

Texto literário e modos de organização do discurso: uma análise semiolinguística do conto fantástico *Sonata*, de Erico Verissimo

Jorge de Azevedo Moreira^a

Resumo

*Propomos um estudo relacionando as características do gênero literário fantástico aos modos de organização do discurso, de acordo com a teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau. Segundo Tzvetan Todorov, o fantástico caracteriza-se pelo efeito de hesitação produzido no texto. Torna-se importante examinar, então, de que modo esse efeito se insere nos modos de organização narrativo e descritivo. Utilizaremos o conto *Sonata*, de Erico Verissimo, a fim de ilustrar nossas ideias a esse respeito.*

Palavras-chave: análise do discurso; semiolinguística; literatura fantástica; Erico Verissimo.

Recebido em: 10/07/2019.

Aceito em: 20/09/2019.

^a Professor de Francês do Colégio Pedro II. E-mail: jorgedeazev@gmail.com.

1. Considerações iniciais sobre língua, literatura e discurso

Cada qual a seu modo, linguística e literatura compartilham de um mesmo e evidente objeto de estudos: a língua. Todavia, na prática acadêmica, nem sempre é fácil encontrar trabalhos que articulem essas duas instâncias.

É bem verdade que, desde o surgimento da linguística moderna, no início do século XX com Saussure, pesquisas que conjugam esses dois âmbitos de estudos são realizadas. Pensemos nos formalistas russos, como Roman Jakobson, empenhados em determinar as características da linguagem poética, ou, posteriormente, em nomes de algum modo implicados com o vasto campo da semiótica, como Tzvetan Todorov.

Certamente, no entanto, o fosso entre esses dois campos é mais vasto que suas interseções. O foco de disciplinas como o gerativismo, o funcionalismo e a sociolinguística recai sobre empregos mais corriqueiros de elementos de uma determinada língua. A literatura se baseia, por outro lado, numa linguagem esteticamente trabalhada e, por isso mesmo, artificial. Mesmo a linguística textual não parece demonstrar especial apreço por textos literários: estudam-se também nessa área *corpora* orais e, mesmo entre os escritos, dá-se grande atenção aos textos midiáticos. Essa situação também ocorre nos métodos de língua estrangeira. Se, outrora, a literatura constituía a linha mestra do sistema de aprendizagem, outras modalidades de textos, depois dos anos 1940, foram-lhe substituindo. Trata-se de textos pertencentes a gêneros diversos, de forte circulação social, que vêm sendo empregados em atividades de compreensão ou como introdutores de conteúdos gramaticais.

Além disso, a influência da linguística sobre as análises literárias pode ser considerada menor do que se supõe. A linguística, durante certa altura do século XX, foi chamada de ciência-piloto, por exportar para outras disciplinas (como a antropologia, a psicanálise e a história) um conjunto de conceitos elementares, muitas vezes baseados em dicotomias, entre os quais poderíamos mencionar os de sistema, estrutura, sintagma, paradigma, signo, significante, significado. Dominique Maingueneau adverte, entretanto, que tais empréstimos conceituais não se relacionavam diretamente à matéria formadora da literatura, isto é, à

língua, vindo a expressar, na verdade, noções de alcance geral (MAINGUENEAU, 2001, p.1).

No atual cenário de pesquisas, pode-se dizer que alguns pesquisadores de análise do discurso vêm demonstrando interesse pela literatura, como é o caso justamente do próprio Maingueneau, que indica uma concepção instigante a respeito dos textos literários, na medida em que busca superar a tradicional diferença entre texto e contexto:

O “conteúdo” da obra é na verdade atravessado pela remissão a suas condições de enunciação. O contexto não é colocado no exterior da obra, numa série de camadas sucessivas; o texto é na verdade a própria gestão de seus contextos. (MAINGUENEAU, 2012, p. 44)

Por esse motivo, temas como gêneros do discurso, cenografia e posicionamentos, no interior dos diversos campos discursivos, revelam-se frequentes objetos de estudo para o estudioso francês, tanto na área de literatura como em outras, como mídia e religião.

Reconhecemos o valor das propostas de Maingueneau, mas buscamos um dispositivo de análise que priorize os aspectos de construção do texto literário, deixando um pouco de lado sua relação com as práticas e lugares sociais em que se insere.

Sob essa perspectiva, parece-nos produtivo estudar o texto em sua dimensão composicional linguístico-discursiva, naquilo que Jean-Michel Adam (2019) chama de “sequências textuais de base” e Patrick Charaudeau (1992), de “modos de organização do discurso”. Essas categorias de construção e encadeamento textuais fazem parte da tradição escolar, chegando por isso mesmo a ser entendidas, até certo ponto, intuitivamente. Elas englobam, entre outras noções, as de “narração”, “descrição” e “argumentação”.

Neste trabalho, cujo objetivo é levantar traços textuais característicos da literatura fantástica numa narrativa específica, daremos ênfase às ideias de Charaudeau relacionadas com os modos de organização do discurso, especificamente o narrativo e o descritivo, associados ao plano geral de seu projeto semiolinguístico.

Nosso propósito não é ambicioso. Esquivamo-nos de traçar uma definição precisa do gênero fantástico calcada

na semiolinguística. De fato, para realizar tal empreitada metodológica, seria necessário cotejar um certo número de textos desse segmento literário, examinando as constantes que neles se encontram. Além do mais, considerar a literatura fantástica como um gênero representa um noção advinda de uma certa tradição literária, que não se coaduna com as modernas perspectivas da análise do discurso, conforme observamos na seção 3. O levantamento da literatura fantástica enquanto gênero do discurso, por esses dois motivos, demandaria, pois, um detalhado estudo à parte. Neste trabalho, ao nos referimos a essa modalidade literária como gênero, será como gênero literário, de acordo com a concepção de Tzvetan Todorov.

Isto posto, promoveremos a análise de um texto em particular, ressaltando características que podem apontar para traços mais gerais concernentes a um dado gênero literário – no caso, *Sonata*, conto de Erico Verissimo, que se insere no universo da literatura fantástica. Trata-se de uma investida que, pode-se dizer, apresenta uma faceta estilística.

Antes de executar nossa abordagem devemos, no entanto, precisar o que entendemos por discurso e texto, conceitos que devem ser devidamente demarcados.

2. Reflexões gerais sobre a análise semiolinguística do discurso

Considerando seu marco inicial como sendo o livro *Language et discours*, de 1983, a semiolinguística estuda, fundamentalmente, a relação que existe entre língua (sistema virtual) e discurso (comunicação concreta). Para isso, promove duas perspectivas que se entrecruzam: a semiótica, que se centra na construção de com base em formas pertencentes a sistemas semiológicos distintos, sob a responsabilidade de um sujeito movido por um princípio de intencionalidade numa dada situação comunicativa; e a linguística, que se refere à estruturação dos diversos níveis de combinação (morfemas, palavras, orações) em uma determinada língua natural, que é, afinal, o sistema mais empregado para se comunicar (CHARAUDEAU, 1995, p. 98).

Charaudeau fala de “princípio de intencionalidade” e não “intenção” porque esta última pressupõe uma ação

plenamente consciente. O princípio de intencionalidade, por sua vez, admite a possibilidade de influências inconscientes no ato de linguagem (CHARAUDEAU, 2008, p. 48). Diferente de uma tradicional posição da análise do discurso francesa, em especial aquela que se ergue em torno das ideias de Michel Pêcheux, que tratava o sujeito como uma entidade assujeitada, portanto totalmente sobredeterminada (pela ideologia e pelo inconsciente), na semiolinguística não há apenas restrições, mas também espaços de manobras.

O sujeito da semiolinguística tem dupla natureza: de um lado, ele constitui uma entidade psicossocial, atuante na sociedade e movido pelo princípio de intencionalidade que já mencionamos; de outro lado, essa entidade, que atua como um verdadeiro ator em contextos sociais diversos, reveste-se de papéis diferentes de acordo com cada ato de linguagem, em que figuram imagens discursivas particulares. Em suma, o sujeito pode ser apreciado em uma dimensão psicossocial e em uma dimensão discursiva, condição que o afasta da noção clássica do sujeito uno e transparente.

Entendemos, assim, o ato de linguagem como o espaço de comunicação protagonizado por dois sujeitos psicossociais, em contextos dialogais ou monologais, em circunstâncias diversas, que nele constroem imagens de si, condicionadas por coerções e estratégias. Uma vez que consideramos o sujeito psicossocial um verdadeiro ator, cujos papéis são suas representações como sujeitos discursivos, é coerente, como faz Charaudeau, chamar o ato de linguagem de *mise en scène*. A partir daí, podemos traçar algumas considerações conceituais.

A primeira diz respeito ao que a semiolinguística considera como “discurso”. O emprego desse termo, com efeito, caracteriza, de modo distinto, cada disciplina que se intitule “análise do discurso”. Na semiolinguística, há duas acepções principais para discurso. Este pode ser assimilado ao próprio ato de linguagem, em sua dimensão languageira, isto é, comunicativa, na qual emergem imagens de sujeito norteadas por finalidades e estratégias – o discurso seria, portanto, a própria *mise en scène*. Além disso, discurso pode referir-se a “um conjunto coerente de saberes partilhados, construído na maior parte do tempo de modo inconsciente pelos indivíduos de um grupo social” (CHARAUDEAU, 1984, p. 40). Nessa segunda acepção, o discurso é visto como uma

atividade essencialmente social, que leva em conta imaginários diversos de uma certa comunidade. Nesse sentido, são válidas, no domínio político, por exemplo, expressões como “discurso fascista”, “discurso socialista”, “discurso liberal”, e outras, por designarem um tipo de posicionamento. Essa tipologia pode se estender à religião, à filosofia, à sociologia e a muitas outras áreas, sempre com subdivisões – em um discurso cristão, podemos encontrar um discurso católico e um protestante, ambos possuindo ramificações diversas. E, obviamente, cada uma dessas grandes áreas de atividade social pode ser referida como discurso: de fato, analistas diversos, como Charaudeau e Maingueneau, têm artigos e livros em que se propõem a estudar o discurso político, o discurso midiático, o discurso religioso, o discurso literário etc.

Outra importante noção a ser compreendida nos quadros semiolinguísticos é a de texto. Existe obviamente uma íntima relação entre discurso e texto, de modo que nem sempre parece fácil distingui-los; no entanto, consideramos o segundo como a materialização do primeiro por intermédio de códigos semióticos distintos, entre os quais o mais usual é o linguístico. Assinalamos também que, embora sua produção gere marcas materiais (significantes) constantes, seu significado varia de acordo com a interpretação dada. Isso ocorre justamente pelo fato de o texto relacionar-se com a dinâmica discursiva.

Um ponto a destacar é que os sujeitos discursivos de que fala Charaudeau podem ser relacionados com *ethos*, conceito oriundo da retórica clássica e extremamente empregado em várias correntes de análise do discurso da atualidade. O *ethos*, tomado como a imagem que um orador passa para seu auditório, pode ser entendido de duas formas: pré-discursivamente, porque, em graus variados, o público já terá uma dada expectativa acerca do orador, e discursivamente, que é a maneira como este se mostrará especificamente ao falar, emitindo uma determinada imagem de si próprio. As análises do discurso normalmente exploram esse segundo tipo.

Deve-se salientar, como faz Maingueneau, que o *ethos*, embora represente uma imagem subjetiva, não é exatamente um processo individual, no sentido de ser único. Muitas vezes, o *ethos* se refere a um dado padrão constitutivo de práticas discursivas específicas:

Longe de situar-se na nascente do texto, sopro iniciador relacionado à intenção de uma consciência, o tom específico que torna possível a vocalidade constitui para nós uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo (MAINGUENEAU, 2005. p. 73)

As observações sobre *ethos* conduzem a uma reflexão importante sobre os domínios e gêneros discursivos. Numa aula, a imagem que o professor deseja passar de si tem algum grau de transparência: o sujeito psicossocial, detentor de uma identidade e legitimidade social específicas, assimila-se diretamente à imagem que ele deseja construir de si para a turma – amigável, autoritário, sábio, formal. Observações similares poderiam ser feitas sobre um político discursando para um público.

Em outros gêneros, contudo, não há uma assimilação direta entre o sujeito comunicante (o de natureza psicossocial) e o sujeito enunciador (sua imagem discursiva). Pensemos nos gêneros publicitários: neles não costumam aparecer representantes de uma dada empresa persuadindo o consumidor a adquirir seu produto, como se fosse uma venda direta; em vez disso, constroem-se encenações nas quais determinados personagens, de algum modo, representam o consumidor. Não há, em situações assim, um personagem vendedor, mas, em contrapartida, o personagem consumidor é figura obrigatória. Não obstante, pode-se também falar de *ethos* em tais casos, por conta de um processo que Maingueneau chama de “incorporação”, que é a maneira como o coenunciador (o sujeito alvo da publicidade) se identifica com um sujeito do discurso (MAINGUENEAU, 2005, p.72).

Nos gêneros literários, o conceito de *ethos* também pode ser aplicado, mas igualmente com ressalvas. No conjunto de uma obra, certamente se pode falar do *ethos* de um autor – Émile Zola foi um escritor engajado, Charles Baudelaire encarnou a imagem do poeta maldito, Edgard Allan Poe tornou-se um contista sombrio, Nelson Rodrigues era um cronista polêmico. A literatura tem algo de mais complexo que outros domínios, no entanto: ela é, por excelência, o campo da criação. Ela constrói mundos, personagens, acontecimentos. Por mais que haja gêneros literários calcados na verossimilhança, entendida aqui como a preocupação em emular a realidade referencial, seu caráter é essencialmente ficcional. Desse modo, figuras

textuais como a do narrador, nos regimes narrativos, ou do eu lírico, em poemas sentimentais, não têm necessariamente relação direta com seus autores, sujeitos psicossociais. Ainda que, com certa frequência, se relacione, até justificadamente, a vida de um determinado autor com sua obra, tais instâncias são independentes: nada impede que um autor, num momento extremamente feliz de sua vida, escreva um poema sobre dissabores sentimentais.

Além disso, é preciso atentar para o fato de que o enunciador representa uma instância textual, e não um ser do mundo, mas que pode, no universo do texto, construir-se como uma entidade similar à de um sujeito psicossocial. Isso permite, portanto, que a ele se atribua um dado *ethos*. Essa noção pode ser estendida também a outros personagens na medida em que estes emulam sujeitos psicossociais e interagem criando imagens de si.

A literatura, como se pode notar, compõe-se inerentemente de um jogo de ficção, mas também de realidade. Nesse aspecto, a chamada literatura fantástica representa uma das modalidades em que essa dicotomia mais se problematiza. Por esse motivo, discorreremos brevemente sobre ela.

3. Considerações sobre a literatura fantástica

Não tencionamos nem traçar um histórico da literatura fantástica nem indicar um balanço das várias definições que ela já recebeu. Contudo, devemos apontar algumas noções que serão operacionalmente importantes para nossa proposta analítica.

Antes de mais nada, cumpre diferenciar os conceitos de “fantástico” e de “sobrenatural”. Toda história fantástica dispõe de elementos ditos sobrenaturais, aqueles que desafiam a *doxa* racionalista; contudo, a simples presença de um elemento sobrenatural, qualquer que seja ele, não basta para caracterizar um texto como fantástico. Faz-se necessário, portanto, determinar um dado enquadramento para o sobrenatural. Se assim não fosse, teríamos um gênero literário de enorme disparidade, composto por narrativas dos mais diversos tipos e épocas – assim considerado, esse gênero englobaria narrativas mitológicas, fábulas, histórias de terror e obras do realismo maravilhoso hispano-americano.

A preocupação em atribuir coesão ao gênero literário fantástico fez com que alguns estudiosos propusessem determinados critérios que evitassem tal dispersão. Um dos trabalhos mais importantes de definição para o gênero, dada a objetividade de suas ideias e a clareza de suas propostas, certamente foi *Introduction à la littérature fantastique*, publicado em 1970 por Tzvetan Todorov. Posteriormente criticada em alguns pontos por outros estudiosos, essa obra se revela ainda, no entanto, uma referência obrigatória para quem deseja estudar essa modalidade literária.

Imbuído de uma visão estruturalista, Todorov busca levantar traços que caracterizem o fantástico por oposição a gêneros vizinhos. O traço elementar para estabelecer essa distinção reside no efeito de hesitação. É por esse critério que o gênero fantástico se diferencia de outros que lhe são tematicamente próximos: o maravilhoso e o estranho. O maravilhoso é o gênero em que o sobrenatural é admitido sem questionamentos, o que ocorre, por exemplo, em fábulas e contos de fada; o gênero estranho, por sua vez, é formado por histórias em que os acontecimentos relatados se afastam do cotidiano, mostrando-se, portanto, inverossímeis, sem ser, contudo, arrolados como sobrenaturais; finalmente, temos o fantástico, o gênero da hesitação, em que o leitor não consegue concluir se o acontecimento mostrado é sobrenatural ou apenas estranho.

O fantástico “dura apenas o tempo de uma hesitação”, de modo que, quando se opta por uma ou outra interpretação, já se entra nos domínios dos gêneros vizinhos (TODOROV, 1970, p. 47). Isso dá a esse gênero um caráter “evanescente” (TODOROV, 1970, p.48). Por esse motivo, Todorov propõe ainda dois outros subgêneros: o fantástico-maravilhoso, quando a solução encontrada pende para o sobrenatural, e o fantástico-estranho, quando a decisão recai no insólito natural.

No que diz respeito à definição de um gênero literário, Todorov nega que se deva fazer uma investigação ao maior número de textos possíveis; basta, segundo ele, que se busquem criteriosamente três aspectos pertinentes à constituição de um número relativamente pequeno de textos: o verbal (ligado ao par enunciado e enunciação), o sintático (ligação entre as partes desse texto) e o semântico (os temas nele abordados).

Uma observação importante a ser feita sobre as formulações de Todorov é que elas podem ser aproximadas, pelo menos em parte, de algumas noções operacionais da semiolinguística, desde que se façam as necessárias ressalvas. Determinados termos empregados por Todorov, como enunciação, enunciado e discurso, não têm o mesmo sentido que a análise semiolinguística propõe. Conforme já observamos, a concepção de gênero não é idêntica para os dois autores. Todorov se concentra nos gêneros literários e, imbuído de uma visão estruturalista, busca o exame de traços intrínsecos ao texto. Em contrapartida, Charaudeau estuda os gêneros do discurso, que se relacionam aos mais diversos domínios (midiático e político sobretudo), levando em conta não apenas elementos próprios do texto, mas também de aspectos que lhe são exteriores, de natureza situacional.

A maneira como Todorov pensa o fantástico, em termos de recepção e de produção, permite, contudo, a aproximação de algumas de suas ideias com a perspectiva de organização discursiva delineada por Charaudeau.

Do lado da interpretação, é preciso levar em conta que o fantástico deve ser lido de uma determinada maneira. A narrativa fantástica deve ser apreendida como um relato realista, no qual irrompe, em algum momento, um evento que pode ser atribuído ao sobrenatural. Assim sendo, leituras poéticas e alegóricas não fazem parte do protocolo de recepção do gênero fantástico. A primeira se abstrai, em certa medida, dos referenciais exteriores ao texto; a segunda, por outro lado, relega esses referenciais a segundo plano, tomando-os como símbolos de outros elementos, muitas vezes voltados para a instalação de uma moral – é o caso das fábulas, por exemplo. Resulta dessas duas condições que o fantástico necessita de um tipo de leitura específica: a literal.

Sendo a leitura literal um fator primordial para o desencadeamento do efeito de hesitação, cabe uma pergunta importante: quem hesitaria? O leitor ou o personagem?

Devemos ter em mente que, no ato de linguagem, participam sujeitos discursivos, isto é, imagens. Logo, determinados efeitos representam construções textuais que miram um leitor virtual. Não há garantias de que uma pessoa vá efetivamente hesitar diante de uma narrativa fantástica, nem que vá rir após ler um texto cômico ou que venha a se

emocionar durante um relato dramático. A busca por tais efeitos faz parte de um projeto. A reação real de um leitor de carne e osso, frise-se isto, não pode servir para qualificar um gênero do discurso. É o rol de estratégias visando a tais efeitos que permite, independente do resultado concreto, estabelecer as fronteiras de um gênero.

Esclarecemos agora a pergunta proposta: não há obrigatoriedade de que um personagem manifeste claramente hesitação (“Terei eu de fato visto um fantasma?”), mas esse é um dos expedientes mais empregados no gênero fantástico. O leitor, de algum modo, consubstancia-se com o personagem, experimentando suas dúvidas, mormente quando se trata de narrativas em primeira pessoa.

Há, ainda, que se considerar que numerosas histórias fantásticas, além da dúvida, também expressam medo e angústia. Trata-se de reações verossímeis, uma vez que demonstram o que uma pessoa realmente experimentaria diante de um pretenso sobrenatural. No entanto, há um número importante de narrativas desse gênero que não sinalizam tais sentimentos – citaríamos, entre outras, justamente *Sonata*, nosso foco de estudos.

Do ponto de vista da produção, conforme já comentamos, Todorov fixa três âmbitos de composição do texto fantástico: os aspectos verbal, sintático e semântico. Traçaremos uma rápida explicação sobre eles.

O aspecto verbal se refere ao binômio enunciado/enunciação, que, desde Benveniste, ocupa um lugar de destaque nos estudos discursivos. No que diz respeito ao enunciado, Todorov afirma que o sobrenatural nasce no texto de um processo que podemos chamar de literalização do sentido figurado – enunciados que tipicamente são entendidos como conotativos ganham um peso denotativo, o que, aliás, tem a ver com protocolo de leitura do gênero fantástico, do qual já falamos.

Foge completamente ao escopo deste trabalho discutir se o sobrenatural existe apenas na linguagem ou também fora dela. No entanto, mostra-se importante refletir sobre esse processo de literalização. Figuras de retórica, como a hipérbole especialmente, revestem-se de um efeito literal que faz com que enunciados prosaicos se tornem instigantes ou mesmo surpreendentes em uma narrativa fantástica.

Poderíamos citar vários exemplos de contos fantásticos em que isso ocorre, mas ilustraremos especificamente esse processo com *Sonata*. Nesse conto de Erico Verissimo, um professor de piano, ao encontrar na biblioteca um anúncio antigo, escrito quase três décadas antes e no qual se solicitavam aulas daquele instrumento, decide ir ao endereço informado. Nesse percurso, ele misteriosamente retorna no tempo e conhece Adriana, que viria a ser sua aluna e por quem se apaixonaria.

O relacionamento de ambos seria impossível, mas o professor de piano acredita, ou melhor, quer veementemente acreditar na sua factualidade. O caráter miraculoso dessa relação amorosa se expressa no trecho a seguir que, dentro da narrativa conduzida pela visão do professor, deve ser entendido literalmente, e não como um simples exagero: “Uma doce intimidade se foi formando entre nós, um enorme entendimento que não dependia de palavras nem de pontos de referência no tempo ou no espaço” (VERISSIMO, 1987, p.76 – os grifos sublinhados, neste extrato e em todos os subsequentes, são nossos). De fato, a afeição entre ambos, nascida em condições tão inexplicáveis, literalmente se situa além do espaço e do tempo.

O outro elemento do aspecto verbal se liga à enunciação, mas esta deve ser entendida como um processo eminentemente textual, no que se afasta dos modernos trabalhos de análise do discurso, que costumam levar em conta as instâncias subjetivas e a relação com outros textos e discursos (intertextualidade e interdiscursividade). Falando de modo bem simplificado, o conceito de enunciação aí se refere às posições que o narrador ocupa diante de seus enunciados. Em *Sonata*, como em boa parte das narrativas fantásticas, o narrador se vale da primeira pessoa e é o protagonista da trama. Isso certamente favorece a geração do efeito de hesitação no texto, como já ponderamos.

O aspecto semântico, por sua vez, remete aos temas relacionados com o fantástico. Diferentemente de outros autores, Todorov renuncia a estabelecer listas temáticas, preferindo, em vez disso, trabalhar com categorias abstratas, a partir das quais poderiam ser examinados elementos mais concretos. Desse modo, o estudioso separa duas redes temáticas: os temas do *Eu* e os temas do *Tu*.

O primeiro grupo se centra na imprecisão perceptiva do sujeito. A distinção sujeito/objeto torna-se falha, o que explica

que aí se incluíam as histórias de metamorfose. De igual modo, os limites entre o físico e o mental cessam, abarcando, assim, as narrativas em que as relações de causa e efeito, bem como as noções de espaço e tempo, se eclipsam. Certamente, *Sonata* se enquadraria nesse grupo.

Por outro lado, os temas do *tu* se caracterizariam pelo desejo sexual envolvendo os personagens da narrativa. É nessa rede que o fantástico cumpre o que Todorov chama de função pragmática, entendida aqui no sentido de utilidade social: temas vistos como tabu (homossexualismo, incesto, necrofilia) seriam então abordados de modo sinuoso, dissimulado por intermédio do sobrenatural. Por mais que o fantástico demande uma leitura literal, nesse caso seria válido acreditar que ele também expressaria sentidos metafóricos em seus textos.

No que concerne ao sobrenatural, devem ser feitas ainda algumas observações. Nos estudos literários, não convém tratar sobrenatural e real como dois polos estanques e sumariamente antagônicos. A noção de real está longe de ser estável, pois, muitas vezes, oferece efeitos de hesitação e angústia, como nas narrativas em que o sobrenatural atua vigorosamente. Ademais, real e sobrenatural são conceitos que variam de acordo com a época e com a sociedade. O que hoje parece ser uma crença fantasiosa pode já ter desfrutado de *status* hegemônico em outras épocas.

É preciso indicar, ainda, um ponto que parece polêmico nas ideias de Todorov: segundo ele, a literatura fantástica é limitada no tempo, situando-se entre fins do século XVIII e o final do século XIX. A razão para isso seria que, a partir do século XX, a psicanálise, ao discutir temas envolvendo tabus, como os mencionados anteriormente, tornou a metaforização do fantástico obsoleta. Esse ponto de vista é controverso, e não cabe aqui nos alongar sobre ele. Seja como for, a narrativa *Sonata*, com suas características próprias, acomoda-se nesse gênero e foi escrita no século XX, já com a psicanálise em curso.

Por fim, falta ainda tratar do aspecto sintático. Este se relaciona às sequências estabelecidas entre as partes do texto. Por esse motivo, ele pode ser estudado à luz do modo de organização narrativo, motivo pelo qual o retomaremos à frente. No momento, é suficiente afirmar que a estrutura narrativa de uma história fantástica costuma obedecer a uma gradação de situações que culmina num evento sobrenatural.

Esse modelo, ainda que frequente, não é, todavia, obrigatório. Há um bom número de contos fantásticos que não possuem essa gradação e nos quais o sobrenatural aparece sem um anúncio mais patente. É por esse motivo que Todorov destaca a chamada irreversibilidade temporal da narrativa fantástica. Ela se caracteriza pela obrigatoriedade de uma leitura sequencial. Obviamente, a quase totalidade de textos literários demanda esse tipo de leitura. Porém, em determinados gêneros, como os romances realistas, saltar um capítulo não produz as mesmas consequências do que fazer o mesmo num conto fantástico ou numa história de detetives. Nestes dois últimos, o encadeamento das ações parece ser parte fulcral no processo de leitura. E é por isso que um bom autor de narrativas desses gêneros deve saber instalar, em sua redação, efeitos de suspense.

É chegado o momento de nos aprofundar no estudo de alguns itens levantados por esses aspectos do fantástico, submetendo-os aos postulados semiolinguísticos concernentes à organização do discurso.

4. Percurso analítico

Até aqui, fizemos um rápido apanhado das ideias de Todorov, efetuando bem poucas observações críticas sobre ele por meio da análise semiolinguística do discurso. Tal balanço, contudo, se revela imprescindível para lançarmos mão de dispositivos analíticos oportunos.

Resumidamente, o fantástico é um gênero marcado pela hesitação. Esta deve ser encarada como um efeito textual. E, se ela ocorre, é porque há duas perspectivas em jogo na narrativa: uma propondo uma explicação racional, a outra assumindo uma ocorrência sobrenatural.

É nesse jogo de duplicidade que usaremos as propostas dos modos de organização do discurso. Trabalharemos com um percurso analítico envolvendo uma abordagem descritiva e, posteriormente, uma abordagem narrativa, ressaltando, desde já, que elas estão profundamente intrincadas. Contudo, deixaremos de lado o modo argumentativo por considerar que ele, em suas configurações explícitas, se encontra pouco pronunciado em histórias desse tipo e mereceria, por isso, uma série de considerações à parte.

Passemos às análises.

4.1- *Descrições cambiantes, descrições etéreas e ethos*

O modo de organização descritivo pode ser resumido em três operações básicas, a partir das quais teríamos numerosas variantes: nomear, qualificar e situar (CHARAUDEAU, 2008, p.112). Numa narrativa fantástica, que trabalha com interpretações ambíguas por parte de seus personagens, consideramos que as descrições podem ser fundamentalmente de dois tipos.

Chamaríamos o primeiro tipo de cambiantes, quando se descreve um personagem ou evento de uma determinada maneira para, posteriormente, reformular-se a descrição de modo significativamente distinto, eventualmente se estabelecendo algum tipo de paralelo entre ambas.

O segundo tipo, por sua vez, teria relação com a própria essência do fantástico: um gênero, como vimos, que é evanescente, que irradia impressões vagas e dúbias, que se pauta, enfim, em imprecisões: nesse caso, teríamos as descrições etéreas.

Sobre as descrições cambiantes, observamos que *Sonata* traz indicações temporais bastante precisas, as quais, posteriormente, vêm a sofrer uma espécie de concorrência pela presença de outros marcos.

O início da trama possui uma indicação bem definida de data: “Era o primeiro ano da Guerra e eu evitava ler os jornais ou dar ouvidos às pessoas que falavam em combates, bombardeios e movimentos de tropas” (VERISSIMO, 1987, p. 65).

O conhecimento de mundo do leitor reconhecerá o mencionado conflito como a Segunda Guerra Mundial, o que é confirmado pela indicação abaixo: “Os alemães romperão facilmente a linha Maginot”, assegurou-me um dia o desconhecido que se sentara a meu lado num de praça (VERISSIMO, 1987. p. 65).

Fato histórico, a passagem das tropas nazistas pelas defesas francesas encontradas ao longo da linha Maginot ocorreria, de fato, em 1940, abrindo caminho para a fulminante ocupação da França pelos alemães. Há outras indicações temporais ainda mais precisas, situando a ação num mês de abril, auge do outono, como sublinha o texto – e essa indicação da estação do ano assumirá um valor importante, como

veremos à frente: “Naquele dia de abril andava eu pelas ruas numa espécie de sonambulismo [...]” (VERISSIMO, 1987. p. 65).

Indubitavelmente, portanto, podemos situar o desenrolar da trama de *Sonata* no ano de 1940. No entanto, em sua busca pela moça que, num anúncio de 1912, pedia um professor de piano, essa precisão cronológica se esvai, já que o narrador, incrivelmente, volta no tempo:

- Quando pode começar?
 - Vamos ver... - murmurei, tirando do bolso a caderneta de notas - Que dia é amanhã?
 - Vinte e nove.
 - De abril?
 - Claro.
 - Senti o coração desfalecer quando perguntei:
 - De que ano?
 - A dama franziu a testa.
 - Ora essa! Será que não sabe que já estamos em 1912?
- (VERISSIMO, 1987. p. 72).

Reparemos que, nesse diálogo estabelecido entre o narrador e a mãe da jovem que teria aulas de piano, figura uma indicação de data bem precisa – 29 de abril. Contudo, estranhamente, o ano não é o de 1940, conforme seria o esperado, mas sim o de 1912, para surpresa, mas também satisfação, do narrador, que é uma pessoa inadaptada à sua própria época.

O narrador dá algumas aulas para Adriana – era este o nome da jovem –, cumprindo então uma inexplicável rotina: na maior parte do tempo, ele vivia seu insosso cotidiano no ano de 1940; porém, às terças e quintas-feiras, das cinco às seis da tarde, ele se dirigia à casa de número 25, localizada na rua do Salgueiro, na qual havia a estátua de anjo triste no jardim. Nesse sobrenatural percurso, ele deslocava-se não somente no espaço como também no tempo.

A localização temporal da narrativa mostra-se, pois, oscilante, favorecendo o efeito de hesitação. Mas há ainda um outro recurso descritivo que acentua a atmosfera fantástica dessa trama – a descrição etérea. Vejamos a passagem seguinte:

A trovoada do tráfego havia-se amortecido de tal forma, que já agora não passa de um zumbido distante. Os lampiões estavam apagados ao longo das calçadas inexplicavelmente desertas. Eu não ouvia mais nem o ruído de meus próprios passos: era como se caminhasse pisando em painas. A

rua estava tocada duma névoa leitosa de cambiantes arroxeadas, que parecia deformar todas as imagens e eu tinha a impressão de estar no fundo do oceano como um escafandrista desmaiado [...] (VERISSIMO, 1987, p. 69).

Essa descrição nos apresenta uma cena carregada de leveza. Ela marca uma certa gradação na passagem do presente do narrador para o passado: os sons frenéticos de sua contemporaneidade perdem sua intensidade e se debilitam parecendo um mero “zumbido distante”. Não se trata de um cenário claro; supõe-se que seja um horário crepuscular, provavelmente com certa escuridão, salientada pelo fato de os lampiões estarem apagados. A hipérbole do enunciado “eu não ouvia mais nem o ruído de meus próprios passos” parece ganhar um sentido literal ao apontar para um cenário anormalmente silencioso. A rua, em vez de ser indicada em termos concretos e precisos, recebe uma descrição menos definida: ela é “tocada por uma névoa leitosa de cambiantes arroxeadas”, névoa esta que deformava as imagens que o narrador via.

Esse breve trecho é riquíssimo, do ponto de vista linguístico-discursivo, para o entendimento do processo de geração de sentidos relacionados com o gênero fantástico. Indicaríamos três mecanismos participantes da descrição etérea: expressões modalizadoras (no caso, o verbo “parecer”); as comparações, que abrem espaço para o jogo entre sentido literal e sentido figurado (introduzidas pelas palavras “como” e “como se”); e, por fim, o emprego de um léxico remetendo à imprecisão: a palavra “impressão” que, por se opor a outras como “certeza” ou “convicção”, transmite um matiz semântico de dúvida. O adjetivo “cambiantes”, qualificando a névoa leitosa que cobre a rua, se presta a uma finalidade similar.

Naturalmente, há muitos outros recursos linguísticos que não se encontram aí; além disso, o efeito de descrição etérea, como sugerimos, atrela-se a um dispositivo mais global: a menção a elementos que se afastam da época contemporânea do narrador, como a rua deserta, os lampiões apagados e a névoa envolvendo a rua, constroem uma atmosfera escapista ou onírica.

A descrição que o narrador faz de sua amada Adriana também tem um caráter etéreo:

Adriana entrou na sala toda vestida de branco. Teria quando muito vinte anos e parecia-se — senti logo! — com a

misteriosa imagem de mulher que costumava visitar os meus sonhos, e cujo rosto eu jamais conseguira ver com clareza.

A presença dessa estranha aparição fazia-se sentir ora corporificada numa branca silhueta feminina, ora na forma duma melodia que em vão eu tentava capturar. Em mais dum sonho andei a perseguir aquele fantasma através de montanhas, prados, florestas e águas. Agora ele ali estava diante de mim, ao alcance de minha mão (VERISSIMO, 1987, p. 73).

Sintagmas como “misteriosa imagem de mulher”, “estranha aparição”, “branca silhueta feminina”, “melodia que em vão eu tentava capturar” e substantivos como “sonhos” e “fantasma”, além da negativa que recai sobre o substantivo “clareza”, constroem uma imagem distante, pouco precisa, etérea, de Adriana.

Nesse ponto, convém assinalar que a personagem Adriana faz parte também de uma descrição cambiante. É que o narrador, estando na sua época real (1940), conhece a filha dela, a quem também chama de “Adriana”, embora seu nome não venha a ser de fato informado. Não se trata aqui da mesma personagem, mas é possível, ainda assim, estabelecer um paralelo descritivo:

A moça parecia-se com a mãe. Não era uma parença de irmã gêmea, uma semelhança de traços, mas sim uma identidade de clima, de aura, de... Não sei por que estou sempre tentando definir o indefinível. Duma coisa, porém, estou certo: os olhos eram os mesmos no desenho e na cor. Só diferiam na expressão. Nos da Adriana morta havia paz. Nos da Adriana viva, algo que me inquietava (VERISSIMO, 1987, p. 82).

Naquela altura, a jovem que conhecera no passado estava morta. A filha, no entanto, aparecera para visitar o túmulo da mãe, onde, por acaso, se encontrava o narrador. Torna-se impossível para ele, então, deixar de descrevê-la. E, para isso, ele aponta semelhanças e diferenças.

Resta-nos, ainda, assinalar algumas palavras sobre o *ethos* do narrador. Na qualidade também de personagem, a imagem que ele constrói de si é bastante importante na configuração do gênero literário em tela. Em tese, qualquer tipo de personagem pode se confrontar com o sobrenatural. Todavia, com bastante frequência, encontram-se nas narrativas fantásticas personagens que são mentalmente instáveis

ou solitários e reclusos. O narrador de *Sonata* pertence ao segundo tipo. As descrições que ele mesmo faz de si concorrem decisivamente para a formação desse *ethos*. Atentemos para o emprego conveniente de determinados itens lexicais.

No início da narrativa, toda uma sequência de substantivos e adjetivos, enunciados por ele mesmo, serve para caracterizá-lo: “Sou um sujeito um tanto esquisito, um tímido, um solitário, que às vezes passa a conversar consigo em voz alta” (VERISSIMO, 1987, p. 65).

Apesar de “esquisito”, o protagonista não é, de modo algum, alheio ao mundo em que vive, de modo que o discurso relatado dos outros personagens também contribui para a formação de seu *ethos*:

“Um lunático!” É o que murmuram de mim os inquilinos da casa de cômodos onde tenho um quarto alugado [...]
“Bicho-de-concha!” – já disseram de mim. (VERISSIMO, 1987, p. 65)

A negação que recai sobre certos substantivos abstratos, denotadores de noções valorizadas, é outro recurso para salientar sua timidez: “Tenho no quarto um piano no qual costumo tocar as minhas próprias composições, que nunca tive a coragem ou a necessidade de mostrar a ninguém” (VERISSIMO, 1987, p. 66).

O discurso do narrador sobre os outros também diz muito sobre o seu caráter de inadaptação. O uso dos substantivos abstratos abaixo realça seu descontentamento em relação às pessoas com quem convive:

“Ah! A monotonia dos exercícios e a obtusidade da maioria dos discípulos, a incompreensão e a impertinência dos pais! Devo confessar que não gosto de minha profissão [...]” (VERISSIMO, 1987, p. 67).

Os substantivos sublinhados acima tomam, no presente trecho, um verdadeiro valor de apreciação negativa. Tal seleção vocabular revela, portanto, elementos da subjetividade do narrador.

Entretanto, não se deve pensar que o *ethos*, mesmo na brevidade de um conto, se revele uma construção estática. As ideias veiculadas em torno do personagem-narrador (tímido, solitário, inadaptado) remetem a um certo imaginário romântico, ao qual ainda falta acrescentar uma característica: a

de homem apaixonado. E é nessa condição de apaixonado que o personagem não só deixa de lado sua timidez, declarando seu amor por Adriana, como a exorta a não se casar com um outro rapaz:

A certeza de não pertencer àquele lugar e àquela hora – pois eu não passava de um fantasma do futuro – deu-me uma audácia de que nunca antes eu havia sido capaz. Tomei a mão de Adriana e exclamei: “Eu te amo, eu te amo, eu te amo!” (VERISSIMO, 1987, p. 67).

Substantivos como “audácia” e “certeza” certamente se contrapõem ao *ethos* de timidez visto até então; o mesmo vale para o uso do verbo “exclamar”, semanticamente mais sugestivo do que “falar” ou “dizer”. Tal manifestação de coragem é um dos pontos altos da narrativa e marca o retorno irremediável do personagem para a sua época, na qual volta a apresentar o mesmo *ethos* de solidão e timidez de antes.

Devemos observar que as descrições cambiantes, bem como essa alternância no *ethos* do narrador, remetem diretamente ao modo de organização narrativo. De fato, uma narração pressupõe mudança de estados, as quais podem ser pontuadas por descrições específicas.

Por isso, passemos ao estudo do modo de organização narrativo.

4.2. A narrativa duplicada e as marcações sequenciais

A literatura fantástica se compõe de narrativas, razão pela qual seus textos podem ser analisados por diferentes esquemas sequenciais. Em geral, esses esquemas, principalmente quando associados ao conto, evidenciam uma certa gradação de eventos voltadas para um clímax. É que, por ser um gênero de curta extensão, o conto deve apresentar intensidade em sua leitura, não podendo se perder em detalhes e orientando-se para um final de impacto.

Sob esse ponto de vista, os esquemas narrativos propostos por Charaudeau (2008, p. 168), inspirado em Claude Brémond, e por Jean-Michel Adam (2019, p. 124) poderiam servir como instrumento de análise. Para Adam, teríamos cinco etapas narrativas: situação inicial; nó (que Charaudeau chama de

“falta”); reação ou avaliação (correspondendo à “busca” de Charaudeau); desfecho ou resolução; e situação final.

A proposta de Adam tem o mérito de evidenciar a diferença entre desfecho e situação final. Em muitas narrativas, o clímax, não se encontra no final do texto, mas um pouco antes, justamente na etapa do desfecho.

Esse esquema é sujeito a inúmeras variantes. Uma das principais, no gênero literário fantástico, seria a ocorrência de um alongamento significativo entre o desfecho e a situação final. Não se trataria exatamente de um mero epílogo, que costuma ser bem pontual e ter um caráter explicativo. Nesse espaço pós-desfecho, muitas vezes encontramos uma nova estrutura narrativa, que contém ela própria nó, busca e desfecho. Esse segundo desfecho costuma coincidir com o final da história. Por esse motivo, podemos falar de narrativa duplicada, o que não deixa de representar o caráter dual do fantástico, conforme assinala Thierry Ozwald (1996, p.22). Deve-se lembrar, no entanto, que a narrativa duplicada não é uma cópia da primeira parte da narrativa. Ela pode apresentar pontos em comum, mas é marcada por diferenças, o que é justificável na medida em que uma narrativa, como já dissemos, implica transformação.

Em *Sonata*, são observáveis as cinco etapas a que aludimos, incluindo também aí a narrativa duplicada. Na situação inicial, verifica-se a ancoragem no real, condição *sine qua non* do fantástico, por intermédio de referências históricas. No interior dessas referências cronológicas, é apresentado o narrador, uma pessoa em desconforto com sua própria época.

O processo de complicação (o nó) se inicia quando o personagem encontra, num antigo jornal, um anúncio datado de 1912 – ano em que nascera – e no qual se pedem aulas de piano.

Curioso, ele vai a esse endereço e o fantástico acontece: espantosamente, lá estão não apenas a casa, mas também Adriana, a aprendiz de piano, e sua mãe, responsável pelo anúncio. Temos, então, a etapa de reação ou, nos termos de Charaudeau, de busca.

O desfecho da primeira parte narrativa se dá quando, numa dada aula, o narrador encontra Adriana extremamente triste: a moça fora prometida num casamento arranjado a um homem a quem não amava, fato que o revolta, fazendo-o declarar, em alto e bom som, o amor que sente pela jovem e

conclamando-a a se rebelar contra essa imposição. O rapaz é então expulso daquela casa, e a narrativa sofre uma suspensão. O fantástico é rompido, uma vez que, posteriormente, o personagem volta àquele mesmo endereço e encontra um prédio no lugar da casa do anjo triste. Esta, segundo moradores mais antigos, fora demolida havia cerca de duas décadas.

A narrativa poderia se encerrar logo após esses acontecimentos, mas apresenta ainda uma continuação de certo fôlego, que funciona como um desdobramento da trama.

Ao visitar o túmulo de sua amada, o personagem encontra a filha desta, que muito se assemelha à Adriana – a ponto de também chamá-la Adriana. Ele é, então, convidado para tomar uma bebida em sua casa: esse convite pode ser encarado como um nó, pois o narrador está curioso para saber a natureza dessa nova Adriana.

Sabendo de sua profissão, a moça lhe pede para tocar uma música ao piano e acaba reconhecendo-a: trata-se de uma sonata composta por um admirador de sua mãe, muitos anos antes, fato comprovado inclusive pela presença de uma velha partitura com dedicatória datada de 1912 – exatamente a mesma que o narrador compusera! Há aqui um segundo clímax para a história, mas menos pronunciado que o primeiro, que foi quando o narrador instou Adriana a não aceitar seu casamento.

Percebendo, entretanto, que a sua Adriana estava irremediavelmente perdida no tempo, o professor de piano se retira daquela casa, o que marca o final definitivo da trama.

Algo interessante na composição de *Sonata* é que as indicações das estações do ano expressam não apenas marcas cronológicas denotativas, mas carregam-se também de simbolismos. O outono assinala o início da aventura fantástica, e o inverno, o primeiro desfecho, quando o narrador é expulso da casa de Adriana. O verão não aparece como marcador temporal, mas a primavera sim: o narrador encontra a filha de Adriana em setembro, mês em que se inicia essa estação, relacionada com a renovação e, portanto, com o renascimento.

Nossa análise sobre *Sonata* não estaria completa se deixássemos de falar de uma outra rede de marcadores sequenciais que é empregada em sua progressão narrativa. Trata-se dos blocos figurativos que descrevem elementos ligados ao movimento do rio para o mar. A utilização de palavras de um mesmo campo semântico remetendo à

expressão de um sentido metafórico demonstra o que José Luiz Fiorin chama de “isotopia”, conceito típico da semiótica greimasiana (FIORIN, 2002, p. 81).

O entendimento dessas figuras só pode ser alcançado se levarmos em conta a coerência global do texto. Não é admissível que o fluxo narrativo seja cortado para apresentar elementos ligados ao rio e ao mar, a não ser que esses cortes contenham algum simbolismo ligado ao próprio desenvolvimento da história.

Em *Sonata*, é de modo mais ou menos explícito que esse simbolismo se deixa desvendar. O rio seria o próprio tempo, ao passo que o mar representaria o futuro desconhecido, como comprovam as primeiras linhas do conto:

O tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto, feito de antigas águas ficadas e só Deus sabe então o que nos poderá acontecer [...] (VERISSIMO, 1987, p. 65)

Nessa comparação, que, de certo modo, já prenuncia o fantástico, verifica-se a possibilidade de se burlar a linha temporal normal – a figura do barco que se afasta da correnteza –, o que permite atingir épocas inesperadas – o “braço morto de águas ficadas”.

Em outro ponto da narrativa, essa rede metafórica destaca o encontro do narrador com Adriana:

“E quando ela me mirou com seus olhos dum verde úmido de alga, o escafandrista finalmente compreendeu por que tinha descido às profundezas do mar” (VERISSIMO, 1987, p. 73).

O conhecimento do sentido literal dos substantivos “escafandrista” e “mar” certamente ajuda a compreender, nesse trecho, o valor semântico deles, mas que só pode ser plenamente alcançado se levarmos em conta sua coerência global. Nesse caso, “escafandrista” se refere ao próprio personagem, e as “profundezas do mar”, ao passado. Note-se que o campo semântico relativo ao mar influenciou a própria descrição dos olhos de Adriana: em vez de serem verdes como a “mata” ou uma “esmeralda”, eles se associam à coloração de uma “alga”.

Essa rede também anuncia o fim da aventura fantástica, aparecendo articulada com outro campo semântico já mencionado, o das estações do ano:

“Eu temia a chegada do frio, pois uma misteriosa intuição me dizia que os ventos de julho poderiam impelir meu barco fora do braço morto, devolvendo-o à correnteza do tempo e afastando-me para sempre da criatura que eu amava” (VERISSIMO, 1987, p. 77).

O final inexorável do fantástico é sublinhado por esses mesmos elementos isotópicos:

“Tudo tinha acabado como devia. O meu barco deixava-se levar pela correnteza do rio e eu não sabia nem queria saber o que me esperava no Grande Oceano” (VERISSIMO, 1987, p. 81).

Nessa pesarosa constatação, o personagem resigna-se a seguir sua vida (“o barco”) dentro da linha temporal que lhe é destinada (a “correnteza do rio”), pouco se importando com o futuro (“Grande Oceano”).

É interessante notar que os elementos dessa rede não figuram na duplicação narrativa, desencadeada quando o narrador conhece a filha de Adriana. De fato, nessa altura, ele já está irremediavelmente preso em sua época origem, de sorte que o fantástico então se lhe afigura somente como lembrança. A ausência dessa rede é, portanto, também significativa.

5. Considerações finais

Os modos de organização do discurso constituem uma matéria de extremo interesse para quem aprecia trabalhar com textos. Sua utilização como ferramenta analítica permite estudar o texto tanto tratado individualmente, quanto com relação a outros inseridos num mesmo conjunto. Neste trabalho, seguimos predominantemente o primeiro caminho, ainda que fazendo alusões diversas ao gênero literário fantástico.

Embora haja gêneros literários, e mesmo de outros domínios, em que um desses modos seja predominante, na prática, raramente eles se materializam nos textos de modo isolado. Neste trabalho, demonstramos o quão articulados costumam se apresentar os modos narrativo e descritivo.

Caracterizado por Todorov como um gênero marcado pela hesitação, fruto de uma dualidade de impressões sobre a realidade, esforçamo-nos para demonstrar como a própria estrutura de um texto fantástico, em suas dimensões descritiva e narrativa, expressa esse caráter dual. De fato, em várias passagens descritivas e mesmo no fluxo narrativo, encontramos construções em paralelo.

É importante frisar que o modo de organização descritivo, muitas vezes visto como meramente subalterno ao narrativo, mostra-se importante na configuração textual. Ele tem influência direta na composição do *ethos* do narrador, entre outras coisas. E é importante levar em conta que a descrição de um personagem não deve se restringir ao levantamento de características físicas e psicológicas por meio de substantivos e adjetivos. Aquilo que ele expressa verbalmente em diálogos com outros personagens ou em reflexões também deve ser visto como elementos que o descrevem.

Destacamos também a importância do léxico na composição de uma narrativa fantástica. Do início ao fim de *Sonata*, há todo um jogo semântico entre os sentidos literal e figurado de vários itens lexicais. Algumas redes vocabulares, no caso as ligadas ao campo semântico do rio e do mar, formam blocos que pontuam o texto em diferentes partes.

Longe de constituir um elemento simplesmente retórico, essas redes assumem a função de realçar determinadas partes do texto, demarcando, por conseguinte, sua sintaxe.

É em construções dessa natureza que se aprecia aquilo que talvez seja o mais característico da linguagem literária: como em nenhum outro domínio discursivo, é na literatura que a língua rompe expectativas e se eleva a uma categoria estética, sensibilizando seus coenunciadores.

E é essa capacidade de sensibilização que faz com que alguns textos atravessem a sinuosa correnteza do tempo e deem a impressão de desafiar o oceano do esquecimento.

REFERÊNCIAS

ADAM, Jean-Michel. *Textos: tipos e protótipos*. Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2019.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours*. Paris : Hachette, 1983.

_____. Une théorie des sujets du langage. *Langage et Société*. Paris : Maison des sciences de l'homme, n° 28. p. 37-51, juin 1984.

_____. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris : Hachette, 1992.

_____. Une analyse sémiolinguistique du discours. *Langages*, Paris, n° 117, p. 96-111, 1995 .

_____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Tradução de Angela Corrêa, Ida Lúcia Machado et alii. São Paulo: Contexto, 2008.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusto Bastos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Ethos, Cenografia, Incorporação*. Tradução de Sírio Possenti. In: AMOSSY, Ruth (Org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

_____. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2012.

OZWALD, Thierry. *La nouvelle*. Paris : Hachette, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.

VERISSIMO, Erico. *Contos*. 11ª edição. São Paulo: Globo, 1987.

Abstract

Literary text and discourse organization modes: a semiolinguistic analyses of the fantastic short story *Sonata*, by Erico Verissimo

We present a study relating the literary fantastic genre to the discourse organization modes, according to Patrick Charaudeau's semiolinguistic theory. In line with Tzvetan Todorov, the fantastic is characterized by the hesitation effect produced in the text. It is important to study, then, how this effect becomes inserted in the narrative and descriptive organization modes. We use the short story "Sonata", by Erico Verissimo, in order to make our point.

Keywords: *discourse analysis; semiolinguistic; fantastic literature; Erico Verissimo.*