio.
2009. *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*. Milano: Mondadori Università.
- Lancioni, Tarcisio.
2012. *Il senso e la forma. Il linguaggio delle immagini tra teoria dell'arte e semiotica*. Firenze: La Casa Usher.
- Lancioni, Tarcisio.
2013. Il polittico di Isenheim di Matthias Grünewald. Una macchina del tempo. *Carte semiotiche, Annali 1*.
- Lévi-Strauss, Claude.
1964. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, Claude.
1985. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Marsciani, Francesco.
2014. À propos de quelques questions inactuelles en théorie de la signification. *Actes Sémiotiques*, n. 117.
- Ruprecht, Hans-George.
1984. Ouvertures métasémiotiques. Entretien avec Algirdas Julien Greimas. *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 4, n. 1.
- Schefer, Louis.
1969. *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil.
- Zilberberg, Claude.
1988. *Raison et poétique du sens*. Paris: PUF.
- Zilberberg, Claude.
2006. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP.

Dados para indexação em língua estrangeira

Lancioni, Tarcisio

Le figuratif, le figural et le plastique dans les textes littéraires. Retour sur *Pinocchio*

Estudos Semióticos, vol. 13, n. 2 (2017)

ISSN 1980-4016

Résumé: Nous développons ici une discussion en détail au sujet de deux problématiques, celle de la figurativité et celle du semi-symbolisme dans les textes littéraires, à partir des essais "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" (1984) et "La mythologie comparée" (1963) par A. J. Greimas. Pour ce faire, nous proposons une analyse revue et augmentée d'un extrait de *Pinocchio*, de Carlo Lorenzini (Collodi) ; notre attention porte notamment sur les modes d'articulation et de manifestation de la dimension figurative du célèbre récit pour enfants et sur les régimes de signification qui en découlent.

Mots-clés: *Figurativité ; Pinocchio ; semi-symbolisme ; formants*

Como citar este artigo

LANCIONI, Tarcisio. Figurativo, figural e plástico nos textos literários. Ainda a propósito de *Pinóquio*. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 13, n. 2 (edição especial). Editores convidados: Waldir Beividas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, dezembro de 2017, p. 110-121. Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 01/08/2017

Data de sua aprovação: 26/09/2017
