

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

RICARDO MOTA HIGA

**SOBRE MEDO E CULPA: SEMIÓTICA E PERSUAÇÃO EM *CARTA AO PAI*, DE
KAFKA**

Campo Grande – MS
Agosto-2014

RICARDO MOTA HIGA

**SOBRE MEDO E CULPA: SEMIÓTICA E PERSUASÃO EM CARTA AO PAI, DE
KAFKA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação do Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica.

Campo Grande – MS

Agosto-2014

RICARDO MOTA HIGA

**SOBRE MEDO E CULPA: SEMIÓTICA E PERSUASÃO EM CARTA AO PAI, DE
KAFKA**

BANCA EXAMINADORA:

GERALDO VICENTE MARTINS (UFMS)

FRANCISCO ELIAS SIMÃO MERÇON (FAFIA)

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS (UFMS)

Campo Grande, MS, 05 de agosto de 2014

Dedico este trabalho a Aurelina Mota Higa, pela força, carinho, compreensão, presença, parceria, pelo afeto... Pela vida! Somente o fato de ter nascido seu filho já faz valer a pena toda a existência. A João Paulo Ferreira Higa, meu sobrinho-neto, que possui o dom de tornar a (minha) vida ainda mais interessante, mais bela e mais emocionante.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador, Prof. Geraldo Vicente Martins, pelas observações precisas, pela sua presteza e pelo exemplo de profissional competente, dedicado e apaixonado pelos estudos da linguagem. Somente quem já teve a oportunidade de estudar com esse professor consegue mensurar o privilégio de tê-lo como orientador.

Às Professoras Rosana Cristina Zanelatto Santos e Maria Luceli Faria Batistote, pelas importantes observações e contribuições na leitura/análise do Relatório de Qualificação.

Ao professor Francisco Elias Simão Merçon, que realizou uma leitura crítica desta dissertação e contribuiu imensamente com suas observações e sugestões. Tê-lo como convidado na banca de defesa foi uma dádiva!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, pelas aulas memoráveis.

A Matthew Bustamante, pela leitura e correção do *Abstract*.

Aos colegas de Mestrado, pela convivência harmônica e pelos momentos descontraídos e inesquecíveis.

Estudar e trabalhar ao mesmo tempo faz com que a tarefa de concluir o Mestrado seja um desafio ainda maior. Por isso, agradeço à direção e coordenação da Escola Estadual Arlindo de Sampaio Jorge, que me ajudaram, quando possível, ajustando, conforme minhas necessidades, os horários de sala de aula e agradeço,

também, a toda equipe dessa escola, pessoas especiais pelas quais tenho a mais elevada estima.

Agradeço aos ex-professores do Curso de Letras da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB) e da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), grandes Mestres que tenho como exemplo. Cursar Letras nessas instituições foi um aprendizado apaixonante, que resultou no objetivo de ingressar no Mestrado.

Aos amigos Andréia, Lucinha, Keila, Takashi, Itamar e Lincoln, companheiros para a vida toda, pelo incentivo e ajuda nos diversos momentos ao longo dessa jornada.

Aos meus familiares, parentes e amigos, sem os quais a vida não teria a menor graça.

A Deus, que sempre realiza maravilhas em minha vida e, especialmente, por ter me dado forças e me ajudado a superar o cansaço, o estresse e as enfermidades durante o percurso, tornando possível a realização deste sonho.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo compreender como se constituem os efeitos de sentidos passionais na obra *Carta ao pai*, de Franz Kafka, e se estes se articulam com vistas à formulação de uma estratégia persuasiva; mais especificamente, pretendeu-se estudar se o reconhecimento e a exposição do medo e da culpa, que podem configurar um sentido de fragilidade, são utilizados como elementos de persuasão do narratário por parte do narrador. Para isso, fundamentou-se na semiótica discursiva, instituída por Greimas e ampliada por Fontanille e Zilberberg; foram também utilizados trabalhos de semioticistas brasileiros como Fiorin, Barros, Tatit, Pietroforte, Lopes e Almeida, dentre outros, operando-se, portanto, com elementos advindos das vertentes padrão e tensiva da teoria. Em relação ao nosso *corpus*, utilizamos a tradução de Modesto Carone, tradutor e crítico literário, que, em seus trabalhos de tradução, preocupa-se em manter, sempre que possível, as nuances da língua na qual a obra foi escrita, sendo, ainda, um dos mais experientes estudiosos brasileiros da obra de Franz Kafka. Esperava-se que o trabalho fosse mais uma opção de análise por meio dos estudos semióticos, uma vez que a obra analisada apresenta diversas características particulares, a que se acrescentava o fato de ainda não ter sido analisada estritamente sob a perspectiva semiótica, sobretudo no que concerne à problemática tensiva. Constatou-se que o discurso marcado pela culpa e pelo medo, explicitado pela tensividade, possui eficácia como recurso persuasivo encontrando-se no acontecimento constante uma das características mais recorrentes do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica tensiva; Kafka; Carta ao pai; Literatura universal.

ABSTRACT

This study aimed to understand how the meaning effects of passion are constituted in Franz Kafka's *Letter to His Father*, and if these meanings are articulated by the narrator in search of a persuasive strategy. More specifically, we sought to study whether the acknowledgment and exposure of fear and guilt, which can indicate a sense of fragility, are used as elements of persuasion by the narrator to the narratee. To this end, we relied on insights from the field of discursive semiotics, instituted by Greimas and expanded by Fontanille and Zilberberg. Works by Brazilian semioticians, such as Fiorin, Barros, Tatit, Pietroforte, Lopes & Almeida, among others, were also utilized. Therefore, we utilized elements coming from the standard and tensive strands of theory. For our corpus, we used the translation of Modesto Carone, a translator and literary critic who in his translation work is concerned with maintaining, wherever possible, the nuances of the original language in which the work was written, and who is also one of the most experienced Brazilian scholars of Kafka. This study was intended to serve as an application of semiotic studies to literary analysis of a work with several particular characteristics that has not yet been analyzed strictly under a semiotic lens, especially with regard to the tensive problematic. We observe that *Letter to His Father* has a discourse marked by guilt and fear, which made explicit through tensive structures, is an efficient resource of persuasion, beside that, the constant event is a recurring feature of the text.

KEYWORDS: Tensive semiotics; Kafka; Letter to His Father; Universal literature.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Esquema da decadência.....	31
Figura 2: Esquema da ascendência.....	32
Figura 3: Esquema da amplificação.....	33
Figura 4: Esquema da atenuação.....	34
Figura 5: Quadro da rotina e do acontecimento.....	37
Figura 6: Quadro da triagem e mistura.....	57
Figura 7: Esquema da amplificação.....	61
Figura 8: Quadro das combinações para as seis dimensões.....	70
Figura 9: Quadro emocional dos sujeitos.....	76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	5
1.1 Semiótica discursiva: o modelo tradicional de análise	5
1.2 A vertente da semiótica tensiva	28
2 ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A OBRA <i>KAFKIANA</i>	38
3 AS DINÂMICAS TENSIVAS EM <i>CARTA AO PAI</i>	50
3.1 Narrador e narratário	53
3.2 Triagem e mistura	55
3.3 O modo de existência: focalização e apreensão	62
3.4 O acontecimento	64
3.5 Tonicidade e temporalidade	69
3.6 Presença	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Em nosso percurso acadêmico-profissional, sofremos influências e somos “moldados” por elas; aderimos a algumas crenças e ideologias ou as rejeitamos. Nesse sentido, lembramo-nos de uma aula, ainda na graduação, em que a professora, com outras palavras, afirmou que de nada adianta conhecer teorias e se aprofundar no universo acadêmico se não conseguirmos levar esse conhecimento para a sala de aula.

Nesse período, ainda construindo a meta de ingressar no Mestrado e já inclinados a estudar teorias da análise do discurso, decidimos que o nosso *corpus* seria uma obra literária. Evidentemente, o que também pesou nessa escolha foi o fato de objetivarmos nos tornar professores da educação básica e, portanto, gostaríamos de estudar algo que pudesse ser aproveitado em nossa profissão, razão pela qual nos pareceu importante o debruçar-se, munido de um modelo de análise adequado, sobre as engrenagens do texto literário.

Havíamos decidido estudar o texto por meio da análise do discurso; mas qual a teoria de sustentação da pesquisa? Após conhecermos algumas delas, a semiótica foi a que se nos apresentou como dotada de grande cientificidade, uma vez que o modelo de análise proposto pela teoria semiótica segue padrões consideráveis do fazer científico. Ressalte-se que não afirmamos que outras teorias não possuem cientificidade, mas, em nosso entendimento, essa característica é bastante explorada e explicitada pelos teóricos da semiótica discursiva, sendo, inclusive, um dos objetivos reafirmados por eles: estudar cientificamente como ocorre o processo de construção dos sentidos.

Sabemos que isso pode vir a ser um motivo de crítica no próprio meio acadêmico, pois existem correntes que afirmam a impossibilidade de se estudar a literatura cientificamente, talvez porque superestimem o caráter artístico desses textos, ao mesmo tempo em que concebem o fazer científico como algo rígido e desprovido de flexibilidade, impossível de adotar uma visada que dê conta dos mecanismos linguístico-discursivos adotados no campo literário.

Luiz Tatit, na introdução ao livro *Análise semiótica através das letras*, observa que os recursos aplicativos da semiótica são deixados de lado por causa de sua complexidade, sendo substituída “por métodos menos rigorosos que atingem resultados imediatos, de cunho interpretativo ou parafrástico, descuidando-se totalmente da construção global de um modelo que subsista à descrição particular de cada texto” (TATIT, 2001, p.11-12). Adotando a perspectiva dos que não se furtam à tarefa sugerida pelo semioticista brasileiro, e sem adentrar a seara de discussões ideológicas acerca das teorias e suas diferentes concepções de pesquisa, ressaltamos ter sido o caráter científico da semiótica, com seu conjunto de postulados que se imbricam na descrição e análise dos processos de construção de sentidos do texto, o que mais nos cativou.

Escolhida a teoria, faltava, então, encontrar e delimitar o *corpus*. Franz Kafka, considerado por diversos estudiosos da literatura mundo afora como um dos escritores dignos de nota do século XX, é um de nossos autores preferidos e acreditamos que sua obra, perene e sempre atual, poderia receber este olhar pelo viés da semiótica. Além disso, ao ler *Carta ao pai* pela primeira vez, a sensação que tivemos foi de inquietação, pois pareceu-nos uma obra tensa e arrebatadora na sua organização textual e geração de sentidos (e ainda nem conhecíamos os princípios da semiótica tensiva!).

Tempos depois, quando tivemos de definir o *corpus* do nosso anteprojeto de pesquisa para o processo seletivo do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Estudos de Linguagens, *Carta ao pai* acabou sendo a primeira e única opção. Havia, no entanto, o receio de que, talvez, essa obra não fosse a escolha mais acertada, pois não temos fluência na língua alemã, idioma em que a obra foi escrita. Tal fato pode ser apontado como nosso “tendão de Aquiles” nesta empreitada; no entanto, após analisarmos a tradução de Modesto Carone e cotejá-la com os nossos objetivos de análise, decidimos que valeria a pena correr o risco de não trabalhar com a obra em sua versão original.

O objetivo, neste trabalho, é compreender como se constituem os efeitos de sentidos passionais em *Carta ao pai*, identificando, sob o viés dos aspectos tensivos, possíveis estratégias de persuasão dispostas nas estruturas linguístico-semióticas refletidas nos arranjos temáticos da obra, correlacionadas nos eixos da intensidade e extensidade, bem como em suas subdimensões.

Estratégias de persuasão são uma preocupação antiga nos estudos da linguagem, uma vez que, como atestam as correntes linguísticas modernas, mais que comunicar algo a alguém, uma mensagem visa a provocar reações desse alguém. Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, na obra *Tratado da argumentação: a nova retórica*, destacam a diferença entre *persuadir* e *convencer*: enquanto este se relaciona à aceitação de um argumento por meio da razão, aquele resulta na ação decorrente da adesão aos argumentos apresentados. Acreditamos que o foco na tensividade, que pressupõe a primazia do sensível sobre o inteligível, constitui-se na principal estratégia de persuasão do narrador de *Carta ao pai* para conduzir sua argumentação.

Desse modo, para organizarmos a estruturação do texto, além desta Introdução, das Considerações finais e das Referências, dispusemos o texto em três capítulos: o primeiro, de fundamentação teórica, no qual abordamos, de forma sucinta, os principais pressupostos da teoria semiótica; o segundo, no qual trouxemos algumas observações sobre a obra kafkiana feitas por teóricos que de algum modo dialogam com nossas investigações em *Carta ao pai*; e, finalmente, o terceiro, sobre as dinâmicas tensivas em nosso *corpus*, no qual procuramos aplicar os modelos tensivos para a análise dessa obra, destacando o narrador e narratário como os actantes do enunciado; o processo de triagem e mistura, em que se observou a atuação do narrador na seleção de dados; o modo de existência, cujo processo de focalização e apreensão nos permitiu identificar dois tipos de sujeito; o acontecimento, um dos elementos mais recorrentes na obra; as correlações de tonicidade e temporalidade, que nos permitiu esquematizar o fenômeno da paralização do tempo e, finalmente, a noção de presença, que evidenciou a existência de um sujeito, na maioria das vezes, virtualizado.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 Semiótica discursiva: o modelo tradicional de análise

Inicialmente, a semiótica discursiva, valendo-se dos princípios da linguística estrutural pesquisados por Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Viggo Brøndal, Lucien Tesnière e Roman Jakobson (além dos estudos antropológicos de Claude Lévi-Strauss e Vladimir Propp, e dos relacionados à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty), preocupa-se em construir uma teoria sobre o processo de significação, tendo como *corpus*, principalmente, os textos literários (TATIT, 2010, p. 13).

Enquanto a semiótica anglo-saxônica “elege o *signo* como objeto central de contemplação” e a semiótica russa tem por objetivo maior investigar a cultura, a semiótica discursiva, por sua vez, focaliza os estudos do sentido (LOPES; ALMEIDA, 2011). Dessa forma, tal teoria preocupa-se em entender como ocorrem os processos de significação a partir dos signos, não dos símbolos, pois são aqueles os considerados operadores adjuvantes em um processo que envolve uma relação de estruturas que resultam na organização do(s) sentido(s).

Bertrand ressalta a diferença entre a semiótica instituída por A. J. Greimas, também chamada de semiótica francesa ou discursiva, e a semiótica instituída por Charles Sanders Peirce, também conhecida como semiótica americana ou filosófica:

[A semiótica de Peirce] atém-se especialmente ao modo de produção do signo (os esquemas inferenciais ao modo do raciocínio: dedução, indução, abdução) e à sua relação com a realidade referencial pela mediação do

“interpretante” (de onde provém a tipologia dos signos: ícone, índice, símbolo). É uma semiótica lógica e cognitiva, desvinculada de qualquer ancoragem nas formas languageiras. [A semiótica de Greimas], ao contrário, tem suas raízes na teoria da linguagem, mostrando assim sua filiação a Saussure, seus postulados estruturais e sua concepção de língua como instituição social. (BERTRAND, 2003, p. 13-14)

A semiótica discursiva, como afirma o pesquisador, é uma semiótica languageira, fundamentada nos princípios da teoria da linguagem. Os efeitos de sentido, portanto, são construídos por meio da linguagem, uma vez que esta precede à realidade. Em *Enunciação e tensividade: a semiótica na batida do samba*, Antonio Vicente Pietroforte reitera o caráter languageiro da semiótica discursiva:

Em abordagens semióticas, o sentido é construído por meio do discurso, de modo que a significação é formada na linguagem para, depois, projetar-se no mundo, dotando-o de sentido humano.

Não se trata de alucinação teórica, mas de estabelecer um ponto de vista. Em semiótica, quando se diz que tudo é gerado no discurso, não se fala em gerar entes físicos ou biológicos, mas da semiótica em que se constrói o mundo que se pretende narrar. Nessa narração, o mundo é aquilo que se diz sobre ele. (PIETROFORTE, 2010, p. 11)

Com o explícito objetivo de construir uma teoria comprometida com a inflexão científica e que possa ser aplicada em qualquer tipo de texto, foi desenvolvido o percurso gerativo de sentido. Antes de abordarmos esse simulacro metodológico, faz-se necessário observar como a semiótica concebe a noção de texto e de discurso.

Dentre os diversos conceitos de texto, adotaremos o utilizado por Barros (2011, p. 7-8), segundo o qual um texto é, simultaneamente, um objeto de significação e de comunicação. Enquanto objeto de significação, ele se organiza em estruturas internas que mantêm relações e, como objeto de comunicação, evidencia o elo que se estabelece entre um destinador e destinatário. É importante ressaltar que a semiótica não trata apenas do texto verbal ou linguístico; pode ser uma gravura, uma dança, um filme etc. A semiótica procura explicar o sentido do texto analisando, em primeiro lugar, as estruturas internas, isto é, o plano de conteúdo dos textos, para, depois, verificar as relações que se constroem com o seu plano de expressão.

Segundo Pietroforte (2008, p. 129), o percurso gerativo do sentido, a ferramenta metodológica da teoria semiótica, “não é um modelo sobre o texto, mas um modelo sobre o sentido”. No entanto, a semiótica investiga por meio do texto os mecanismos de construção dos sentidos e a textualização é um processo de materialização do discurso que resulta na produção textual; sendo assim, compreender como ocorre tal processo é de fundamental importância para o objetivo da teoria semiótica. Greimas e Courtés assim definem a textualização:

Textualização é o conjunto dos procedimentos – chamados a se organizarem numa sintaxe textual – que visam à constituição de um contínuo discursivo, anteriormente à manifestação do discurso nesta ou naquela semiótica (e, mais precisamente, nesta ou naquela língua natural). O texto assim obtido, uma vez manifestado como tal, assumirá a forma de uma representação semântica do discurso. (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 504)

Como o texto é resultado do processo de textualização, colocando-se em relação direta com a problemática discursiva, Fiorin (2012) observa a necessidade da distinção entre texto e discurso; dentre as características diferenciadoras que aponta, abordaremos dois pontos evidenciados pelo autor. O discurso, da ordem da imanência, é anterior ao texto, da ordem da manifestação; ambos são produtos da enunciação e o texto é a materialização do discurso. Se o texto é a materialização do discurso e há diversos tipos de textos, podemos inferir que um mesmo discurso pode se manifestar em diferentes textos.

A segunda distinção observada pelo semiótico diz respeito, a partir das formulações do estudioso russo Mikhail Bakhtin, ao diálogo entre os discursos, relação denominada interdiscursiva, sendo que esse diálogo pode ocorrer de diferentes formas: citação, paródia, estilização, oposição, concordância etc. Em outras palavras, um discurso sempre mantém uma relação dialógica com outro discurso, o que não acontece com o texto: sendo este uma unidade da manifestação do discurso, pode ou não manter um diálogo com outros textos. Ocorre a intertextualidade quando um texto mantém uma relação dialógica com outro texto; se essa relação não se manifesta no texto, temos apenas a interdiscursividade.

Como acreditamos que, durante a análise de *Carta ao pai*, seja necessária a compreensão de alguns procedimentos da discursivização como, por exemplo, aqueles que se referem às relações entre figuras e temas, trabalharemos com a noção de discurso neste trabalho.

Feita a distinção entre texto e discurso, é preciso tratar do percurso gerativo de sentido, cuja apresentação formalizada foi elaborada por Greimas e Courtés ao final da década de 1970. Segundo os dois semióticos, os componentes do processo

de significação se articulam “uns com os outros de acordo com um ‘percurso’ que vai do mais simples ao mais complexo, do mais abstrato ao mais concreto” (GREIMAS; COURTÉS, 2012, p. 232). Nessa perspectiva, o percurso gerativo de sentido é constituído de três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. Barros assim descreve esses níveis:

O nível semiótico comporta três etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das *estruturas fundamentais*, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das *estruturas narrativas*, nível sintático-semântico intermediário, e a das *estruturas discursivas*, mais próximas da manifestação textual. São lugares diferentes de articulação do sentido, que pedem a construção, no interior da gramática semiótica, de três gramáticas – fundamental, narrativa e discursiva –, cada qual com dois componentes, ou seja, uma sintaxe e uma semântica. (BARROS, 2001, p. 15)

Ao afirmar que os níveis do percurso possuem uma gramática composta por uma sintaxe e uma semântica, é importante entender o conceito de sintaxe em uma teoria do discurso. Fiorin esclarece que ela é da ordem do relacional, ou seja, é por meio do conjunto de regras da sintaxe que se encadeiam as formas de conteúdo na articulação de um discurso. A semântica está relacionada ao sentido decorrente das operações realizadas pela sintaxe, distinguindo-se desta pela menor autonomia que possui:

A distinção entre sintaxe e semântica não decorre do fato de que uma seja significativa e a outra não, mas de que a sintaxe é mais autônoma do que a semântica, na medida em que uma mesma relação sintática pode receber uma variedade imensa de investimentos semânticos. (FIORIN, 2011, p. 21)

O nível fundamental, no que diz respeito à semântica, abriga as categorias básicas que respondem pelos sentidos de um texto, as quais são constituídas por termos que mantêm entre si uma relação de contrariedade. Fiorin (2011, p. 23) observa que “cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/”.

Greimas e Courtés (2012, p. 192) definem euforia como o “termo positivo da categoria tímica que serve para valorizar os microuniversos semânticos, transformando-os em axiologias; *euforia* se opõe a *disforia*; a categoria tímica comporta, além disso, como termo neutro a *aforia*”. Se euforia é o termo positivo, a disforia é o negativo. Fiorin (2011) observa que esses valores não são fixos, pois estão inscritos no texto, ou seja, um termo pode ser eufórico ou disfórico dependendo do universo textual em que se encontra inserido; a morte, por exemplo, pode ser disfórica para um recém casado e eufórica para um suicida.

São duas as operações que constituem a sintaxe do nível fundamental: a negação e a asserção. Fiorin assim descreve as duas operações:

Na sucessividade de um texto, ocorrem essas duas operações, o que significa que, dada uma categoria tal que *a versus b*, podem aparecer as seguintes relações: [...] afirmação de *a*, negação de *a*, afirmação de *b*. [...] afirmação de *b*, negação de *b*, afirmação de *a*. (FIORIN, 2011, p. 23)

É importante observar que, partindo da afirmação de *a*, é necessário que ocorra a negação de *a* antes da afirmação de *b*. Por exemplo, numa oposição

semântica vida *versus* morte, primeiro ocorre a afirmação da vida, depois a negação da vida e, por último, a afirmação da morte. No espaço teórico em que ocorre a sintaxe fundamental, a afirmação da morte não é seguida imediatamente da afirmação da vida, sendo necessário passar sempre pelo termo contraditório. Em outras palavras, nunca ocorrerá, nesse sentido, a afirmação da morte imediatamente após a afirmação da vida; portanto, encontra-se já implicada aí uma noção de processualidade, uma vez que a passagem de um termo a outro realiza-se gradualmente. Tal caráter processual será bastante valorizado pelos estudiosos da vertente tensiva da semiótica, uma vez que ela se relaciona diretamente com o contínuo.

Claude Zilberberg, em um dos capítulos do seu *Razão e poética do sentido*, sintetiza os postulados de Hjelmslev, Brøndal, Jakobson e Lévi-Strauss e destaca o caráter gradual do binarismo, segundo o qual a oposição lógica direciona-se à contradição de forma gradual, ou seja, de forma processual e tem como resultado o termo neutro.

O autor destaca, dentre outras coisas, a importância de Greimas que, segundo Zilberberg, soube aproveitar e reorganizar conceitos importantes de outros pesquisadores (Saussure, Hjelmslev, Jakobson, Martinet, Trubetzkoy e Brøndal são alguns deles) e propiciou a continuidade epistemológica da semiótica. É essa conclusão do autor que se destaca a seguir:

Improvizando um pouco na História, gostaríamos de evidenciar sucintamente que a semiótica greimasiana conseguiu vencer uma dupla dificuldade: de um lado, homogeneizou e compôs heranças que tendiam à autossuficiência, bem como assegurou uma continuidade epistemológica para a seleção e garantia das aquisições posteriores; de outro, instalou nesse patamar conceptual, enriquecido e expandido ao longo dos anos, um centro organizador. Domínio

e apropriação do tempo, num caso, ordenação e imantação do espaço, no outro, tempo e espaço que são como que a cena da conceptualização, na medida em que aparecem indissociavelmente como a instigação e a resolução de um ato de reflexão. (ZILBERBERG, 2006, p. 91)

A semiótica tensiva surge dessas adequações conceituais que, como observado, contempla e redimensiona o caráter processual ou gradual da estrutura responsável pela constituição dos sentidos. Greimas e Fontanille, em *Semiótica das paixões*, definem a tensividade como segue, destacando-lhe a importância do caráter processual:

A tensividade, fenômeno ampla e devidamente constatado, característica inseparável de todo desenrolar processual frástico ou discursivo, parecia ser dominada, num primeiro tempo, pela projeção das estruturas do descontínuo, com o risco apenas de adiar a construção de uma gramática aspectual que desse conta, ao mesmo tempo, de ondulações temporais e de sinuosidades espaciais. Entretanto, a urgência de completar a teoria das modalidades, equilibrando as modalidades do ser e uma interrogação insistente sobre a natureza dos estados, dinâmicos e inquietos, obrigava a enfrentar diretamente a problemática das paixões”. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.17)

A processualidade propicia a harmonia do próprio quadrado semiótico, uma vez que a passagem de um termo (oposto ou contraditório) ocorre, na verdade, de forma gradual e não abrupta.

Voltemos à discussão do percurso gerativo de sentido. Nele, o nível narrativo é aquele em que se verificam as transformações dos sujeitos e suas ações. Visando

a esclarecer a questão, Fiorin (2011) evidencia a distinção entre a narratividade e narração; enquanto esta é apenas uma das classes da tipologia textual clássica, relacionada a personagens individualizados, aquela é componente de todo texto e diz respeito às transformações de estado. Imaginemos, como exemplo, a fotografia de um prédio demolido; a narratividade desse texto pode ser recuperada, uma vez que a situação de estado (prédio demolido) pressupõe uma transformação, pois, outrora, o prédio se encontrava edificado. É nesse sentido que se considera a narratividade como componente central da teoria do discurso, uma vez que ela permite operar com pressuposições lógicas, as quais reconstituem fases centrais da construção do sentido.

Segundo Greimas, a sintaxe narrativa “consiste em operações efetuadas sobre os termos passíveis de serem investidos de valores de conteúdo; portanto, ela os transforma e os manipula, negando-os e afirmando-os ou – o que dá no mesmo – disjuntando-os e conjuntando-os” (1975, p. 152). Dessa junção (conjunção ou disjunção) e das transformações operadas pelo sujeito, decorrem os enunciados de estado e os de fazer.

Os enunciados de estado estabelecem uma relação de junção ou disjunção entre um sujeito e um objeto. Já os enunciados de fazer mostram as transformações efetuadas sobre essa relação e correspondem à passagem de enunciados de um estado a outro (FIORIN, 2011).

Uma narrativa complexa se estrutura em uma sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção. Esses percursos nem sempre estão explícitos nos textos, mas precisam ser pressupostos para que os sentidos se construam.

O percurso da manipulação consiste em levar o outro (destinatário) a que faça ou queira fazer algo que o destinador determina, podendo ser alcançada por intimidação, tentação, provocação e sedução. Na intimidação são apresentados valores que o sujeito destinador julga que o sujeito destinatário teme e quer evitar; a tentação relaciona-se a valores que o destinador julga que o destinatário almeja; a intimidação e a tentação pertencem ao eixo pragmático e são, normalmente, vinculados ao uso da força. Já a sedução e a provocação estão vinculadas ao plano mental, ao eixo do saber, e se relacionam a valores cognitivos; na sedução, é realizado um juízo positivo da competência do sujeito manipulado, e na provocação expõe-se um juízo negativo dessa competência.

Em *Carta ao pai*, observamos que o narrador foi manipulado pelo narratário a responder, entre outras questões, por que sentia medo dele – “Querido pai: você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você” (KAFKA, 1997a, p. 07) – por outro lado, o narrador também tenta manipular o narratário, na medida em que organiza o relato dos fatos para responder-lhe à pergunta. Em relação ao narratário, percebemos, em vários momentos, a manipulação por intimidação na qual ele atua como sujeito manipulador: “Quando eu começava a fazer alguma coisa que não lhe agradava e você me ameaçava com o malogro, então o respeito pela sua opinião era tão grande que com ele o fracasso era inevitável, mesmo que só ocorresse numa época posterior” (KAFKA, 1997a, p. 24).

Também observamos relatos de manipulação por intimidação, em que o narratário tenta persuadir o narrador por ameaças relacionadas ao uso de agressão física não concretizada. Voltaremos a essa questão durante a análise do *corpus*.

Os programas narrativos da competência e da *performance* constituem o percurso da ação. Segundo Fiorin, a competência relaciona-se à “capacidade do sujeito que realiza a transformação central da narrativa, que é dotado de um saber e/ou poder fazer”. Já a *performance* “é a fase em que se dá a transformação (mudança de um estado a outro) central da narrativa” (2011, p. 30-31).

O percurso da sanção, segundo Barros, “é aquele em que o destinador vai dar ao destinatário o reconhecimento pelo cumprimento ou não do acordo e a retribuição ou a punição daí decorrentes” (2008, p. 200), ou seja, ocorre a constatação de que a *performance* se realizou; prêmios e castigos são distribuídos nessa fase. Além disso, dependendo da narrativa, é o momento em que os segredos são revelados, quando são feitas descobertas e revelações.

Fontanille (2008) esclarece que muitos textos não apresentam a sequência canônica de forma explicitada e, nesses casos, deve-se lançar mão da reconstrução por pressuposição. Pode-se, por exemplo, a partir da sanção pressupor a ocorrência da *performance*, da competência e da manipulação.

A semântica narrativa diz respeito ao momento em que os sujeitos são relacionados aos objetos, nos quais foram investidos valores, razão pela qual os sujeitos estão em conjunção ou disjunção com esses elementos, que são chamados de objetos de valor (Ov). Barros afirma que se trata do “momento em que os elementos semânticos são selecionados e relacionados com os sujeitos. Para isso, esses elementos inscrevem-se como valores, nos objetos, no interior dos enunciados de estado” (2011, p. 42).

As relações do sujeito com os valores são alteradas pelas determinações modais, uma vez que é a partir delas que o sujeito pode passar a querer fazer algo ou

desejar estar em conjunção com determinado objeto. Há dois tipos de modalização: a modalização do fazer e a modalização do ser.

A modalização do fazer possui dois aspectos: o *fazer-ser* do destinador, que atribui valores modais ao destinatário para que ele realize aquilo que o destinador espera ou deseja, e o *ser-fazer*, que diz respeito à organização modal da competência do sujeito. O *dever-fazer* e o *querer-fazer* são modalidades virtualizantes e, conseqüentemente, a partir deles, tem-se o sujeito virtual; o *saber-fazer* e o *poder-fazer* são modalidades atualizantes, relacionando-se à ação e, nesse caso, tem-se o sujeito atualizado.

A modalização do ser permite o surgimento das paixões, uma vez que a combinação de diferentes possibilidades modais leva a produzir efeitos de sentido afetivos ou passionais com base nas organizações modais que caracterizam o sujeito de estado. Existem dois modos de modalização do ser: a modalização veridictória e a modalização pelo *querer*, *dever*, *poder* e *saber*, que se relacionam diretamente aos valores investidos nos objetos. Se a modalização veridictória diz respeito à relação de crença entre sujeito e objeto, classificando-a como verdadeira ou falsa, mentirosa ou secreta (BARROS, 2011), os valores investidos nos objetos auxiliam na constituição do ser do sujeito, conduzindo-o às paixões, as quais podem assumir sentidos de insatisfação, ambição, desilusão, insatisfação, insegurança e, como em *Carta ao pai*, medo e culpa.

Matte e Lara caracterizam, a partir das modalidades potenciais, virtuais, atuais e reais, quatro estados de sujeito:

[...] Sujeito Potencializado: /não quer/, /não deve/, /não pode/ e /não sabe/, mas /crê/ querer ou dever fazer (assume ou adere a uma crença). É um sujeito que percebe como iminente a disjunção com o objeto.

[...] Sujeito Virtual ou Virtualizado: /quer/ ou /deve/ fazer, mas não /sabe/ nem /pode/ fazer. É um sujeito em disjunção com o objeto.

[...] Sujeito Atualizado: /quer/ ou deve/ fazer, /sabe/ e /pode/ fazer. Por ter a competência necessária para transformar a disjunção em conjunção, é um sujeito na iminência da conjunção com o objeto.

[...] Sujeito Realizado: é o sujeito que já realizou a transformação e está em conjunção com o objeto. (MATTE; LARA, 2009, p. 36-37)

Demonstraremos, em nossa análise, que o sujeito filho de *Carta ao pai* oscila entre os estados de sujeito atualizado e sujeito virtualizado, sendo este o predominante. Esses diferentes estados de sujeito podem ser estudados sob o aspecto das paixões, pois estas “são entendidas como efeitos de qualificações modais que modificam o sujeito” (MATTE; LARA, 2009, p. 58). Assim, da mesma forma que o sujeito do fazer age e transforma sua junção com o objeto, ele também é afetado pelas paixões.

Fiorin (2011) enfatiza que, no nível narrativo, ocorrem organizações abstratas como, por exemplo, considerar um sujeito que entra em conjunção com a riqueza. Ao passar para o nível discursivo, veremos que essa conjunção com a riqueza poderá concretizar-se, por exemplo, como um roubo de joias ou o recebimento de uma herança; por conta de tais investimentos é que o nível discursivo é tido como o mais superficial e o mais concreto do percurso gerativo de sentido.

Dada sua superficialidade, é com o nível discursivo que ocorre o primeiro contato quando se analisa um texto. É nesse nível que se realiza a conversão das estruturas narrativas em estruturas discursivas; conversão que ocorre quando o

sujeito da enunciação opera as escolhas de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras e de temas que determinarão a narrativa; isto é, ele efetiva os procedimentos de actorialização, temporalização, espacialização, tematização e figurativização.

É necessário, antes de iniciarmos os estudos da sintaxe e da semântica do nível discursivo, retomar o conceito de texto e distingui-lo do conceito de discurso, além de abordar o conceito de enunciação. Segundo Fiorin (2011), o texto, para a teoria semiótica, constitui-se de um plano de conteúdo e de um plano de expressão. “Chamamos manifestação à união de um plano de conteúdo com um plano de expressão. Quando se manifesta um conteúdo por um plano de expressão, surge um texto” (FIORIN, 2011, p. 44-45). O plano de conteúdo é analisado por meio do percurso gerativo de sentido, que permite constatar que o sentido não se reduz à soma dos significados das palavras, nem dos vocábulos encadeados nos enunciados; pelo contrário, o sentido decorre da articulação dos elementos que formam o texto, ou seja, existe uma sintaxe e uma semântica que regem essa articulação.

Desse modo, o discurso, para a teoria semiótica, é um elemento do plano de conteúdo, um nível do percurso gerativo em que ocorre a concretização das formas narrativas abstratas. Esse é um dos motivos que faz com que Barros (2011) considere o discurso como a narrativa enriquecida pelas opções do sujeito da enunciação. Esta se caracteriza pela mediação entre estruturas narrativas e discursivas e pode ser reconstituída a partir das marcas espalhadas no discurso: Assim, “analisar o discurso é determinar, ao menos em parte, as condições de produção do texto” (BARROS, 1990, p. 54).

A enunciação é a instância que permite ao falante utilizar-se da linguagem para construir os enunciados; é um processo em que ele se apropria da língua. Esse

ato de apropriação da língua introduz o locutor, aquele que fala e, conseqüentemente, introduz também o outro, o *tu*, aquele a quem se destina o discurso, o alocutário.

Benveniste assim descreve a enunciação:

O ato individual de apropriação da língua introduz aquele que fala em sua fala. Este é um dado constitutivo da enunciação. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Essa situação vai se manifestar por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação. Esta descrição um pouco abstrata se aplica a um fenômeno linguístico familiar no uso, mas cuja análise teórica está apenas começando. É primeiramente a emergência dos índices de pessoa (a relação *eu-tu*) que não se produz senão na e pela enunciação: o termo *eu* denotando o indivíduo que profere a enunciação, e o termo *tu*, o indivíduo que aí está presente como alocutário. (BENVENISTE, 2006, p. 84)

É importante ressaltar que é *na* enunciação e *pela* enunciação que ocorrem a relação *eu-tu* e, também, a instauração de tempo. O tempo, na enunciação, é sempre presente e, a partir dele, instauram-se os outros tempos verbais. Segundo Benveniste, “da enunciação procede a instauração da categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo” (2006, p. 85).

O enunciado é produto da enunciação e, por meio dele, é possível verificar as marcas deixadas por ela. Fiorin assim trata a questão: “a enunciação é o ato de produção do discurso, é uma instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação). Ao realizar-se, ela deixa marcas no discurso que constrói” (2011, p. 55). A enunciação pressupõe a existência de um sujeito (*eu*), de um espaço (*aqui*) e de um tempo (*agora*); por isso, a ela também se define como a instância de um *eu-aqui-agora*. Ainda segundo o autor, o “*aqui* é o espaço do *eu*, a partir do qual todos os

espaços são ordenados (*aí, lá, etc.*); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada” (FIORIN, 2011, p. 56).

Constata-se, assim, que a enunciação é a instância que estabelece, nos enunciados, as categorias de pessoa, espaço e tempo. Por isso, a sintaxe do nível discursivo analisa três procedimentos de discursivização: a actorialização, a espacialização e a temporalização, o que leva essa sintaxe a abranger dois aspectos: as projeções da instância da enunciação no enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário, ou seja, a argumentação (FIORIN, 2011).

Segundo Barros (2011), as projeções da enunciação referem-se às operações em que a enunciação projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas espaço-temporais. É por meio da operação denominada de *debreagem*¹ que ocorrem as projeções da enunciação; nela, são visadas as categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Pode-se dizer que, por meio da *debreagem*, o sujeito da enunciação articula efeitos de sentido que deseja produzir para persuadir o enunciatário. Inicialmente, esses efeitos organizam-se em dois grupos: o de proximidade ou distanciamento da enunciação e o de realidade ou referente.

Quando, no texto, estiverem projetados termos que se reportem ao *eu, aqui e agora*, diz-se que ocorre a *debreagem* do tipo enunciativa, caracterizada por gerar os efeitos de subjetividade e proximidade. Se, ao contrário, opta-se pela utilização do *ele, do lá e do então*, tem-se a *debreagem* enunciva, caracterizada pelos efeitos de objetividade e distanciamento. Barros, ao tratar desses procedimentos, apresenta as seguintes considerações:

¹ A autora utiliza, na verdade, o termo *desembreagem*. Optamos, neste trabalho, pelo termo *debreagem*, mais comumente empregado pelos semioticistas brasileiros.

A primeira observação é a de que o tempo, o espaço e as pessoas instalados no discurso dependem dos dispositivos de desembreagem, por meio dos quais o enunciador do texto, ao temporalizar, espacializar e actorializar o discurso produz também efeitos de sentido de aproximação e distanciamento. Daí a desembreagem poder ser **enunciativa**, quando o efeito é de proximidade da enunciação, graças ao uso da primeira pessoa *eu*, do tempo presente *agora* e do espaço *aqui*, ou **enunciva**, quando se produz o efeito de distanciamento da enunciação, com o emprego da terceira pessoa *ele*, do tempo do *então* e do espaço do *lá*. (BARROS, 2008, p. 204)

Aceitando-se tais afirmações, compreende-se porque, por exemplo, é praticamente uma regra dos textos jornalísticos (e científicos) o uso da terceira pessoa como forma de tornar o texto mais “objetivo”. No entanto, entendendo-se a concepção de desembreagem enunciva, percebemos que o distanciamento da enunciação é algo aparente, mascarado, fingido, pois, segundo Barros, “a enunciação conserva-se sempre pressuposta, nunca é manifestada no texto em que se projeta de diferentes formas e com diferentes fins” (2011, p. 57).

Existem, também, as desembreagens internas e as paralelas ou alternadas. As desembreagens internas ocorrem quando, no interior do texto, concede-se a voz a um outro ator, sempre em primeira pessoa. Quando o discurso alterna desembreagens enunciativas e desembreagens enuncivas, tem-se a desembreagem paralela ou alternada (FIORIN, 2011, p. 66-68). Seleccionamos o seguinte trecho de *Carta ao pai* no qual se destaca o uso da desembreagem interna, caracterizada, nesse caso, pelas aspas:

Penso aqui em certas observações que devem ter literalmente riscado sulcos no meu cérebro como: “Já aos sete anos eu precisava levar a carroça pelas

aldeias”; “Precisávamos dormir todos num cubículo”; “Ficávamos felizes quando tínhamos batatas”; “Durante anos, por falta de roupa de inverno suficiente, fiquei com feridas abertas nas pernas”; “Quando eu ainda era menino já precisava ir para a loja em Pisek”; “Dos meus eu não recebia nada, nem mesmo durante o serviço militar, ainda tinha que mandar dinheiro para casa”; “Mas apesar de tudo – de tudo – o pai era sempre o pai. Quem é que sabe disso hoje? O que é que os filhos sabem? Ninguém sofreu assim. Será que um filho entende isso hoje?”. (KAFKA, 1997a, p. 30-31)

Além das *debreagens*, existe o procedimento da *embreagem*, exemplificado geralmente pelo emprego da terceira pessoa pelo sujeito para falar de si mesmo em textos enuncivos. Na *embreagem* ocorre, segundo Fiorin (2011, p. 74), “uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou do espaço”. O autor cita estes exemplos:

Assim, quando o pai diz ao filho “O papai não quer que você faça isto”, suspende-se a oposição entre o *eu* e o *ele*, empregando-se a terceira pessoa em lugar da primeira. Quando se diz “Você lá que é que está fazendo no meu jardim?”, emprega-se o *lá* no lugar do *aí*, advérbio que indica o lugar próximo da pessoa com quem se fala. (FIORIN, 2011, p. 74)

Existe também a suspensão da oposição de tempo que se evidencia no uso do presente histórico; tal procedimento serve para aproximar o que se disse do momento da enunciação.

Outro efeito produzido pelo discurso é o de realidade ou referente. Efeitos de realidade ou de referente dão verossimilhança ao discurso, pois os fatos tornam-se

fatos ocorridos e os personagens tornam-se reais. Barros assim se manifesta sobre o efeito de realidade:

Por efeitos de realidade ou de referente entendem-se as ilusões discursivas de que os fatos contados são “coisas ocorridas”, de que seus seres são de “carne e osso”, de que o discurso, enfim, copia o real. [...] são ilusões criadas, efeitos de sentido produzidos no discurso graças a procedimentos diversos. Na sintaxe do discurso, os efeitos de realidade decorrem, em geral, da desembreagem interna. Quando, no interior do texto, cede-se a palavra aos interlocutores, em discurso direto, constrói-se uma cena que serve de referente ao texto, cria-se a ilusão do “real” de diálogo. As notícias e entrevistas dos jornais fazem bom uso desses recursos. (BARROS, 2011, p. 59)

Dependendo do tema da reportagem, considera-se necessário informar, aos leitores, a idade do entrevistado; no entanto, nem sempre essa prática se torna necessária. Barros cita o exemplo de um jornal que utiliza essa prática, sem necessidade: “Dar a idade de professores universitários chamados a opinar sobre os vestibulares em São Paulo não tem [...] nenhuma importância para a informação transmitida, mas produz a ilusão de realidade” (2011, p. 60-61). O efeito de sentido alcançado é o de que os entrevistados realmente existem, fazem parte do mundo real; isto é, os personagens não são fictícios e a reportagem é cópia fiel da realidade.

Outro recurso utilizado por esses veículos é inserir horários e datas nos textos; segundo Barros, esses procedimentos são recursos semânticos, não sintáticos, denominados de ancoragem, que consistem em unir o discurso a pessoas, espaços e datas para que ocorra a concretização do efeito de realidade.

É importante ressaltar que, para a teoria semiótica, a finalidade do ato de comunicação não é informar, mas, sim, persuadir o outro. Nas palavras de Fiorin:

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. Por isso, ele é sempre persuasão. (FIORIN, 2011, p. 75)

Segundo Barros (2011), o ato de persuasão diz respeito, então, às relações argumentativas entre enunciador e enunciatário. O enunciador assume o papel de destinador-manipulador, pois tenciona levar o enunciatário a crer em seu discurso e a fazer o que lhe foi proposto. A manipulação do destinador constitui-se de um fazer persuasivo; já ao enunciatário cabe o fazer interpretativo. Na manipulação são estabelecidos o contrato entre o enunciador e o enunciatário e os meios empregados na persuasão e na interpretação. Por meio do contrato, “o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso” (BARROS, 2011, p. 63).

Dentre os vários procedimentos argumentativos, dois são citados com mais ênfase por Fiorin (2011): a ilustração e as figuras de pensamento. “No procedimento da ilustração, o narrador enuncia uma afirmação geral e fornece exemplos para comprová-la” (FIORIN, 2011, p. 75). Um pensador, por exemplo, pode afirmar que existem várias maneiras de enriquecer na vida. Uma delas relaciona-se à sorte, sendo esta a generalização de uma das formas; mas, quando se evidencia a transformação de um indivíduo que ganha na loteria, particulariza-se uma forma de sorte e o argumento é considerado válido.

As figuras de pensamento, segundo o pesquisador, são utilizadas pelo enunciador com a finalidade de fazer com que o enunciatário acredite naquilo que o enunciador diz (FIORIN, 2011, p. 77). São alguns exemplos de figura de pensamento: a ironia ou antífrase (nega-se na enunciação o que se afirma no enunciado) e a lítotes (nega-se no enunciado e afirma-se na enunciação). Dessa forma, quando um pai, diante das notas baixas do filho, diz “Que notas maravilhosas, hein?”, tem-se a ironia. Se um trabalhador, quando questionado se gosta do chefe, responde “A mim não desagrada”, tem-se a lítotes, que produz um efeito de atenuação.

Após esboçar alguns procedimentos persuasivos e argumentativos da sintaxe do discurso, é necessário que se observe que a semântica do nível discursivo é o meio que reveste e concretiza as mudanças de estado das estruturas narrativas abstratas. Fiorin afirma:

No nível narrativo, temos esquemas abstratos: por exemplo, um sujeito entra em conjunção com a riqueza, um sujeito opera a disjunção entre alguém e a vida. Mas quem são esses sujeitos? A conjunção com a riqueza se deu como? Tirar a vida de alguém foi crime ou legítima defesa? É a semântica discursiva que reveste e, por isso, concretiza as mudanças de estado do nível narrativo. (FIORIN, 2011, p. 89)

Essa concretização das estruturas narrativas se dá por meio de dois procedimentos semânticos do discurso: a figurativização e a tematização. Segundo Barros, “tematizar um discurso é formular os valores de modo abstrato e organizá-los em percursos. Em outras palavras, os percursos são constituídos pela recorrência de traços semânticos ou semas, concebidos abstratamente” (2011, p. 68). Ainda segundo a semioticista, “pelo procedimento da figurativização, figuras do conteúdo recobrem

os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial” (BARROS, 2011, p. 72), ou seja, o tema diz respeito aos conceitos, ao abstrato, e a figurativização relaciona-se ao concreto, ao que é perceptível.

O conceito de isotopia é de fundamental importância para a compreensão da semântica discursiva, pois se relaciona à coerência textual; é por meio da isotopia que um texto adquire coerência semântica. Fiorin assim descreve a isotopia:

O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia. [...]. Em análise do discurso, isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto. (FIORIN, 2011, p. 112-113)

É, portanto, por meio da isotopia que um texto adquire coerência, impedindo-o que seja visto apenas como um amontoado de frases desconexas, pois a reiteração dos temas e a recorrência das figuras garantem a coerência textual. Existem dois tipos de isotopias: a temática e a figurativa. A isotopia temática ocorre quando há a repetição de unidades semânticas abstratas; já a isotopia figurativa consiste na redundância de traços figurativos, na recorrência de figuras semelhantes.

Segundo Barros (2011, p. 76), para a teoria semiótica, as isotopias figurativas e temáticas “asseguram a coerência semântica do discurso, uma das condições para que o texto seja coerente”. A noção de coerência pode variar conforme as teorias do texto e outros fatores de coerência também devem ser considerados:

A noção de coerência é, em geral, proposta como critério de definição de texto, pelas diferentes teorias do texto e do discurso, muito embora tais teorias

concebam diversamente a coerência textual. Dessa forma, além da coerência semântica do discurso, acima examinada, há nas várias propostas outros fatores a serem considerados. Entre eles, merecem lembrança a organização narrativa, que costura o discurso, a argumentatividade, que lhe dá direção, e a coesão textual, que emenda, mais superficialmente, as frases. (BARROS, 2011, p. 76-77)

É importante lembrar uma vez mais que o texto é a manifestação do discurso, ou seja, o discurso materializa-se nos textos; assim, a coerência é um fator relevante que se situa em níveis diferentes do discurso. Ainda segundo a autora:

Os fatores de coerência do texto situam-se em níveis diferentes de descrição e explicação do discurso. A coerência narrativa localiza-se no nível das estruturas narrativas; a coerência argumentativa e a coerência das isotopias, no nível das estruturas discursivas. Finalmente, a coesão interfásica coloca-se fora do percurso gerativo do sentido, no nível das estruturas textuais. (BARROS, 2011, p. 77)

Do exposto, percebe-se que a coerência textual não é um procedimento discursivo que se verifica exclusivamente na textualidade, como pretende a linguística textual, mas se encontra em diferentes níveis do discurso. A teoria semiótica considera a coerência textual relacionada às isotopias figurativas e temáticas sem, no entanto, desprezar os demais fatores de coerência. A semântica do nível discursivo estrutura-se, como visto, na instauração e nas relações de temas e figuras.

O modelo teórico da semiótica apresentado até o momento é também chamado de padrão (*standard*) e tem se mostrado eficaz para analisar diversos tipos de textos, principalmente os narrativos. A análise se dá por meio de estudos do plano

de conteúdo, tendo como simulacro metodológico o percurso gerativo de sentido apresentado.

Os estudos dos afetos, dos sentimentos, dos estados de alma do sujeito foram, a princípio, deixados em segundo plano pela teoria semiótica. Greimas e Fontanille observam que “uma teoria com objetivo científico, nessas condições, fica permanentemente alerta às próprias lacunas e falhas, a fim de preenchê-las, retificá-las” (1993, p. 9). Se o percurso gerativo de sentido continua sendo o modelo básico para análise de textos, nos últimos anos, outras vertentes da semiótica desenvolveram métodos que visam a complementar as lacunas desse procedimento padrão: é o caso dos estudos da tensividade, de que trataremos a seguir.

1.2 A vertente tensiva da semiótica

Antes de tudo, é importante ratificar que a corrente tensiva não se configura uma outra semiótica que conteste a semiótica padrão. Nesse sentido, Pietroforte observa:

Apesar de ramificada, a semiótica dita greimasiana ainda é uma só semiótica. Semiótica das paixões, semiótica semissimbólica, semiótica tensiva, semiótica do contágio, semiótica discursiva e quantas mais ainda estão por vir; desde que definam a significação como objeto de estudo e o façam de acordo com o percurso gerativo de sentido, trata-se do desenvolvimento do ponto de vista proposto por Greimas. (PIETROFORTE, 2007, p. 11)

A semiótica tensiva ocupa-se das relações entre a intensidade, considerada da ordem do sensível, com a extensidade, considerada da ordem do inteligível, na constituição dos sentidos. Fontanille define a estrutura tensiva conforme segue:

A estrutura tensiva é um modelo que procura responder às questões deixadas em suspenso pelos modelos clássicos. Na verdade, ela situa a representação das estruturas elementares na perspectiva de uma semântica do contínuo. Além disso, articulando um espaço tensivo das *valências* e um espaço categorial dos *valores*, a estrutura tensiva conjuga as duas grandes dimensões da significação: o sensível e o inteligível. (FONTANILLE, 2008, p. 58)

O sensível corresponde aos estados de alma, à afetividade, e situa-se no eixo da intensidade; já o inteligível corresponde aos estados de coisas e situa-se no eixo da extensidade. A tensividade é o local imaginário onde ocorre a união entre a intensidade (o sensível) e a extensidade (o inteligível). Zilberberg observa que “a intensidade e a extensidade assumem a posição de dimensões; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade por outro, assumem a posição de subdimensões” (2011, p. 69).

É importante ressaltar, como observa Tatit (2011, p. 25), que o nível tensivo é o “portador das categorias mais abstratas do sistema gerativo” e “se faz presente em todos os demais estratos do percurso”. Essa presença pode ocorrer tanto “pela confirmação das escolhas fundamentais nos planos de superfície” como “pela denegação dessas mesmas escolhas no decorrer das fases de conversão”.

Surgem, da relação entre as dimensões da intensidade e da extensidade, correlações inversas ou conversas. As correlações conversas ocorrem quando se

constata que as duas dimensões evoluem no mesmo sentido: quanto mais se aumenta no eixo da intensidade, mais se aumenta no eixo da extensidade ou quanto mais se diminui no eixo da intensidade, mais se diminui no eixo da extensidade. As correlações inversas ocorrem quando os dois eixos evoluem de maneira contrária: quanto mais se aumenta no eixo da intensidade, menos se aumenta no eixo da extensidade e vice-versa.

Fontanille considera a presença como “uma primeira articulação semiótica da percepção”; o afeto é a “intensidade que caracteriza nossa relação com o mundo” e possui “relação com a *visada*² *intencional*”. Por outro lado, “a posição, a extensão e quantidade caracterizam os limites e as propriedades do domínio da pertinência, ou seja, as propriedades da *apreensão*” (FONTANILLE, 2008, p. 47). Desse modo, na perspectiva considerada, a focalização encontrava-se no eixo da intensidade e a apreensão, no da extensidade; contudo, conforme se verá mais adiante, devido a reformulações constantes promovidas no âmbito dos estudos da tensividade, sobretudo por Zilberberg, houve uma mudança quanto a essa concepção teórica.

Segundo Fontanille, é possível agrupar os esquemas discursivos em dois grupos: os esquemas tensivos, chamados de esquemas discursivos elementares, que regulam a interação do sensível com o inteligível e, portanto, relacionam-se ao (des)equilíbrio entre as duas dimensões, e os esquemas canônicos, os esquemas discursivos compostos que são reconhecíveis em uma dada cultura.

² Apesar de a tradução de *Semiótica do discurso* (FONTANILLE, 2008) ter adotado o termo *visada*, adotaremos, neste trabalho, o termo *focalização*, uma vez que este parece ser o mais utilizado pelos semioticistas brasileiros.

Em relação aos esquemas tensivos, há quatro tipos: o esquema descendente (ou esquema da decadência), o esquema ascendente (ou da ascendência), o esquema da amplificação e o esquema da atenuação. O esquema da decadência “parte de um realce da intensidade, de um choque emocional” (FONTANILLE, 2008, p. 113). O pesquisador cita o exemplo do “gancho” criativo, utilizado na publicidade, que prende a atenção do espectador. O esquema da decadência seria representado da seguinte forma:

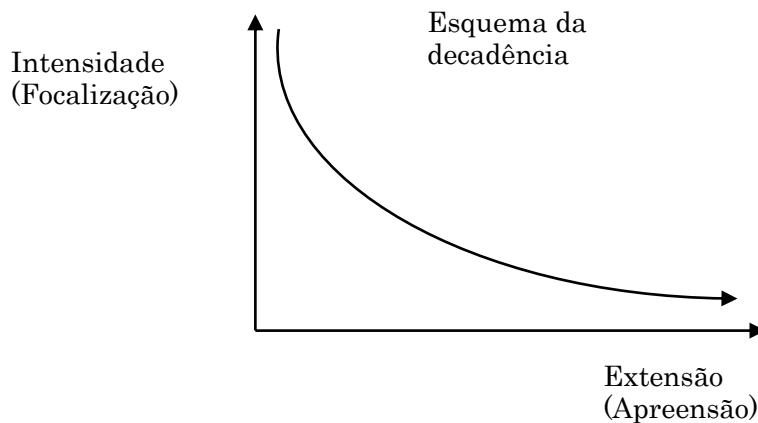


Figura 1: Esquema da decadência, adaptado de Fontanille (2008, p. 111).

No esquema da ascendência, ocorre a condução de uma tensão afetiva decorrente do aumento da intensidade e da diminuição da extensidade. Fontanille cita o crescimento progressivo do medo nas histórias de terror e as reviravoltas nas novelas. O esquema da ascendência é representado da seguinte forma:

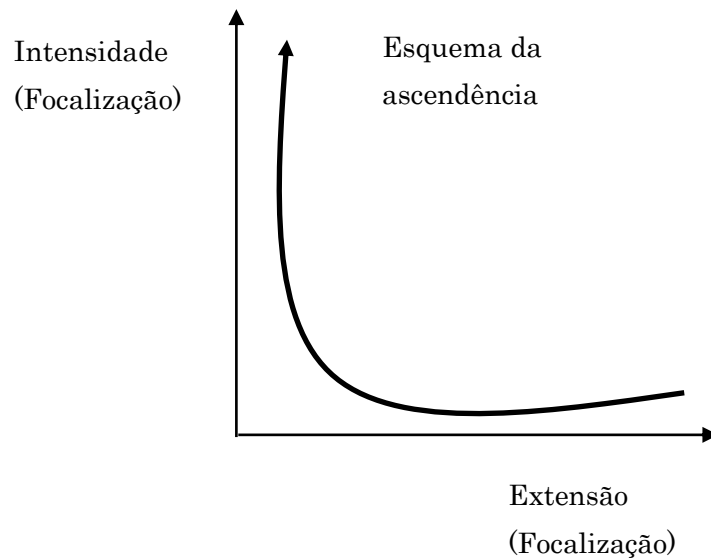


Figura 2: Esquema da ascendência, adaptado de Fontanille (2008, p. 111)

No esquema da amplificação, o sensível e o inteligível crescem juntos, ou seja, tanto a intensidade quanto a extensidade são ampliados conjuntamente. Fontanille cita dois exemplos:

Pensemos na maior parte das construções sinfônicas, que nos conduzem da linha fina e quase inaudível dos *solí* aos *tutti* mais explosivos. Pensemos também, na retórica, em todas as figuras ditas de amplificação: nas imediações de uma passagem do texto ou no texto inteiro, elas generalizam e difundem um efeito enquanto aumentam a sua intensidade. No que toca os limites da frase, esse esquema é também semelhante ao efeito ocasionado pela ênfase. (FONTANILLE, 2008, p. 115)

O esquema da amplificação é o que melhor representa o efeito de sentido dos fenômenos investigados em nossa pesquisa. Esse esquema é representado da seguinte forma:

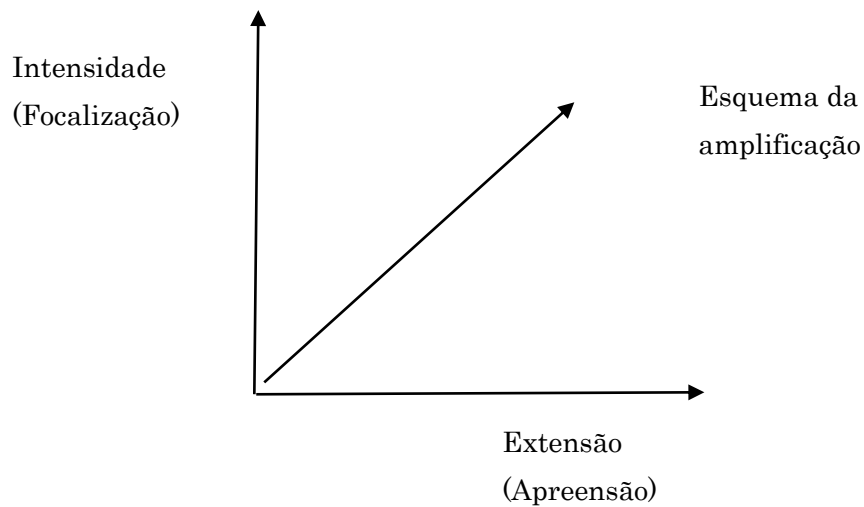


Figura 3: Esquema da amplificação, adaptado de Fontanille (2008, p. 112).

O esquema da atenuação decorre da redução da intensidade e da extensão. Um exemplo desse esquema seria o “final feliz” dos contos, algo do tipo “foram felizes para sempre”. Nesse momento, não há acentuação da intensidade, nem da extensão, pois a intensidade (e a quantidade) dos obstáculos para o herói viver com a princesa inexistem ou é quase nula. O esquema da atenuação é assim representado:

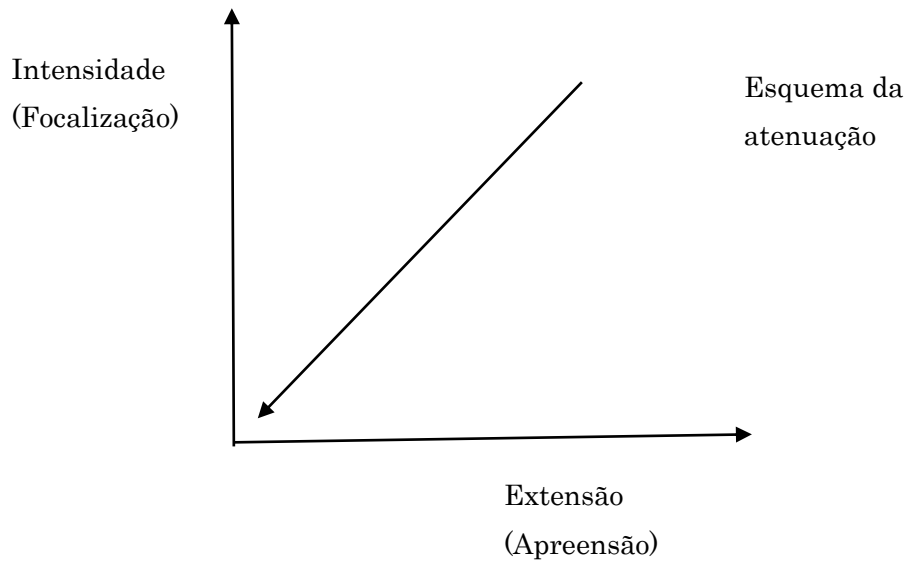


Figura 4: Esquema da atenuação, adaptado de Fontanille (2008, p. 112).

Fontanille afirma que esses esquemas de tensão combinam-se para formarem sequências discursivas e norteiam a compreensão do discurso. Os gêneros são compostos por pelo menos um desses esquemas, que, por serem estabelecidos de forma convencional e, na maioria das vezes, decorrentes da tradição, são denominados de esquemas canônicos.

Outro conceito importante para a semiótica tensiva é o de acontecimento; na verdade, trata-se de um conceito central para essa vertente dos estudos semióticos. Zilberberg, antes de explicar esse conceito, observa “que o fato tem por correlato intenso o *acontecimento*”, sendo ele (o fato) um “resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento” (2007, p. 16). Enquanto o fato é comum e menos intenso, o acontecimento é raro e mais intenso. No seguinte trecho, podemos observar a citação de um fato que se torna corriqueiro e menos intenso:

Minhas irmãs só me acompanharam em parte. A mais feliz com a própria situação era Valli. Sendo dentre nós a que estava mais próxima da mãe, ela se sujeitava a você de modo análogo, sem muito esforço ou prejuízo. Justamente porque ela lembrava minha mãe, você a acolhia com mais amabilidade, embora nele existisse menos material típico dos Kafka. (KAFKA, 1997a, p. 38)

O narrador considera o relacionamento do narratário com a filha Valli menos conturbado e, depreende-se do trecho citado, que essa situação era constante, algo rotineiro. Os demais trechos citados neste trabalho constituem recriações de acontecimentos. Ainda segundo Zilberberg, existem três tipos de modos semióticos que constituem o acontecimento, a saber: o de eficiência, o de existência e o de junção. O modo de eficiência articula o pervir e o sobrevir; o de existência é composto pela focalização e apreensão; e o de junção articula a implicação e a concessão.

O modo de eficiência diz respeito à maneira pela qual uma grandeza se instala no campo de presença de um sujeito. Se ocorrer de maneira previsível, sem sobressaltos, sem causar forte impacto no campo da intensidade, a pedido do sujeito, obtemos a modalidade do pervir³; do contrário, teremos a modalidade do sobrevir. Desse modo, o fato é da ordem do pervir, da longevidade e progressividade; e o acontecimento é da ordem do sobrevir, da subitaneidade e da instantaneidade.

O modo de existência é constituído pela alternância da *focalização* e *apreensão*. Focalizar significa visar a alguma coisa; esforçar-se para conseguir algo,

³ Maria Lucia Vissoto Paiva Diniz observa que o termo em francês é *parvenir*, que significa *aceder, chegar a, alcançar, atingir, deslocando-se no espaço* e, na tradução do artigo *Louvando o acontecimento* (ZILBERBERG, 2007), foi mantido o termo *conseguir*, que foi adotado em *Tensão e significação* (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001). No entanto, em outros trabalhos (como, por exemplo, DISCINI, 2011), foi utilizado o termo *pervir*, que adotaremos neste trabalho, pois esta parece ser a opção cada vez mais empregada pelos semioticistas brasileiros.

ou seja, percebemos sua correspondência ao modo de eficiência do pervir, pois é algo planejado, consentido e esperado; já a apreensão corresponde ao modo de eficiência do sobrevir e ao sujeito apreendido correspondem os estados de arrebatamento, surpresa, admiração, pois ele “apreende e é ele mesmo apreendido por aquilo que o apreende, pois apreender um acontecimento, um sobrevir, é antes de tudo, e talvez principalmente, ser apreendido pelo sobrevir” (ZILBERBERG, 2007, p. 22). A partir dessas considerações, justifica-se a inversão, já mencionada, em situar a apreensão no eixo da intensidade e, conseqüentemente, a focalização no eixo da extensidade.

E, por fim, o modo de junção é constituído pela implicação e pela concessão. Ao modo implicativo corresponde a conjunção *porque*, pois sua esfera é a da implicação: “se a, então b”; ao modo concessivo correspondem o *embora* e *entretanto*, pois apresenta uma causa inoperante: “*embora* a, *entretanto* não b”.

Podemos sintetizar o acontecimento como sendo “um sincretismo compreensível como intersecção dos três modos seguintes: o sobrevir para o modo de eficiência; a apreensão para o modo de existência; a concessão para o modo de junção” (ZILBERBERG, 2007, p. 24).

Zilberberg (2007, p. 25) questiona qual correlato do acontecimento corresponderia à integração dos três modos semióticos: o estado, o funcionamento ou a rotina⁴? O autor opta pela rotina⁵ e, dessa forma, ela é caracterizada pelo pervir no modo de eficiência, pela focalização no modo de existência e pela implicação no modo de junção, como podemos observar no quadro seguinte:

⁴ Este termo foi traduzido como *exercício* (ZILBERBERG, 2007, p. 25). No entanto, adotaremos, em nosso trabalho, o termo *rotina*, uma vez que este vem sendo utilizado constantemente pelos semioticistas brasileiros.

⁵ Na verdade, Zilberberg opta por *exercício*; contudo, de acordo com a nota anterior, mantivemos o termo *rotina*.

	DETERMINADOS	
DETERMINANTES	A ROTINA	O ACONTECIMENTO
MODO DE EFICIÊNCIA	Pervir	Sobrevir
MODO DE EXISTÊNCIA	Focalização	Apreensão
MODO DE JUNÇÃO	Implicação	Concessão

Figura 5: Quadro da rotina e do acontecimento, adaptado de Zilberberg (2007, p. 25)

Acreditamos que o acontecimento e a rotina são conceitos-chave para nossa análise. Entretanto, sempre que necessário, recorreremos a outros termos da fundamentação teórica não mencionados nesta seção como, por exemplo, as noções de presença, triagem e mistura. A fim de não prolongar em definições e conceitos, deixaremos para tratar desses elementos nos trechos de análise; contudo, antes de iniciar o exercício analítico sob o olhar da semiótica tensiva, examinaremos no segundo capítulo o trabalho de alguns autores cujas reflexões dialogam com as que desenvolvemos em nossa pesquisa.

2 ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A OBRA *KAFKIANA*

Giorgio Agambem, no ensaio *O que é o contemporâneo?*, define a contemporaneidade como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEM, 2009, p. 59). Autorizados por esse trecho, concluímos que o autor contemporâneo é aquele que, estando situado em seu próprio tempo, consegue olhar e observá-lo como se dele não fizesse parte; de modo semelhante ao cientista que, na medida do possível, almeja se distanciar de seu objeto para analisá-lo com maior imparcialidade.

Franz Kafka conseguiu perscrutar seu tempo e enxergar os pontos obscuros que o configurariam. Estes aparecem em suas obras, para citar apenas dois exemplos, como a despretensão de explicar a causa da metamorfose de Gregor Samsa ou o motivo que desencadeou o processo contra Joseph K. O autor contemporâneo, conforme Agambem, “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (AGAMBEM, 2009, p. 62-63).

A contemporaneidade de Kafka e, por conseguinte, a obscuridade que lhe acompanha a criação artística tornam a análise de sua obra uma tarefa árdua (mas nem por isso menos instigante) e, paradoxalmente, ilimitada e limitada. Ilimitada porque uma análise não esgota outras possibilidades de leitura e, por isso mesmo, limitada do ponto de vista do analista, que nunca chegará à plenitude em suas análises.

Merçon, no início de seu texto, é categórico: “É preciso conhecer a obra de Kafka para entender a difícil tarefa daquele que se propõe a analisá-la” (2006, p. 9).

Pretendemos, neste capítulo, examinar algumas características kafkianas já observadas por outros autores e, se possível, verificar sua correspondência com *Carta ao pai*.

Modesto Carone, em posfácio escrito para sua tradução de *Carta ao pai* (Kafka, 1997a), relata que a obra foi escrita em novembro de 1919 e publicada na íntegra somente em 1950 porque Max Brod, amigo e testamenteiro de Kafka, hesitou em trazê-la a público até essa data, uma vez que a considerava como um documento de cunho particular. Podemos, a partir desse fato, indagar se as cartas kafkianas fariam parte do que se considera a obra literária do grande escritor.

Deleuze e Guattari parecem responder a essa questão e observam que as cartas podem ser tomadas como um dos componentes da “maquina literária” de Kafka:

Se as cartas fazem plenamente parte da obra é porque são uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária tal como Kafka a concebe, mesmo se essa máquina é chamada a desaparecer ou a explodir como a da *Colônia Penal*. Impossível de conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móbil epistolar. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 58)

Concordamos que *Carta ao pai*, mais que um documento particular, situa-se entre as obras literárias de Kafka, uma vez que nela se observam diversos traços estilísticos e preocupações temáticas características do autor.

Segundo Deleuze e Guattari, por meio das cartas, Kafka consegue construir uma espécie de *avatar*, um duplo que pode fazer as mais diversas tarefas enquanto o sujeito real é poupado:

Mas como é que funcionam as cartas? Conservam a dualidade de dois sujeitos, em virtude, sem dúvida, do seu género. Pelo momento, distingamos sucintamente um sujeito de enunciação como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado como forma de conteúdo de que a carta fala (mesmo se eu falo de mim...). É desta dualidade que Kafka vai fazer um uso perverso e diabólico. Em vez de o sujeito de enunciação se servir da carta para anunciar sua própria chegada, é o sujeito de enunciado que vai assumir inteiramente o movimento que se torna fictício ou aparente. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 61)

Além de poupar o sujeito de enunciação, o que é considerado pelos autores como a primeira característica das cartas, estas ainda possuem outras duas funções no interior da *engrenagem* kafkiana.

A segunda característica apresentada pelos autores é bem explícita em *Carta ao pai*; segundo eles, “o que constitui a mais profunda aversão do sujeito de enunciação vai ser apresentado como um obstáculo exterior que o sujeito do enunciado, confiando na carta, se esforçará por vencer a todo custo ainda que tenha de desaparecer” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 62-63). Esse método permite inocentar a todos os envolvidos: o sujeito da enunciação, o sujeito do enunciado e o destinatário. O sujeito da enunciação é inocentado porque ele “nada pode e nada fez”; o sujeito do enunciado é inocentado porque “ele fez o que pôde” e o destinatário é

simplesmente declarado inocente. Eximir a culpa de todos traz, como consequência, a exteriorização de que, na verdade, nada está bem.

No terceiro parágrafo de *Carta ao pai*, observamos a tentativa de inocentar a todos: “Esse seu modo usual de ver as coisas eu só considero justo na medida em que também acredito que você não tem a menor culpa pelo nosso distanciamento. Mas eu também não tenho a menor culpa” (KAFKA, 1997a, p. 08). Em nosso entendimento, ocorre, no trecho, uma lítotes, pois houve a negação da culpa no enunciado, mas, ao analisar a totalidade da obra, percebe-se que o contrário é afirmado na enunciação.

A terceira característica consiste em fazer retornar o sentimento de culpa. Mesmo inocente, a culpa se faz presente. É um processo, um ciclo que se realimenta constantemente; todos são inocentes, mas, ao mesmo tempo, todos são culpados. Segundo os autores, essas três características mostram porque “Kafka estava fascinado pelas cartas” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 65).

Agamben, ao comentar sobre a presença da culpa no universo kafkiano, focaliza uma de suas obras mais famosas para afirmar que a personagem K., de *O processo*, pode não corresponder a Kafka mas, sim, remeter à *kalumnia* e *kalumniator*. A calúnia era crime considerado grave no direito romano e, por isso, o falso acusador era obrigado a ter a letra K marcada na fronte. Segundo o filósofo, o falso acusador é o próprio protagonista de *O processo* e, dentro do universo kafkiano, “cada homem intenta um processo calunioso contra si próprio”. O universo kafkiano seria cômico e não trágico, pois “a culpa não existe” e a única culpa possível é “a autocalúnia, que consiste no acusar-se de uma culpa inexistente (isto é, da sua própria inocência, e é este o gesto cômico por excelência)” (2010, p. 32-33).

A autocalúnia, segundo Agambem (2009, p. 35), possui mais dois agravantes: a prevaricação e a tergiversação. Esta acontece quando o acusado tenta retirar a acusação, ocorrendo uma espécie de deserção; aquela diz respeito ao fato de acusado e acusador serem a mesma pessoa. A personagem K. é, portanto, culpado dos três agravantes e o processo transforma-se na própria sentença.

Esse procedimento talvez seja uma estratégia existente em *Carta ao pai*, pois o narrador, ao reconhecer a inocência do narratário, parece, ainda que por apenas alguns instantes, acusar-se de ser culpado. No entanto, ele afirma que também não tem culpa pelo distanciamento do relacionamento deles. O narrador não tem culpa, mas, na obra, demonstra sofrer as modulações tensivas ocasionadas pelas paixões do medo e da culpa. Ele não é o culpado, mas é ele quem sente e vivencia tal paixão. O relacionamento entre narrador e narratário tornou-se um processo que, por sua vez, é a própria sentença, cuja amenização mais branda possível seria “tranquilizar um pouco e tornar a vida e a morte mais leve para ambos” (Kafka, 1997a, p. 74).

Culpa e medo são paixões recorrentes em *Carta ao pai*, como se textualiza, por exemplo, no seguinte trecho: “Querido pai: você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você” (KAFKA, 1997a, p. 07). Apesar de essa obra ter sido escrita como uma resposta a uma pergunta feita pelo narratário (o porquê do medo que o narrador diz sentir do pai), o narrador, aparentemente, não tem o propósito de explicar algo. Primeiro inocenta a todos de qualquer culpa:

E de fato você me recrimina por isso como se fosse culpa minha, como se por acaso eu tivesse podido, com uma virada do volante, conduzir tudo para outra direção, ao passo que você não tem a mínima culpa, a não ser talvez o fato de ter sido bom demais para mim.

Esse seu modo usual de ver as coisas eu só considero justo na medida em que também acredito que você não tem a menor culpa pelo nosso distanciamento. Mas eu também não tenho culpa. (KAFKA, 1997a, p. 08)

E, no entanto, relata fatos que justificam esse medo; nesse caso, mais importante que explicar é relatar os fatos e a explicação fica, em última instância, a critério do enunciatário, que se baseia nos relatos para tirar suas conclusões. A despretensão em explicar algo, ao que parece, também é uma característica kafkiana.

Benjamin (2012b) observa que um narrador não deve ter a pretensão de explicar qualquer coisa e ressalta ser essa uma das características do bom narrador. O autor considera que a necessidade de dar explicações é fruto do advento da informação, uma nova forma de comunicação que, apesar de antiga, foi disseminada como nova pela invenção da imprensa:

Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora que ele, e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação. (BENJAMIN, 2013b, p. 218)

Essa forma de comunicação exige explicações, pois a verificabilidade é necessária para dar credibilidade à informação. Ressaltando que uma das características da narrativa é o fato de não explicar nada, Benjamin cita, como exemplo, a história do rei egípcio Psamético, narrada por Heródoto, que, após ter sido

derrotado, desespera-se ao ver um servo na fila dos cativos, embora não tivesse demonstrado nenhuma reação ao ver os membros de sua família. Tal narrativa nunca se esgota porque não tenta se explicar e, por não ter explicado, muitos autores, em épocas posteriores, debruçaram-se sobre essa obra para tecer suas próprias considerações.

Kafka é um exemplo da despretensão de tentar explicar algo, o que torna sua narrativa atual e perene. Em *A metamorfose*, relata-se o fato de o jovem Gregor Samsa acordar metamorfoseado em um inseto sem que se explique como ou por quê:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo de qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. [...] Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. (KAFKA, 1997b, p. 06)

A despretensão evidenciada no trecho acima também foi observada por Modesto Carone, tradutor e estudioso das obras de Kafka:

Acresce que as causas da metamorfose em inseto são um enigma não só para quem lê como também para o próprio herói. Tanto é assim que, já no segundo parágrafo, depois de ter feito uma rápida inspeção na parte visível do seu corpo – onde sobressaem as saliências do ventre marrom e a fragilidade das inúmeras perninhas que se mexem –, Gregor Samsa pergunta: “O que aconteceu comigo?”. E o narrador acrescenta, de forma suficientemente categórica para não alimentar falsas esperanças em ninguém: “Não era um sonho”. (CARONE, 2009, p. 13)

Explicar como e por qual motivo Gregor Samsa acordou transformado em um inseto não é o objetivo da obra. Isso, no entanto, não é empecilho para que outros escritores abordem o tema e tentem responder a essas perguntas. No relato sobre Psamético, Walter Benjamin observa que outros pensadores, como Montaigne, retornaram à história do rei egípcio e teceram suposições para explicar o que Heródoto esquivara-se de fazer.

Kafka não tem a pretensão de explicar e suas obras são compostas de estruturas tensivas que afetam o leitor, como observa Merçon (2006) ao destacar algumas dessas estruturas presentes em *A metamorfose*. O acontecimento (a metamorfose que Gregor Samsa sofre) altera a rotina da família e ocorre em um espaço fechado. Constata-se, segundo o pesquisador, um caráter ambíguo da metamorfose: Gregor, transformado em inseto, ainda conserva algumas características humanas, como a preocupação em executar o trabalho de caixeiro viajante. Essa ambiguidade mantém a instabilidade da narrativa e ocorre uma tensão entre a continuidade e a descontinuidade: continuidade em manter as obrigações humanas e descontinuidade com a ruptura da condição humana.

O tempo, como veremos adiante, é uma das subdimensões das estruturas tensivas e Anders, filósofo e crítico literário, observa que, nas obras kafkianas, não há a progressão do tempo, que se encontra paralisado:

A vida de quem chega permanentemente, sem nunca chegar de verdade, é como a do cristão, a todo instante, uma “pré-vida”, preparação para a outra, a “verdadeira”; uma vez que essa preparação é inútil, a vida consiste numa repetição permanente e inútil. Onde só há repetição, não há progresso do tempo. Todas as situações dos romances de Kafka são, de fato, imagens paralisadas. Na verdade, o ponteiro de segundos do desespero corre sem

cessar e a toda velocidade no seu relógio, mas o ponteiro dos minutos está quebrado, e o das horas, parado. Se o texto dos seus romances continua, não é propriamente porque o “herói” leve a ação adiante; ao contrário, começa sempre com um estampido surdo, um *fait accompli* de fora; e o prosseguimento consiste na especulação ou discussão sobre o que o estouro vindo do escuro poderia ter significado. (ANDERS, 2007, p. 46-47)

O autor constata que “a paralisação do tempo” é, também, uma característica kafkiana, que resulta na capacidade de “inverter a sequência de causa e efeito”. O autor cita, como exemplo dessa questão, o romance *O processo*, que “começa com uma acusação que permanece totalmente vazia, mas que arrasta o acusado para a culpa” (ANDERS, 2007, p.48).

O início de *O processo* evidencia uma característica encontrada nas cartas, já mencionada: todos são inocentes, mas a culpa é recorrente. “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2005, p. 07). Esse acontecimento se arrasta e permeia toda a obra sem que haja uma explicação sobre a acusação ou sobre o processo.

Essa tensão presente nos textos kafkianos é decorrente de vários elementos tensivos como, por exemplo, o acontecimento extenso. Em *Carta ao pai*, nos deparamos com a mesma sensação: ocorre, no nosso entendimento, uma sequência de acontecimentos que, na verdade, correspondem a um único acontecimento que se estende, que se perpetua num ciclo: a(s) intervenção(ões) paterna(s) que resultam nas paixões do medo e da culpa. Essas intervenções, no entanto, nunca se tornam rotina, nunca perdem a intensidade, nunca convergem para a atonicidade.

Ao analisarmos *Carta ao pai*, sob a perspectiva dos aspectos tensivos, verificamos que a paralisação do tempo, mencionada por Günther Anders, é aparente e decorre do fato de existir um aumento constante nos eixos da extensidade e da intensidade. Esse aumento constante faz com que o observador tenha a impressão de que não há o movimento; a exemplo do que acontece, por exemplo, com o movimento de translação do globo terrestre: por ser constante, a impressão que se tem é que o sol gira em torno da terra, que estaria imóvel.

Kafka parece combinar essas estruturas tensivas para arrebatá-lo e torná-lo um coadjuvante da obra. Segundo Adorno, Kafka encurta a distância estética entre o leitor e o narrador:

O procedimento de Kafka, que encolhe completamente a distância, pode ser incluído entre os casos extremos, nos quais é possível aprender mais sobre o romance contemporâneo do que em qualquer das assim chamadas situações médias “típicas”. Por meio de choques ele destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. (ADORNO, 2012, p. 61)

Esse encurtamento estético é exemplificado por Adorno por meio da comparação das técnicas utilizadas pelo cinema:

Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas

avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente.
(ADORNO, 2001, p. 241)

O choque a que se refere o autor pode ser verificado pelo estudo do contínuo, quando ocorre uma ruptura ocasionada pelo acontecimento. Diante desse encurtamento estético, o leitor não fica mais impassível, apenas observando; ele sente o baque, o choque, a tensão com o que é relatado. Em *Carta ao pai*, Kafka parece utilizar-se desse recurso a todo instante, e o leitor participa do processo como um coadjuvante. Por meio das estruturas tensivas, o enunciatário é arremessado de encontro à narrativa, sofrendo e participando dos acontecimentos.

Modesto Carone, ainda em seu posfácio de *Carta ao pai*, considera uma atitude simplista e reducionista analisar tal obra como apenas um texto autobiográfico, no qual estariam contidos os elementos necessários para compreender as obras de Kafka. No entanto, pondera o tradutor, não se pode desconsiderar o teor desse texto e sua relação com as demais obras kafkianas; segundo ele, a obra possui um “caráter existencial” e deve ser considerada como uma “*dedicatória*” ou “*direção*” da obra no seu todo. Benjamin, em conformidade com o teor de *Carta ao pai*, assim descreve uma característica kafkiana: “O pai é a figura que pune. A culpa o atrai” (BENJAMIN, 2012a, p. 149).

Pretendemos, na próxima seção, visualizar e demonstrar como se combinam os elementos das estruturas tensivas em *Carta ao pai* e como essa combinação afeta o leitor e, conseqüentemente, conduz ao que Adorno classifica de encurtamento estético. Para realizar a análise, utilizaremos, como suporte teórico, a semiótica

discursiva, principalmente em uma de suas vertentes mais recentes, a semiótica tensiva, ambas já apresentadas no primeiro capítulo.

3 AS DINÂMICAS TENSIVAS EM CARTA AO PAI

Antes de iniciarmos a análise, julgamos necessário um breve comentário sobre alguns tópicos relacionados à retórica, uma vez que nosso trabalho está relacionado à argumentação e à persuasão.

De acordo com Pietroforte, a retórica “é uma sistematização de procedimentos linguísticos” (2008, p. 50) e, neste trabalho, concordando com Koch, “os termos **argumentação** e **retórica** são aqui utilizados como ‘quase sinônimos’” (2011, p. 18).

Em uma perspectiva moderna, Perelman e Olbrechts-Tyteca impulsionaram os estudos sobre a argumentação a partir dos principais elementos da retórica aristotélica. Tais autores assim se pronunciam sobre os efeitos da argumentação:

O objetivo de toda argumentação, como dissemos, é provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses que se apresentam a seu assentimento: uma argumentação eficaz é a que consegue aumentar essa intensidade de adesão, de forma que se desencadeie nos ouvintes a ação pretendida (ação positiva ou abstenção) ou, pelo menos, crie neles uma disposição para a ação, que se manifestará no momento oportuno (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 50).

É importante observarmos que a argumentação relaciona-se à persuasão. O ato de convencer se dá pela razão e tem como principal característica a objetividade; portanto, ele se destina a um auditório universal e possui um caráter demonstrativo, pois o raciocínio é lógico e irrefutável. Já o ato de persuadir tem por objetivo atingir a vontade do outro e, portanto, destina-se a um auditório particular. Convencer provoca

certezas; persuadir provoca adesões aos argumentos apresentados. O auditório, a quem se destina o ato de convencer ou persuadir, é quem diferenciará um ato do outro:

Propomo-nos chamar persuasiva a uma argumentação que pretende valer só para um auditório particular e chamar convincente àquela que deveria obter a adesão de todo ser racional. O matiz é bastante delicado e depende, essencialmente, da ideia que o orador faz da encarnação da razão. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 31)

Como já afirmamos, as paixões do medo e da culpa são constantes em *Carta ao pai*. A utilização de paixões como técnica argumentativa desencadeia algumas indagações: o discurso do apaixonado é válido e coerente? Podemos considerar os argumentos contidos nesse discurso como eficientes? Perelman e Olbrechts-Tyteca destacam a importância de o orador se adaptar ao auditório e consideram que o apaixonado somente se preocupa com o que ele sente e, por isso, o discurso do apaixonado não seria eficiente:

O grande orador, aquele que tem ascendência sobre outrem, parece animado pelo próprio espírito de seu auditório. Esse não é o caso do homem apaixonado que só se preocupa com o que ele mesmo sente. Se bem que este último possa exercer certa influência sobre as pessoas sugestionáveis, seu discurso o mais das vezes parecerá desarrazoado aos ouvintes. O discurso do apaixonado, afirma M. Pradines, embora possa tocar, não produz um som “verdadeiro”, sempre a verdadeira figura “rebenta a máscara lógica”, pois, diz ele, “a paixão é incomensurável para as razões”. O que parece explicar esse ponto de vista é que o homem apaixonado, enquanto argumenta, o faz sem levar suficientemente em conta o auditório a que se

dirige: empolgado por seu entusiasmo, imagina o auditório sensível aos mesmos argumentos que o persuadiram a ele próprio. O que a paixão provoca é, portanto, por esse esquecimento do auditório, menos uma ausência de razões do que uma má escolha das razões. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 27)

Desde a Antiguidade, os pensadores, como Aristóteles, consideram três aspectos fundamentais da retórica: o *éthos*, o *páthos* e o *lógos*. Sintetizando de uma forma simplista, o *éthos* se relaciona ao orador, o *páthos* ao auditório e o *lógos* aos argumentos. Segundo Aristóteles, o *lógos* subordina o *éthos* e o *páthos* (MEYER, 2007, p. 24). E, segundo Meyer, Perelman e Olbrechts-Tyteca também conferem, de uma certa forma, ao *lógos* um caráter hierarquicamente superior:

Estamos no quadro de uma racionalidade imanente do *lógos*, mas tanto o orador como o auditório veem-se dessa vez explicitamente presentes na definição, ainda que contidos pela razão do razoável e do verossímil. Destituídos de paixão, como em Aristóteles, porque em Perelman o *lógos* é somente argumentativo, e o aspecto formal do estilo agradável ou emocional é esvaziado, ou, antes, disciplinado, ao passo que em Aristóteles ele ainda era dominante, sem dúvida em razão da condenação platônica que Aristóteles queria delimitar. (MEYER, 2007, p. 24)

Concordamos com a definição de retórica de Meyer que estabelece a condição de igualdade ao patamar ocupado por *páthos*, *éthos* e *lógos*:

De tudo o que foi dito, decorre que o *éthos*, o *páthos* e o *lógos* devem ser postos em pé de igualdade, se não quisermos cair em uma concepção que exclua as dimensões constitutivas da relação retórica. O orador, o auditório e a linguagem são igualmente essenciais. (MEYER, 2007, p. 25)

Observamos, em nossa análise, que o discurso passional presente em nosso *corpus* é, sim, eficiente. Talvez porque o narrador utilize as paixões apenas como parte de sua estratégia argumentativa e não se encontra dominado por elas, pelo contrário, as manipula para persuadir o narratário e, conseqüentemente, o leitor. Podemos inferir que o auditório é apreendido e inserido no contexto das paixões, ou seja, ele vivencia como um ator coadjuvante o que é relatado pelo narrador, deixando de ser um mero espectador. As dinâmicas tensivas de *Carta ao pai*, que esboçaremos a seguir, permitem-nos fazer tais afirmações. De início, é necessário estabelecer a diferença entre narrador e narratário para iniciarmos nossa análise.

3.1 Narrador e narratário

Carta ao pai é narrada em primeira pessoa, fato que pode levar o leitor inadvertido a confundir o narrador com seu autor, Franz Kafka. Essa confusão entre narrador e autor parece ser mais comum em obras que possuem um caráter autobiográfico, como o *corpus* deste trabalho, principalmente porque, nesses casos, o narrador apresenta-se como se fosse o enunciador, o que leva à confusão mencionada. Além disso, como já observado por Mariana Luz Pessoa de Barros, ronda sempre o leitor uma sugestão de que o narrador é o “responsável por escrever o texto” (2011, p. 77).

Bakhtin observa a necessidade de evitar essa confusão e aponta para a distinção de níveis enunciativos:

Mesmo se ele escrevesse uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, como seu criador, ele igualmente permanecerá fora do mundo representado. Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu “eu” com o “eu” de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado como um mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (BAKHTIN, 2010, p. 360)

É importante reiterar que em nenhum dos níveis enunciativos encontra-se, como se costuma dizer, “a pessoa de carne e osso”. A enunciação, para a teoria semiótica, é sempre pressuposta e, portanto, passível de ser verificada pelas marcas deixadas no discurso. Fiorin, ao parafrasear as ideias de Wayne Booth e Denis Bertrand, afirma que “o autor implícito é produto (da leitura) do texto. Ele provém da leitura da obra toda e não das intervenções explícitas do narrador” (FIORIN, 2001, p. 63); já o “autor e o leitor reais pertencem não ao texto mas ao mundo”. Interessa-nos, neste trabalho, o autor implícito, uma vez que não pretendemos, em nenhum momento, tecer comentários relacionados ao escritor Franz Kafka, sujeito do mundo real, ou seja, “o autor de carne e osso”. Mais que um autor implícito, na verdade, consideramos o narrador, este sujeito inscrito no enunciado por meio de marcas linguísticas explícitas.

A enunciação apresenta três níveis: no primeiro nível, encontram-se o enunciador e o enunciatário; no segundo, situam-se o narrador e narratário; e no terceiro, encontram-se o interlocutor e interlocutário. Utilizaremos, neste trabalho, os termos narrador e narratário para mencionarmos os actantes do enunciado depreendidos da análise de nosso *corpus*, pois esses actantes são onipresentes em

Carta ao pai; além disso, o segundo nível e os dois actantes mencionados são mais facilmente identificados pelo leitor.

Aparentemente, é o narrador de *Carta ao pai* que escreve e argumenta e dessa forma, registra-se a dualidade já observada por Deleuze e Guattari (2003, p. 61): “um sujeito de enunciado como forma de conteúdo de que a carta fala (mesmo se eu falo de mim...). É desta dualidade que Kafka vai fazer um uso perverso e diabólico”. O narrador, ao escrever e argumentar, realça e evidencia as paixões do medo e da culpa.

Antes de se iniciar um argumento, faz-se necessário realizar a seleção dos dados, em outras palavras, é necessário operacionalizar, determinar o que será exposto; evidentemente, é impossível inserir todos os eventos nessa seleção. Percebemos a necessidade de se realizar o que, em teoria semiótica, chamamos de triagem e mistura, assunto do próximo item.

3.2 Triagem e mistura

Em relação à argumentação, Perelman e Olbrechts-Tyteca destacam a importância da escolha dos dados e como estes podem ser adaptados visando à argumentação:

Os acordos de que dispõe o orador, nos quais pode apoiar-se para argumentar, constituem um dado, mas tão amplo e suscetível de ser utilizado de modos tão diversos, que a maneira de prevalecer-se dele apresenta uma

importância capital. Portanto, antes de examinar o uso argumentativo desse dado, é indispensável chamar a atenção sobre o papel da seleção prévia dos elementos que servirão de ponto de partida para a argumentação e da adaptação deles aos objetivos desta última. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 131)

A maneira pela qual ocorre a seleção desses dados pode ser mais bem explicitada por meio dos mecanismos da triagem e da mistura. Ao fazermos uso da língua, utilizamos esse processo e, por isso, empregamos alguns termos e excluimos outros. É uma operação manifestada em todo discurso, pois este se constrói por meio de triagem(ns) e mistura(s). É importante observar que não são termos excludentes, mas, sim, recíprocos, pois “o sujeito semiótico não pode evitar de triar misturas, visando a um valor de absoluto, e de misturar triagens, visando a um valor de universo” (ZILBERBERG, 2011, p. 122). Ao abordar o mesmo tópico, Fiorin é taxativo; para ele, “toda triagem contém uma mistura e toda mistura encerra uma triagem” (2007, p. 18).

Essa operação não se constitui em uma categoria semiótica que comportaria dois elementos; reitere-se: trata-se de dois processos que se complementam. Bevidas e Lopes assim se pronunciam sobre a complementaridade desses processos: “Sem serem oposições categóricas, triagem e mistura se alocam num eixo contínuo, apontadas cada qual para uma das suas extremidades” (2012, p. 36).

Os valores circulam pelo discurso por meio dos princípios de participação (relacionados à mistura) e de exclusão (relacionados à triagem). A triagem opera com valores do absoluto e diz respeito ao campo da intensidade, do sensível; já a mistura opera com valores de universo e diz respeito à extensidade, ao inteligível. Esses

princípios podem ser átonos ou tônicos e, de acordo com as características citadas, podemos sintetizar a relação de triagem e mistura com a tonicidade da seguinte forma:

	Triagem	Mistura
Tônica	Unidade/nulidade	Universalidade
Átona	Totalidade	Diversidade

Figura 6: Quadro da triagem e mistura (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 33)

Triagem e mistura tônicos geram princípios de absoluto e universalidade, respectivamente. Enquanto triagem e mistura átonos geram um princípio de totalidade e diversidade, respectivamente. O narrador de *Carta ao pai*, por meio do processo de triagem e mistura, realiza a seleção dos argumentos ora conferindo maior tonicidade à triagem, ora atribuindo maior tonicidade à mistura. Esse processo de seleção, neste caso, dá-se pela memorização.

Segundo Tatit, “a memorização em si corresponde à *potencialização*, combinando os aspectos átonos e tônicos da acepção do termo” (2009, p. 406). É por meio da potencialização que se intensifica o processo de lembrar para que um conteúdo se reatualize. Quando a potencialização se dá de forma átona tem-se a confirmação dos hábitos; já a potencialização tônica contém os elementos que se realizaram com alta intensidade, como crenças assumidas, e, por isso, certamente servirão de incentivo para que ocorram novas atualizações. Desse modo, as

lembranças, quando memorizadas, correspondem à potencialização, pois se encontram latente e possuem o impacto atenuado para que possam permanecer na mente do ser.

Em *Carta ao pai*, o narrador inicia o texto respondendo a uma pergunta feita pelo narratário: a razão do medo que aquele diz sentir deste. Inicia-se, já no primeiro parágrafo, a exposição desse medo:

Querido pai:

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você e porque a magnitude do assunto ultrapassa de longe minha memória e meu entendimento. (KAFKA, 1997a, p. 07)

A pergunta feita pelo narratário constitui uma potencialização tônica que serve de impulso para o narrador tentar reestabelecer os eventos ocorridos utilizando-se do processo de triagem e mistura; tal processo provoca um fechamento, uma restrição dos eventos a serem lembrados. Excluem-se, portanto, os que não são relevantes para justificar o medo. Se considerarmos o número de situações, constatamos uma triagem átona, pois, dentro do possível, o narrador busca selecionar todas as situações passadas ou, pelo menos, a maioria delas e almeja, dessa forma, a totalidade.

Ao lado da isotopia do medo, explicitada no trecho citado, verificamos a ocorrência de uma outra isotopia, a da culpa. O seguinte trecho evidencia essa paixão:

Creio que no meu caso isso não tem maior significado, pois a minha consciência de culpa na verdade provém de você e também está demasiadamente impregnada da própria singularidade; esse sentimento de singularidade sem dúvida faz parte da sua torturante natureza, e uma repetição é inimaginável. (KAFKA, 1997a, p. 69)

Observamos que os eventos relatados possuem, basicamente, duas isotopias: a do medo e a da culpa. Dessa forma, também é possível constatar uma triagem tônica, na qual se busca a unidade isotópica, pois houve uma seleção e, conseqüentemente, uma redução no relato de eventos que pudessem fazer alusão a outras paixões.

Os mecanismos da triagem e mistura ficam mais evidentes no uso de algumas figuras de linguagem. No seguinte trecho, em um primeiro momento, ocorre a comparação entre a surra (agressão física) com a forca (morte):

É fato também que você nunca me bateu de verdade. Mas os gritos, o enrubescimento do seu rosto, o gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira para mim eram quase piores. É como quando alguém deve ser enforcado. Se ele é realmente enforcado, então morre e acaba tudo. Mas se precisa presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do seu indulto quando o laço pende diante do seu rosto, então ele pode ter de sofrer a vida toda com isso. Além do mais, das muitas vezes em que, na sua opinião declarada, eu teria merecido uma surra, mas escapara por um triz por causa da sua clemência, se acumulava de novo um

grande sentimento de culpa. De todos os lados eu desembocava na sua culpa.
(KAFKA, 1997a, p. 30)

Constatamos a recorrência isotópica das paixões do medo e da culpa. O narrador sente (e sofre) a intensidade provocada pelo medo e, também, é impactado pelo sentimento de culpa. No trecho anterior, percebemos a intensidade da aflição evidenciada no emprego do signo *torturante*.

Ricardo Lopes Leite, no artigo “Apontamentos para uma abordagem tensiva da metáfora”, relaciona essa figura de linguagem como se fosse um elo entre duas isotopias. Segundo o pesquisador, “na dimensão tensiva, a metáfora pode ser concebida como uma grandeza que estabelece a tensão entre dois ou mais conteúdos ou planos de significação, isto é, pode ser tomada como um conector de isotopias” (LEITE, 2011, p.32).

Acreditamos que tal conceito pode ser aplicado também no caso da comparação, uma vez que observamos a ocorrência de uma relação conversa de amplificação na analogia entre a surra e a morte por enforcamento no segundo trecho. Existe uma tensão que decorre da conexão, por meio da comparação, de duas isotopias: a de agressão física (surra) com a de pena de morte (enforcamento).

Na verdade, essa tensão ocorre de forma gradual, conforme as manifestações da emoção são descritas no texto (o enrubescer do rosto, o gesto de tirar a cinta...). O gráfico abaixo permite uma visualização do esquema de amplificação:

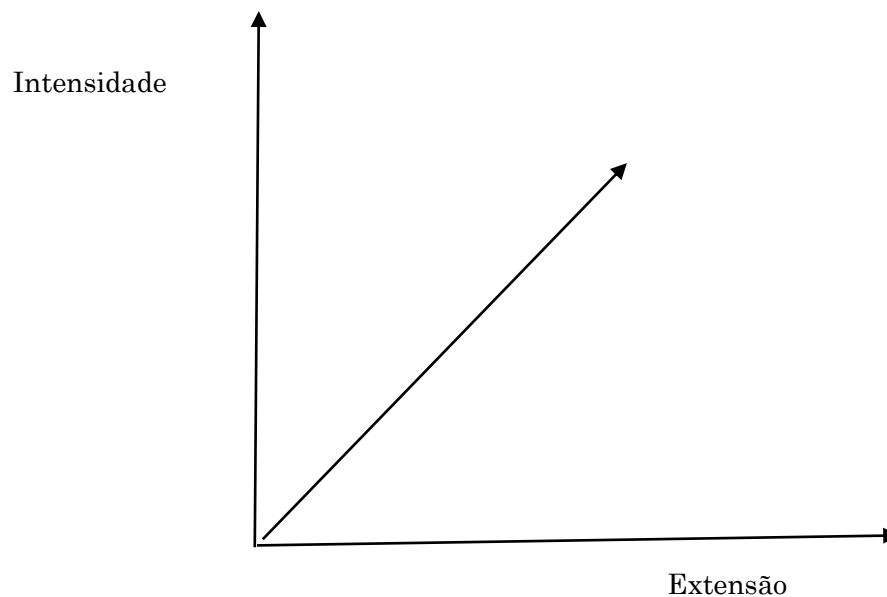


Figura 7: Esquema da amplificação, adaptado de Fontanille (2008, p. 112).

Por meio da comparação, ocorre uma mistura de elementos semânticos para convergir em um efeito de sentido determinado: o medo causado pelas ameaças do pai. Percebemos a reciprocidade entre triagem e mistura na enumeração de vários fatos (mistura) que, assim enumerados (triagem), causam a gradação da sensação de medo: “Mas os gritos, o enrubescimento do seu rosto, o gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira para mim eram quase piores” (KAFKA, 1997a, p.30).

Constatamos que o narrador, utilizando-se do processo de triagem e mistura, seleciona os dados para sua argumentação. A própria seleção dos eventos incorre em outro processo, o de focalização e o de apreensão, relacionado ao modo de existência, que abordaremos a seguir.

3.3 O modo de existência: focalização e apreensão

O narrador, ao escrever a carta, lembra e, portanto, (re)atualiza situações passadas. Trata-se de algo esperado, ou seja, da ordem do perverso. Por meio da focalização, os eventos passados que justificam as paixões do medo e da culpa entram no campo de presença. No entanto, a reatualização desses eventos volta a desestabilizar o narrador que, apreendido pela tensão do relato, ainda sente o arrebatamento causado pelo acontecimento, da ordem do sobrevir. Percebemos a instabilidade do narrador no primeiro trecho citado: “E se aqui tento responder por escrito, será sem dúvida de um modo muito incompleto, porque, também ao escrever, o medo e suas consequências me inibem diante de você [...]” (KAFKA, 1997a, p. 07).

Por esse motivo, tivemos o cuidado de empregar o termo situações ou eventos passados em vez de usarmos *fato*, pois este pode ser tomado com um dos correlatos do acontecimento. Enquanto o fato é mais átono, mais comum e menos impactante, o acontecimento é mais tônico, impactante e raro. Na verdade, o narrador não relembra fatos, mas acontecimentos que ainda causam o arrebatamento do sujeito; *Carta ao pai* foi escrita predominantemente utilizando-se o relato de acontecimentos passados. O seguinte trecho da obra é mais um exemplo do processo de focalização e apreensão:

(Até aqui silencieei de propósito, nesta carta, relativamente pouca coisa, mas, agora e depois, terei de silenciar algumas que ainda me são difíceis demais de confessar. Digo isso para que você, caso a imagem do conjunto fique aqui e ali algo imprecisa, não julgue que a culpa é da falta de provas; pelo contrário, existem provas que poderiam tornar a imagem insuportavelmente crua. Não

é fácil encontrar meio-termo). Aliás, aqui basta recordar coisas ditas anteriormente: eu perdi a autoconfiança, que foi substituída por uma ilimitada consciência de culpa. (KAFKA, 1997a, p. 44)

A primeira impressão é a de que, no trecho acima, não houve os processos de focalização e apreensão, pois esses procedimentos foram interrompidos pelo narrador, que prefere silenciar; no entanto, constatamos que ocorre uma perturbação física no narrador, que sente a necessidade de não relatar outros acontecimentos difíceis de relatar. Isso se dá pelo fato de o narrador já estar afetado pelas lembranças que, apesar de não serem expressas, ao entrarem no campo de presença por meio da focalização, arrebataram-no por meio da apreensão.

Na página 30, afirmamos que houve uma mudança em relação à concepção teórica no que diz respeito à focalização e apreensão. Zilberberg (2007) situa a apreensão, e não a focalização, no eixo da intensidade, pois o processo de focalização é intencional e previsível. Por meio do processo de focalização e apreensão, podemos distinguir dois tipos de sujeitos. Sendo a focalização um processo intencional que o sujeito almeja, visa a permitir a entrada de uma grandeza no campo de presença, temos um sujeito operador; por outro lado, como a apreensão relaciona-se à ordem do sobrevir, o narrador, como sujeito de estado, apreende e, ao mesmo tempo, é apreendido pelas lembranças; percebemos, dessa forma, a figura de um sujeito passivo, espantado, apreendido pelo sobrevir. O acontecimento, assunto do próximo item, explicita o estado do sujeito apreendido.

3.4 O acontecimento

Segundo Zilberberg, o acontecimento, por ser muito tônico e impactante, provoca uma instabilidade no contínuo e “a tonicidade não afeta apenas uma ‘parte’ do sujeito, mas sua integralidade. [...] O acontecimento, quando digno desse nome, absorve todo o *agir* e de momento deixa ao sujeito estupefato apenas o *sofrer*” (2011, p. 171).

Em trecho já citado neste trabalho na página 60 (“É fato também que você nunca me bateu de verdade. [...] De todos os lados eu desembocava na sua culpa”), por exemplo, o narrador inicia um processo de focalização para apreender o maior número de ocorrências passadas que denotem as paixões do medo e da culpa, decorrentes da situação de opressão, para fundamentar seus argumentos. Considerando que o acontecimento é uma descontinuidade súbita no processo contínuo, seria coerente supor que a rotina se restabelecesse, pois o acontecimento é algo momentâneo, da ordem do repentino. No entanto, em *Carta ao pai*, parece não ocorrer esse restabelecimento; o acontecimento parece ser algo constante, perene, incessante. Seria uma espécie de acontecimento prolongado, repetitivo, estendido ou durativo.

Sendo o acontecimento da ordem do raro e mais impactante que os fatos, como justificar a quantidade deles lembrados pelo narrador em *Carta ao pai*? Tatit (2010), ao analisar o conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, no qual a personagem “nosso pai” decide abandonar a convivência com a família e se isola numa canoa, faz um questionamento semelhante: “como tornar habitual um acontecimento extraordinário?” (TATIT, 2010, p. 107).

Na nota introdutória da *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*, Tatit conceitua o “acontecimento extenso” que, talvez, responda à nossa pergunta:

Nessas últimas práticas identificamos o “acontecimento extenso”, aquele que se alimenta de repetidas ocorrências do mesmo fenômeno ou da mesma atitude, todas elas contribuindo para impregnar a mente do observador de conteúdos que jamais se atenuam; ao contrário, cada nova ocorrência desse gênero de acontecimento representa uma ampliação do seu poder de espantar (causar assombro ou admiração). (TATIT, 2010, p. 15).

Em *Carta ao pai*, registra-se a repetição de acontecimentos, que se organizam a partir da isotopia do medo e da culpa, de uma forma impactante que sempre desestabiliza o narrador. É um acontecimento prolongado, estendido e, portanto, “o efeito do impacto também tende a permanecer e, até mesmo, a recrudescer em virtude de novas ocorrências” (TATIT, 2010, p. 117). No trecho que segue, o narrador relata um acontecimento da fase adulta que, nem por isso, deixa de ser impactante:

Consigno ter uma visão global particularmente boa dessa ausência de culpa de ambos os lados porque, cerca de vinte anos mais tarde, voltou a ocorrer, em condições completamente diferentes, uma colisão semelhante entre nós – horrenda como fato concreto, mas em si mesma muito menos danosa, pois afinal onde havia em mim, aos trinta e seis anos de idade, alguma coisa que ainda pudesse ser danificada? Refiro-me a um breve pronunciamento seu num dos dias agitados depois da comunicação do meu último projeto de casamento. Você me disse mais ou menos o seguinte: “Provavelmente ela vestiu alguma blusa escolhida, como sabem fazer as judias de Praga, e naturalmente você logo decidiu casar com ela. E na verdade o mais rápido

possível, numa semana, amanhã, hoje. Eu não o entendo, você já é uma pessoa adulta, vive na cidade, e não lhe ocorre coisa melhor do que se casar imediatamente com qualquer uma que aparece. Será que não existem outras possibilidades? Se você tem medo, eu o acompanho pessoalmente”. Você falou isso de um modo mais minucioso, mas já não consigo me lembrar dos pormenores, talvez minha vista tenha ficado um pouco nublada, minha mãe quase me despertava mais interesse quando – não obstante estivesse completamente de acordo com você – pegou alguma coisa da mesa e saiu com ela da sala. (KAFKA, 1997, p. 63-64)

Apesar de o narrador afirmar que esse acontecimento teria sido menos danoso, percebemos seu efeito impactante, por exemplo, no fato de sua vista ter ficado nublada. Além disso, podemos afirmar que foi um acontecimento em que a extensidade foi mínima, mas a intensidade foi tônica, pois, apesar de o comentário ter sido *breve*, o narrador foi impactado por tal observação. Na continuação, o próprio narrador explicita o recrudescimento desse acontecimento:

Difícilmente você me humilhou mais fundo com palavras do que dessa vez, nunca o seu desprezo se mostrou mais nítido para mim. Quando, vinte anos antes, você falou comigo de forma semelhante, seria possível ver naquilo, inclusive com os seus olhos, um pouco de respeito pelo jovem precoce da cidade que, na sua opinião, já podia ser introduzido sem rodeios na vida. Hoje essa consideração poderia aumentar ainda mais o desprezo, pois o jovem, que na época tomava impulso, ficou empacado nele, e atualmente você o vê não mais rico em experiências, mas sim vinte anos mais deplorável. (KAFKA, 1997a, p. 64)

Percebemos o aumento constante no campo da intensidade, pois *vinte anos* servem como elementos para mensurar o desprezo crescente do narratário em

relação ao narrador. O acontecimento extenso seria uma forma de realçar as paixões da culpa e do medo e, conseqüentemente, serviria de argumento para justificá-las. Além disso, o narrador (e, também, o leitor) parece ser constantemente alvejado pelas sensações ocasionadas pela exposição às paixões mencionadas. Julgamos oportuno reler o que Adorno classifica de encurtamento estético nas obras kafkianas⁶, vendo nele a ação de capturar e arremessar o leitor de encontro ao que é narrado.

O acontecimento extenso e o recrudescimento de seu impacto são os catalisadores desse processo fazendo com que o leitor presencie, absorva e, conseqüentemente, sinta a agonia, o sofrimento, enfim, a tensão que se arrasta por toda obra de forma tônica e crescente, tornando o sofrimento duradouro e tônico.

Merçon (2006) constata que, em *A metamorfose*, o acontecimento ocorre em um espaço fechado, na intimidade do ambiente familiar. Em *Carta ao pai*, observamos a ocorrência de característica semelhante: os acontecimentos relatados circunscrevem-se ao espaço da casa ou da loja. No trecho seguinte, o narratário afirma que a tirania paterna ficava restrita ao ambiente familiar:

Ainda poderia descrever outros círculos da sua influência e da luta em sentido contrário, mas aí já entraria em terreno inseguro e teria de inventar; além disso, quanto mais você se distancia dos negócios e da família, tanto mais amável, flexível, polido, atencioso (quero dizer: também exteriormente) você se torna, do mesmo modo, por exemplo, que um autocrata, quando está fora

⁶ Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente (ADORNO, 2001, p. 241).

dos limites do seu país, não tem motivos para continuar sendo tirânico e estabelece relações bondosas até com as pessoas mais humildes. Com efeito, nas fotos em grupos tiradas em Franzensbad, por exemplo, você parece sempre grande e alegre, entre as pequenas pessoas amuadas, como um rei em viagem. Também os filhos teriam na certa podido tirar proveito disso, se já na infância tivessem sido capazes – o que era impossível – de percebê-lo e se eu, por exemplo, não precisasse viver sempre de algum modo no círculo mais íntimo, mais estrito, mais sufocante da sua influência, como de fato fiz. (KAFKA, 1997a, p. 43)

Se considerarmos, isoladamente, o comportamento do narratário em ambiente externo, podemos considerar esse relato como apenas um fato, pois as atitudes do narratário não são impactantes para o narrador e, considerando, que a maioria das pessoas passam a maior parte do tempo longe do ambiente familiar por causa do trabalho, tal fato é rotineiro. No entanto, a exposição desse fato serve para contrabalancear com os acontecimentos ocorridos em espaço fechado e, conseqüentemente, essa comparação tonifica a angústia do narrador.

O espaço fechado é algo tônico e impactante enquanto o aberto é átono e menos impactante. Há um contraste entre o fechado e o aberto; entre a aproximação e o afastamento. Quanto mais próximo se encontra o narrador do narratário, maior é a tensão. Mais próximo, espaço fechado; mais distante, espaço aberto.

O acontecimento que se passa em um ambiente interno e familiar parece tonificar o sofrimento. Merçon observa que:

O significado de um acontecimento que se passa no espaço em que os ocupantes gozam de intimidade faz ressaltar um dado importante: o inimigo é um semelhante e não um estrangeiro. Assim, a novela de Kafka surpreende

ao encenar a tragédia humana num espaço normalmente preservado de conflitos pela ideologia burguesa. (MERÇON, 2006, p. 67)

Em *Carta ao pai o inimigo* seria uma pessoa amigável em ambiente externo mas pouco condescendente no ambiente fechado. A constância do sofrimento causa a sensação da paralisação do tempo e tal fenômeno pode ser melhor observado por meio das subdimensões da temporalidade e da tonicidade, temas da próxima seção.

3.5 Tonicidade e temporalidade

Zilberberg relaciona a hierarquia das subdimensões baseando-se nos pressupostos concernentes às dimensões: “Se a intensidade, como dimensão, *rege* a extensidade, tal controle transfere-se para as subdimensões intensivas quando as subdimensões pertencem a dimensões distintas” (ZILBERBERG, 2011, p. 70). O semioticista explica que, no caso das relações conversas, obtemos o efeito de sentido do *transporte* quando o andamento e a tonicidade (ambos pertencentes à mesma dimensão) são mutuamente intensificados. Se a temporalidade e a espacialidade comportarem-se da mesma maneira, obtemos o efeito da *generalização*.

Por outro lado, considerando as subdimensões de dimensões diferentes, obtemos o efeito de sentido da *persistência* quando a tonicidade e a temporalidade se intensificarem proporcionalmente. Se a tonicidade e a espacialidade comportarem-se de tal maneira, teremos a *profundidade*.

As relações inversas, por sua vez, resultam no efeito de sentido do *abreviamento* quando o andamento se projeta sobre a temporalidade e teremos o efeito do *estreitamento* quando mais elevado for o andamento em relação à espacialidade. O quadro abaixo ajuda a visualizar essas correlações:

Correlações Conversas		correlações inversas
subdimensões pertencentes à mesma dimensão	subdimensões pertencentes a dimensões distintas	subdimensões pertencentes a dimensões distintas
andamento x tonicidade = o transporte	tonicidade x temporalidade = a persistência	andamento x temporalidade = o abreviamento
temporalidade x espacialidade = a generalização	tonicidade x espacialidade = a profundidade	andamento x espacialidade = o estreitamento

Figura 8: Quadro das combinações para as seis dimensões, adaptado de Zilberberg (2011, p. 72)

Em *Carta ao pai*, a correlação entre as subdimensões da tonicidade e da temporalidade apresenta-se de forma conversa e ascendente: a tonicidade aumenta com o tempo. Talvez seja por isso que teóricos como Anders já observaram o caráter cíclico das obras kafkianas:

O caráter *cíclico*, a circularidade da obra de arte que não avança nunca, não é, certamente, uma falha artística. As representações de Kafka são, ao contrário, as primeiras em que os conceitos de “desenvolvimento”, “progressão” etc. são programaticamente abandonados: as representações da vida inútil não podem resultar nem em *happy end*, nem em transformações do herói. (ANDERS, 2007, p. 47)

Essa não linearidade vem acompanhada da sensação de que o tempo encontra-se paralisado:

A paralisação do tempo vai a tal ponto que Kafka – obviamente sem qualquer dificuldade anterior – pode inverter a sequência de causa e efeito: assim, por exemplo, o romance *O processo* começa com uma acusação que permanece totalmente vazia, mas que arrasta o acusado para a culpa. Em *América*, o “herói do romance” recebe a carta que o expulsa da casa do tio, mas a carta, como depois se verifica, já estava escrita antes de ocorrer a causa para a expulsão (o “pecado original”). Atrás dessa inversão de culpa e punição, que perturba profundamente o leitor, existe uma elaborada teologia moral. (ANDERS, 2007, p. 48)

Isso acontece porque, na correlação conversa entre essas duas subdimensões, tem-se o fenômeno da persistência, e o andamento, nesse caso, é constante ou uniforme. É mais ou menos igual à sensação de que o Sol gira em torno da Terra, quando os físicos já provaram o contrário.

Constatamos a persistência das paixões do medo e da culpa; a duratividade do sofrimento, que não é pontual, pois não se esvai e “dura a vida toda”; a tonicidade não se enfraquece com o tempo, pelo contrário, aumenta na gradação de cada gesto.

Reconsiderando o nível das dimensões, percebemos que quanto mais os gestos são descritos no eixo da extensidade, o sofrimento torna-se mais tônico e impactante no eixo da intensidade.

O narrador, declaradamente, expõe o que considera ser a sua fragilidade, realçada pela paixão do medo:

Não são propriamente as preocupações que provocam isso, na verdade correm juntas inúmeras preocupações, de acordo com a minha melancolia e meticulosidade, mas não são elas o decisivo; na verdade elas levam a cabo, como os vermes, o trabalho no cadáver; o que me atinge de modo decisivo é outra coisa. É a pressão generalizada do medo, da fraqueza, do autodesprezo. (KAFKA, 1997a, p. 66)

A exposição desses estados de alma; isto é, dos afetos, fornece-nos pistas para que possamos descrever o sujeito filho (e também o sujeito pai). A presença, assunto da próxima seção, é um importante recurso para compreendermos os tipos de sujeitos de *Carta ao pai*.

3.6 Presença

A presença, no sentido geral, é um importante recurso teórico-conceitual para aproximar o real (o concreto) dos argumentos. Perelman e Olbrechts-Tyteca assim se pronunciam em relação a essa grandeza:

A presença atua de um modo direto sobre a nossa sensibilidade. É um dado psicológico que, como mostra Piaget, exerce uma ação já no nível da

percepção: por ocasião do confronto de dois elementos, por exemplo, um padrão fixo e grandezas variáveis com as quais ele é comparado, aquilo em que o olhar está centrado, o que é visto de um modo melhor ou com mais frequência, é apenas por isso, supervalorizado. Assim, o que está presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria da argumentação devem levar em conta. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA; 2005, p. 132)

Sabemos que a triagem e a mistura permeiam todo o discurso e os pesquisadores destacam que:

Uma das preocupações do orador será tornar presente, apenas pela magia de seu verbo, o que está efetivamente ausente e que ele considera importante para sua argumentação, ou valorizar, tornando-os mais presentes, certos elementos efetivamente oferecidos à consciência. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA; 2005, p. 132)

Percebemos a intencionalidade do sujeito que, por meio da triagem e da mistura, traz para o campo da percepção aquilo que lhe é mais conveniente. Fontanille e Zilberberg, ao abordarem a categoria presença/ausência, atribuem características aos tipos de sujeito já conhecidos: realizado, virtualizado, atualizado e potencializado. Para tanto, consideram que:

Em cada caso, o sujeito está clivado em pelo menos duas instâncias (S' e S'') – por exemplo, S', sujeito do *foco*, e S'', sujeito da *apreensão*; entre tais instâncias, a tensão evolui da contração máxima, por fusão, que é realizante, até a distância mínima, que é virtualizante. Para cada um deles, o mundo (M) é um fator de coesão ou dispersão – em caráter de campo de presença, no caso (i), de exteroceptividade, no caso (ii), e de objeto sintático, no caso (iii). (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 142)

Sendo assim, o sujeito realizado, que se encontra em conjunção com o objeto, também pode ser considerado *contraído* e unificado, pois sua realização ocorre “em face de um mundo M percebido como único e de presença compacta” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 142). Por outro lado, a potencialização desse sujeito o torna *distendido*, pois esse processo se dá perante um mundo dividido e distribuído, diminuindo a tensão interna do sujeito.

A virtualização do sujeito S o torna *desligado*, pois tal processo ocorre diante de um mundo difuso e numeroso, o que quase não permite “a apropriação paralela de M por S’ e S” – nesse caso, é um ou o outro” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 142). Veremos que o sujeito narrador de *Carta ao pai* oscila entre o sujeito virtualizado e o sujeito atualizado; sobre a atualização do sujeito, os semioticistas afirmam que:

A atualização defronta o sujeito S e um mundo M percebido como concentrado e massivo: assim, ela reconstitui em parte a tensão entre as duas instâncias S’ e S”, e permite, se não uma sincronização, pelo menos uma superposição parcial de seus atos e papéis respectivos, de modo que o sujeito poderá ser chamado aqui de *mobilizado*, tal como se diz que o exército “mobiliza” sua tropa, ou seja, convoca-as ao mesmo tempo em que as reúne. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 142)

Essas tipologias apresentadas explicam a interação entre as instâncias perceptivas, sensíveis e modais dos sujeitos relacionadas ao mundo M. No entanto, os semioticistas atribuem outras características considerando o próprio corpo do sujeito:

Assim é que um sujeito “mobilizado” será *arrebatado* pela emoção, vindo a tornar-se até mesmo, quando dotado das competências e dos programas de uso requeridos, “fantasmático”, conforme demonstra a leitura da fábula de La Fontaine, proposta em *Semiótica das paixões*. Da mesma forma, um sujeito “concentrado”, cujo corpo próprio carrega consigo todo o ser, poderá ser considerado *exaltado*, ou até extático, o que demonstrou M. de Certeau em sua análise de “L’absolu du partir”. A mesma figura, tensa ao máximo, poderia, mais comumente, ser considerada como a do sujeito “embevecido”. Em outros contextos, este poderia até ser qualificado de “entusiasta”, quase no sentido etimológico, na medida em que o princípio mesmo de sua ação ou reação “habita” literalmente seu corpo. Enfim, o sujeito “distendido”, pela negação da exaltação, estaria então “desiludido”, e o sujeito “desligado”, completando o percurso da distensão, estaria *abatido*. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 143-144)

Podemos sintetizar a tipologia apresentada pelos dois semioticistas da seguinte forma: O sujeito mobilizado encontra-se arrebatado pela emoção; o concentrado encontra-se exaltado ou extático, ou até mesmo embevecido; o sujeito desligado encontra-se abatido; e o sujeito distendido encontra-se desiludido pela nulidade da exaltação. O quadro emocional dos sujeitos abaixo permite a melhor visualização dessa tipologia:

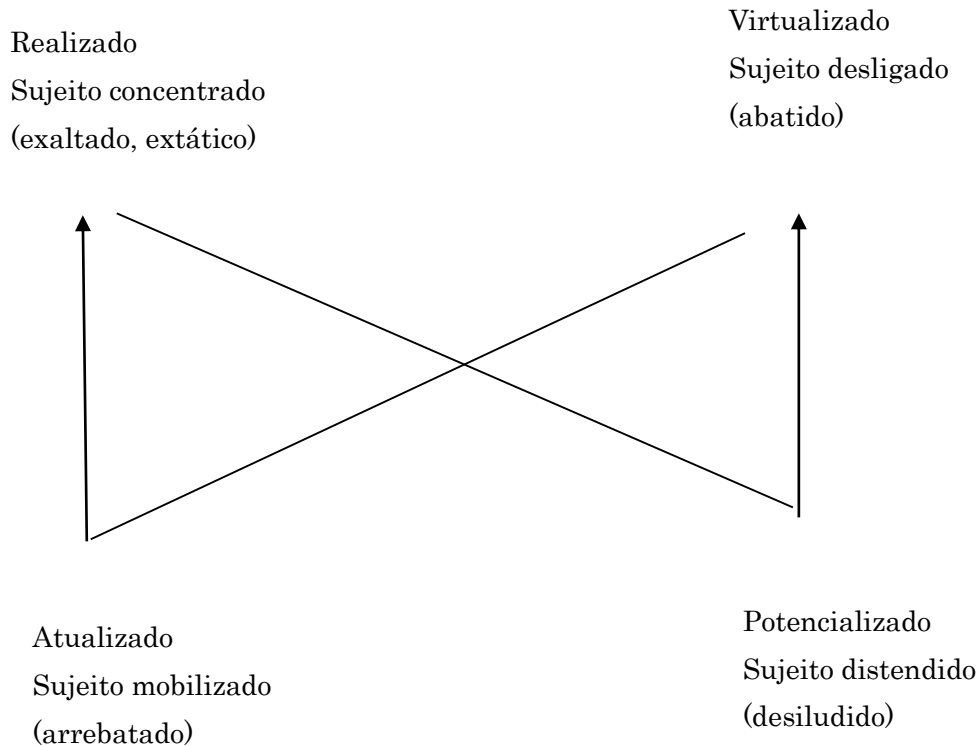


Figura9: Quadro emocional dos sujeitos, adaptado de Fontanille & Zilberberg (2001, p. 144).

Em *Carta ao pai*, percebemos que o sujeito filho oscila entre os estados de sujeito mobilizado (atualizado, arrebatado) e sujeito desligado (virtualizado, abatido). Por exemplo, ele se sente impelido, pela foria, a se casar; encontra-se, portanto, arrebatado; no entanto, essa foria é átona diante da desaprovação do sujeito pai, mais tônica, e, por isso, este consegue emperrar o percurso do sujeito filho que, diante dos obstáculos, torna-se um sujeito desligado (virtual e abatido). Vamos rever um trecho de *Carta ao pai* sobre a pretensão do sujeito filho em se casar e a reação do sujeito pai:

Você me disse mais ou menos o seguinte: “Provavelmente ela vestiu alguma blusa escolhida, como sabem fazer as judias de Praga, e naturalmente você logo decidiu casar com ela. E na verdade o mais rápido possível, numa semana, amanhã, hoje. Eu não o entendo, você já é uma pessoa adulta, vive

na cidade, e não lhe ocorre coisa melhor do que se casar imediatamente com qualquer uma que aparece. Será que não existem outras possibilidades? Se você tem medo, eu o acompanho pessoalmente”. (KAFKA, 1997a, p. 63-64)

Segundo Tatit, a virtualidade define “a menor densidade existencial que um sujeito pode experimentar” (2001, p. 139). O sujeito filho, no nosso entendimento, apresenta-se como alguém que se encontra em um estado modal e emocional quase nulo, abatido e desolado, sem perspectiva, sem direção, ou seja, em estado de inanição.

Podemos pressupor que houve momentos atualizantes, em que o sujeito estava arrebatado e consciente da disjunção do objeto de valor (liberdade); no entanto, a atuação do antissujeito, que intervém de forma mais tônica para impedir o percurso do sujeito filho, faz com que este volte para o estado virtualizado. O programa da decepção, que se encontra evidente no seguinte trecho, é um exemplo:

Bastava estar feliz com alguma coisa, ficar com a alma plena, chegar em casa e expressá-la, para que a resposta fosse um suspiro irônico, um meneio de cabeça, o bater do dedo sobre a mesa: “Já vi coisa melhor”, ou “Para mim você vem contar isso?”, ou “Minha cabeça não é tão fresca quanto a sua”, ou “Dá para comprar alguma coisa com isso?”, ou “Mas que acontecimento!”. Naturalmente não se podia exigir de você entusiasmo por qualquer ninharia de criança, vivendo como vivia, cheio de preocupação e trabalho pesado. Nem era disso que se tratava. Pelo contrário, tratava-se do fato de que você precisava causar essas decepções ao filho [...]”. (KAFKA, 1997a, p. 16)

O programa da decepção denota a tonicidade da ação do antissujeito e, ao mesmo tempo, a fragilização do sujeito que, após um breve período no estado atualizado, volta ao estado virtual. Ao mencionar, por exemplo, a lembrança dos “gritos, do enrubescimento do rosto, do gesto de tirar a cinta e deixá-la pronta no espaldar da cadeira” (KAFKA, 1997a, p. 30), tem-se o efeito de sentido de um sujeito até então atualizado, que estava arrebatado para entrar em conjunção com seu objeto de valor. Por sentir-se oprimido diante da manipulação por intimidação do sujeito pai, ele é conduzido para o estado de sujeito virtualizado, desligado e abatido.

Os aspectos tensivos de *Carta ao pai* abordados até o momento, permitem-nos fazer algumas considerações dessa obra em relação à persuasão. Tais considerações serão expostas a seguir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegados ao final deste trabalho, que se debruçou sobre um texto durante muito tempo considerado fora do legado literário de Franz Kafka, constatamos que *Carta ao pai* é, sim, uma obra marcada pelo viés da literariedade, possuindo características kafkianas em si, pelas quais se destacam: a presença de conteúdos vinculados à culpa e ao medo; a predileção pelo texto que encerra uma visão de mundo do enunciador; a tentativa de inocentar a todos e o efeito de encurtar a distância entre o que é narrado e o leitor.

É possível observar que as forças tensivas em *Carta ao pai* são articuladas para fundamentar os argumentos do narrador; além disso, a disposição de tais estruturas parece interferir não somente no narratário, mas também no leitor, que parece ser chamado a participar da narrativa.

Observamos que, por meio do mecanismo de triagem e mistura, houve a seleção dos dados apresentados, com o narrador almejando relatar a maior quantidade de eventos para justificar o medo que sente do narratário, o que configura uma triagem átona, característica que se articula à busca de atingir certa universalidade. Ao mesmo tempo, ocorreu a predominância das isotopias do medo e da culpa, o que configura, nesse caso, uma triagem tônica, pela qual se almeja a unidade.

Por meio do processo de focalização e apreensão, constatamos a existência de dois sujeitos simultâneos: um sujeito operador, decorrente da intenção do sujeito que almeja permitir a entrada de determinada grandeza no campo de presença, e um

sujeito passivo, que se encontra espantado e apreendido pela memorização dos acontecimentos.

Percebemos que, em *Carta ao pai*, ocorre uma (re)atualização de acontecimentos que, sendo tônicos e impactantes, desestabilizam o narrador. Como tais acontecimentos organizam-se, basicamente, em torno das isotopias do medo e da culpa, ocorre, na verdade, o chamado acontecimento estendido, segundo o qual um mesmo fenômeno consegue manter o princípio tônico e impactante sem se atenuar com o tempo, ainda que ocorra inúmeras vezes. Além disso, é importante ressaltar que os acontecimentos acontecem em um espaço fechado, interno e familiar – o que tonifica ainda mais o sofrimento do narrador.

Observamos a ocorrência do fenômeno da persistência, que é resultante da correlação inversa entre as subdimensões da tonicidade e da temporalidade. Nesse caso, o sofrimento é tonificado e não diminui com o tempo, e o andamento é constante e uniforme e, por isso, causa a sensação de que o tempo se encontra parado.

O ato de explicitar o sofrimento e a angústia, provocados pela tonicidade no campo da intensidade, reforça, intensifica e valida os argumentos. Propositamente, é explicitado, em relação à categoria da presença, um sujeito filho virtualizado, que se encontra em estado de inanição diante da “força” maior do antissujeito. O sujeito filho não consegue realizar a *performance* e encontra-se disjunto de seu objeto valor que, em *Carta ao pai*, por exemplo, poderia ser representada, entre outras possibilidades, pelo êxito no casamento.

Apesar de utilizar um discurso apaixonado, os argumentos do narrador são válidos e atingem o objetivo de persuadir o narratário e, conseqüentemente, o leitor. O narrador, por meio das lembranças, reatualiza vários acontecimentos que são

interligados pelas isotopias do medo e da culpa e sente-se arrebatado por tais acontecimentos reatualizados e, como consequência, persuade o narratário (e o leitor) graças à tonificação dessas paixões.

Nesse sentido, tais procedimentos ajudam a compreender o porquê daquele sentimento de tensão e arrebatamento que afeta a maioria dos leitores que toma contato com o texto de *Carta ao pai*: nele, as incertezas sobre as escolhas que se fazem convivem, de perto, com o desejo de que, ao final, estas sejam as mais acertadas, razão pela qual, ao longo da narrativa, o sujeito busca, ainda uma vez, justificá-las. Não seria esse um desejo compartilhado por grande parte dos homens em todos os tempos?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., 1903-1969. *A posição do narrador no romance contemporâneo*. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. 1. ed. 2. impressão. São Paulo: Editora Ática, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.

_____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDERS, Günther. **Kafka**: pró & contra – os autos do processo. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2011.

_____. *Estudos do discurso*. In: FIORIN, José Luiz (Org). **Introdução à linguística II**: princípios de análise. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. *Memória e presença em Manuel Bandeira*. In: LOPES, Ivã Carlos; ALMEIDA, Dayane Celestino de (Orgs). **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São Paulo: Annablume, 2011.

BEVIDAS, Waldir; LOPES, Ivã Carlos. *Interdisciplinaridade: triagem e mistura na identidade da semiótica*. In: PORTELA, Jean Cristtus et al (Orgs). **Semiótica**: identidade e diálogos. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2012.

BENJAMIN, Walter, 1892-1940. *O narrador*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios de literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012b.

_____. *Franz Kafka*. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios de literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães et al. 2.ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Tradução Ivã Carlos Lopes et al. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução e prefácio Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

DISCINI, Norma. *Cecília Meireles e a percepção de finitude*. In: LOPES, Ivã Carlos; ALMEIDA, Dayane Celestino de (Orgs). **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São Paulo: Annablume, 2011.

FIORIN, José Luiz. *Da necessidade da distinção entre texto e discurso*. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília. **Texto ou discurso?**. São Paulo: Contexto, 2012.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. *Semiótica e retórica*. **Gragoatá**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. . 23 (2. sem. 2007). Niterói. EdUFF, 2007. Disponível em <<http://www.uff.br/revistagragoata/revistas/gragoata23web.pdf>> . Acesso em: 25 mai. 2013.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2001.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. Tradução Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

_____, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Discurso: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

_____; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Tradução. Ana Cristina Cruz Cesar et al. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

_____. **A metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 b.

_____. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 a.

KOCH, Ingedore Grunfeld Vilhaça. **Argumentação e linguagem**. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

LEITE, Ricardo Lopes. *Apontamentos para uma abordagem tensiva da metáfora*. **Estudos Semióticos**. [on-line]

Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>.

Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 7, Número 1, São Paulo, junho de 2011, p. 31–38. Acesso em: 20 abr. 2013.

LOPES, Ivã Carlos; ALMEIDA, Dayane Celestino de (Orgs). **Semiótica da poesia**: exercícios práticos. São Paulo: Annablume, 2011.

MATTE, Ana Cristina Fricke; LARA, Gláucia Muniz Proença. **Ensaio de semiótica: aprendendo com o texto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

MERÇON, Francisco Elias Simão. **Uma leitura analítica da novela "A Metamorfose", de Franz Kafka**. 2006. Dissertação (Mestrado em Semiótica e

Lingüística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-19042007-211258/>>. Acesso em: 06 out. 2013.

MEYER, Michel. **A retórica**. Tradução Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, LUCIE. **Tratado da argumentação: a nova retórica**. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphin. **Enunciação e tensividade: a semiótica na batida do samba**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Retórica e semiótica**. São Paulo: Serviço de Comunicação Social: FFLCH/USP, 2008.

_____. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2007.

TATIT, Luiz. **Semiótica à Luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *A extinção que não se acaba – “nenhum, nenhuma”*. **Revista Alfa**. Araraquara, SP. v. 53, n. 2. 2009.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *Louvando o acontecimento*. Tradução Maria Lucia Vissoto Paiva Diniz. **Revista Galáxia**, N.13, São Paulo, jun., p. 13–28, 2007. Disponível também em: ><http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/5619/5112><. Acesso em: 14 jan. 2013.

_____. **Razão e poética do sentido**. Tradução Ivã Carlos Lopes *et al.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.