



Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector

Loredana Limoli*

Ana Paula Ferreira de Mendonça**

Resumo: A metodologia de montagem dos campos lexicais, proposta por Georges Maurand, será exemplificada neste artigo, que tem como corpus de análise um conto de Clarice Lispector (1983), “Mistério em São Cristóvão”. Trata-se de propor uma abordagem do sentido pelo tratamento prévio das unidades lexemáticas, reunidas em torno de traços sêmicos comuns. Esses agrupamentos lexemáticos, previamente extraídos ao longo de uma leitura e de uma varredura exaustiva, são, em seguida, organizados em campos nomeados por hiperonímia e hierarquizados, a fim de permitir o estabelecimento das isotopias e configurações discursivas mais relevantes, quais sejam, as que são responsáveis pela coerência semântica do texto. Os campos lexicais também orientam o analista para a segmentação textual, permitindo a confirmação de efeitos de sentido de forma organizada e progressiva, o que garante a eficácia pedagógica dessa abordagem. Além de facilitar o entendimento das articulações discursivas, tanto no plano semântico, como no plano sintático, o levantamento lexical e sua organização fornecem, também, importantes informações para o tratamento do nível fundamental. A leitura efetuada busca, assim, mostrar uma estratégia simples e um método seguro para o acesso à figuratividade, que pode beneficiar o semiótico iniciante, bem como dirigir-se às iniciativas de levar a semiótica greimasiana ao ensino fundamental e médio.

Palavras-chave: campos lexicais, figuratividade, isotopia, semiótica literária

Introdução

Qualquer que seja a metodologia adotada para a análise semiótica de um texto literário, o procedimento básico é a reorganização do sentido, a partir do exame da articulação entre as diferentes unidades significantes. Ler um texto, para a semiótica, é dar conta “do sentido que o signo suscita, que ele articula e que o atravessa” (Bertrand, 2003, p. 15).

A proposta de leitura do conto “Mistério em São Cristóvão”, aqui esboçada, é uma sugestão metodológica aplicável a muitos outros textos e tem como principal objetivo apresentar uma estratégia simples, de natureza semiolinguística, a fim de subsidiar um eventual trabalho docente ou auxiliar o semiótico iniciante, em sua prática de análise.

Visando a uma abordagem progressiva do sentido, partimos de um método conhecido como “montagem dos campos lexicais” (Maurand, 1992), entendida como o trabalho de agrupamento das palavras de um texto em conjuntos de elementos que tenham um traço

semântico comum. Dito de outro modo, trata-se de retirar os sememas presentes no texto, para em seguida classificá-los segundo a presença e a recorrência de determinados semas que os identificam como pertencentes a um mesmo conjunto significante.

A técnica dos campos não se resume, no entanto, a esse trabalho classificatório. Uma vez constituídos, os conjuntos são cotejados e hierarquizados, com o objetivo de extrair, de suas relações, os constituintes temáticos e figurativos do texto.

1. Segmentação

Para visualização da análise, o texto foi previamente segmentado, segundo critérios espaciotemporais, actoriais e enunciativos, seguindo-se a metodologia de separação em partes proposta por Greimas, em sua leitura analítica do conto “Dois amigos”, de Maupassant (Greimas, 1976). As partes propostas para esta análise coincidem com a separação em parágrafos, embora nem todo parágrafo corresponda a uma parte distinta. Os quatro segmentos principais extraídos na

* Universidade Estadual de Londrina (UEL). Endereço para correspondência: (anapaula_uel@yahoo.com.br).

** Universidade Estadual de Londrina (UEL). Endereço para correspondência: (anaderol@sercomtel.com.br).

sequência linear do texto foram denominados, respectivamente:

I Conquista (parágrafos 1 a 3)

II Furto (parágrafos 4 a 19)

III Perda (parágrafos 20 a 23)

IV Reconstrução (último parágrafo)

A segunda parte, denominada “Furto”, por sua extensão e importância (lugar da transformação principal), foi alvo de novo recorte em micro-sequências, assim denominadas:

1. Progressão

2. Transgressão

3. Agressão

4. Confronto

5. Regressão

Essa última segmentação reproduz, esquematicamente, os principais movimentos do conto em sua estrutura global. Pode-se, com efeito, dividir o texto segundo o ponto de vista do ator coletivo “família” e adotar o primeiro tipo de segmentação; ou, segundo um ponto de vista mais abstrato e actorialmente mais geral, propor os movimentos das micro-sequências como estrutura de base.

Observa-se que as sequências maiores também são limitadas por uma alternância de luz: casa iluminada - obscuridade - claridade da lua - luz das velas, o que de certa forma valida a opção por esse recorte.

As fronteiras de passagem entre as sequências podem ser justificadas da seguinte maneira:

1. Passagem da primeira para a segunda sequência:

- Disjunção espaciotemporal: passa-se do interior ao exterior da casa, algumas horas depois.
- Disjunção actorial: aparição dos três jovens mascarados.
- Recorrência figurativa: retomada de uma situação que será em breve transformada.

2. Passagem da segunda para a terceira sequência:

- Disjunção actorial: o grupo dos quatro é desfeito.
- Disjunção espaciotemporal: os três cavalheiros chegam à festa e retorna-se ao interior da casa.

3. Passagem da terceira para a quarta sequência:

- Disjunção temporal: passa-se do presente a uma dimensão temporal indeterminada, em posição de posterioridade em relação ao incidente no jardim.
- Disjunção enunciativa: incorporação do comentário à narrativa “pura”(“e como o progresso naquela família era frágil produto de muitos cuidados e de algumas mentiras”).

2. Campos lexicais da primeira sequência

Embora o princípio norteador da montagem dos campos lexicais seja a varredura total do texto, a fim de assegurar que nenhuma isotopia pertinente seja negligenciada, optamos por mostrar, neste artigo, apenas o trabalho de montagem efetuado sobre a primeira sequência, já que o objetivo principal é apresentar os passos da técnica, e não classificar de modo exaustivo as palavras do texto

Espaço

Este primeiro conjunto lexical estrutura o espaço construído pelo conto de acordo com várias oposições. A reiteração da preposição em e o emprego da locução prepositivas “no interior de”, assim como a palavra “seio” evidenciam a ideia de uma interioridade que se aplica não apenas a lugares concretos (casa, quarto), mas também a lugares abstratos (nos partos, na delicadeza de sua idade, no meio de sua meditação) que são, dessa forma, relacionados. A ideia de exterioridade distingue-se por contraste e aplica-se àquilo que envolve a casa, a natureza exterior ou a localidade de São Cristóvão, conhecido bairro do Rio de Janeiro. A forma verbal “vigiando” implica um observador externo, que não está presente nos locais internos ou de interi-

orização. Entre os dois tipos de lugares, instaura-se um espaço intermediário ou de transição, que assegura ou impede a comunicação entre os dois outros, e que tem a “vidraça” como figura central.

O texto mostra, por outro lado, certo número de lugares mais ou menos englobantes (São Cristóvão, casa) que no conto ganham especificidade a partir do critério de classificação precedente. Assim, talvez não seja necessário levar em conta esse sub-campo, exceto se esse conjunto for relacionado ao sub-campo da /teatralidade/: dessa forma, reconheceríamos a maneira pela qual um lugar de representação ou, como diz o texto, uma cena, um espaço de jogo teatral, é inserido no enquadramento de um espaço natural, que

<i>a) Interior</i>	<i>b) Intermediário</i>	<i>c) Exterior</i>	<i>d) Lugar</i>
interior da casa seio de uma família na reunião na casa na delicadeza de sua idade na sua camisola em três camas	perto da vidraça fechadas as portas abriu a janela	Jacintos São Cristóvão Serenó noite fresca Jardim	São Cristóvão casa sala de jantar ao redor da mesa cena Escola quarto jardim
<i>e) Imobilidade</i>	<i>f) Mudança</i>	<i>g) Teatralidade</i>	
ao redor da mesa achavam-se	têm ido à escola foi para o quarto deitaram-se deitou-se	Cena Trapézios se equilibrando posições difíceis O modo como as pessoas se agrupavam	

o primeiro pouco a pouco transforma. Inicialmente, os dois primeiros parágrafos caracterizam-se por dois lugares particulares: a sala de jantar e os quartos dos

diferentes membros da família. Enquanto a sala indica a imobilidade da família reunida, os quartos sugerem a mobilidade ou a possível mudança.

Tempo

<i>a) Anterioridade</i>	<i>b) Atualidade</i>	<i>c) Posterioridade</i>
acabara-se de jantar depois de muitos anos progresso	têm ido à escola mantém os negócios está se equilibrando Vigiando	prometendo-se dia seguinte atitude nova Abalasse Fizesse
<i>d) Idade</i>	<i>e) Brevidade</i>	<i>f) Duração</i>
Pai mãe Avó velha crianças dezenove anos mocinha	noite de maio por um instante Imobilizados raro instante	muitos anos Diariamente durante anos

A distribuição das formas verbais organiza o texto em três níveis temporais: a descrição, em segundo plano, é marcada pelo imperfeito e mais que perfeito; o encadeamento de acontecimentos em primeiro plano é narrado pelo pretérito perfeito; e num plano que poderíamos chamar de intermediário, o discurso é presentificado, criando a ilusão de uma contemporaneidade entre o momento dos acontecimentos e o momento da narração. A relação de posterioridade se manifesta de duas maneiras: a situação descrita é

apresentada como algo conquistado após longos anos de preparação; um “futuro” para essa situação é vislumbrado pela mocinha. Outra perspectiva temporal é criada pela informação sobre a idade das pessoas, a idade da mocinha (dezenove anos) tendo, talvez, valor de transição (entre as crianças e os mais velhos). Enfim, o texto opõe, nitidamente, as noções de brevidade e duração: o efeito produzido é o da precariedade de um estado de instabilidade (um equilíbrio dificilmente encontrado, ao final de uma longa espera).

Conhecimento

<i>a) Sensorial</i>			<i>b) Mental</i>
Visual	Olfativo	Tátil	Vigiando Pensativos Escolhendo prometendo-se Meditação sem se dar conta
Noite	Perfumado	Rígidos	
Iluminada	Cheirosa	Fresca	
Luz	Respirou	Apalpava	
Desabrochado		Algodão	
Fitava			

A apreensão do mundo exterior é essencialmente sensorial na primeira parte do texto: a luminosidade da casa e o perfume da noite parecem criar um estado de espírito que prescinde da razão (“sem de dar conta”). A atividade mental só intervém no último parágrafo, junto com as marcas gramaticais de narrativa de acontecimentos e as designações de atores particulares. Mais precisamente, à atividade visual da família que “fitava a sala feliz”, sucede a atividade visionária da jovem que “no meio de sua meditação adormeceu”. É assim que o discurso constrói o ponto de vista da cena dos mascarados, a partir da meditação ou da visão da personagem.

Atores

<i>a) Individuais</i>	<i>b) Coletivos</i>
pai	as pessoas
mãe	família
avó	reunião
mocinha	
crianças	
cada pessoa	
cada um	

O início do texto privilegia o ator coletivo “família”, agrupamento que o último parágrafo apresenta de forma separada, no isolamento dos indivíduos.

Enquanto que na primeira parte do conto há uma distribuição equitativa dos diferentes atores, o último parágrafo atribui importância particular à mocinha, deixando entrever, sob uma possível intervenção da jovem, uma inflexão particular do desenvolvimento narrativo.

Atmosfera

<i>a) Insólito</i>	<i>b) Cotidiano</i>
mistério	nada havia de especial
perigoso	conversava-se
arriscado	ao redor da mesa
inteiramente nova	mosquitos em torno da luz
	Diariamente

Os termos que impõem a ideia de “estranho” ou “insólito” fazem sobressair por contraste a camada lex-

ical que traduz a cotidianidade da existência. Mais precisamente, essa oposição tem sua origem no confronto de duas expressões: “nada havia de especial” versus “atitude inteiramente nova”. O acúmulo de lexemas significando atos rotineiros (conversava-se, jantar, deitaram-se, adormeceram...) que recobre a totalidade da sequência pode ser posta em relação com o sub-campo da quietude, que abordaremos a seguir.

Disposição afetiva

<i>a) Quietude</i>	<i>b) Inquietude</i>
tranquila	Mistério
feliz	Perigoso
benevolência	Arriscado
adormeceram	Vigiando
felicidade	Pensativos
	Insatisfação
	Perturbada
	Abalasse
	Estremeceram

De maneira geral, a quietude ocupa os dois primeiros parágrafos da sequência em análise, e a inquietude, o último. Todavia, se é verdade que no início a inquietude só é citada para ser negada (“não era perigoso”), ela aflora implicitamente (“mas o modo... tornava arriscado...”). Além disso, o estado eufórico em que a família se encontra (“o raro instante de maio e sua abundância”) é “vigiado” por ela. Alguns personagens são concomitantemente submetidos a uma e outra dessas disposições, que parecem unir estados de alma opostos (“gemendo com benevolência”, “respirou todo jardim com insatisfação e felicidade”).

Devir

<i>a) Fixação</i>	<i>b) Movimento</i>	<i>c) Transformação</i>
imobilizados	se equilibrando	Tornava
se equilibrando	posições difíceis	Partos
estado posições	estremecerem	Abalasse

d) Realização		
Falta, isolamento	Quase-realização	Plenitude
Magro	quase se apalpava	ao redor
Raro	trapézios	se agrupavam
cada um		Reunião
		Desabrochado
		Progresso
		Abundância

O campo do devir opõe, primeiramente, a fixação ao movimento, de maneira que os termos do primeiro sub-campo são quase sempre atraídos contextualmente, ou até mesmo lexicalmente, em direção ao segundo. Exemplo: imobilizados (fixação) por um instante (movimento), escolhendo as posições (fixação) mais difíceis (movimento). Também o verbo “equilibrar-se” implica um estado instável (“a mocinha está se equilibrando”) e o verbo “manter” pressupõe uma situação econômica que pode ser mudada a qualquer momento (“o pai mantém os negócios”). O sub-campo da transformação é o resultado dessa tendência. Uma homologação de alguns sub-campos pode ser proposta da seguinte forma:

Insólito	=	Inquietude	=	Movimento, transformação
Cotidiano	=	Quiétude	=	Fixação

A essa correlação, pode-se acrescentar outro sub-conjunto extraído do sub-campo do êxito:

Falta
Plenitude

Assim como em muitos outros contos de Clarice Lispector, o oxímoro está presente. Segundo Fiorin (2005, p. 122) o oxímoro surge “quando se unem figuras ou temas contrários ou contraditórios numa mesma unidade de sentido. A aproximação sintática de dois termos contrários pode ser percebida, por exemplo, em: “o raro instante de maio e sua abundância”. Entre o agrupamento lexical que indica a falta e o agrupamento da plenitude, é possível intercalar uma noção que dá conta da ideia de “quase realização”, na qual inscrevemos os lexemas “quase” (“quase se apalpava afinal o progresso”) e “trapézios”, considerando-se que esta figura, no circo, é um elemento de conexão entre dois estados sucessivos.

3. Análise narrativa e discursiva

Na primeira parte distingue-se um sujeito coletivo (S1) representado pela família e figurativizado pela “casa” e pela “família”. A actorialidade será em seguida desmembrada em sete atores individuais, definidos segundo as relações de parentesco que mantêm entre si. Os atores não têm antropônimo (a mãe, a avó, o pai, etc.), havendo uma identificação entre os papéis figurativos e os papéis temáticos.

O actante S1 está em relação de conjunção com o objeto O1, representado pela tranquilidade. Um primeiro enunciado de estado pode ser representado assim: (S1 \cap O1).

Esse enunciado pressupõe uma transformação anterior, cujos vestígios são encontrados na primeira parte do conto. Trata-se de uma relação disjuntiva estabelecida entre os dois actantes (S1 e O1) num tempo T-1 anterior à noite de maio (que representaremos por T0). Essa relação sofreu, em seguida, uma operação de conjunção.

Observa-se, nesta parte do texto, a predominância do fazer cognitivo em relação ao fazer pragmático. Com efeito, avalia-se o estado do objeto “progresso” e sanciona-se um PN realizado, denominado PN1. Não se sabe ao certo qual ator encarrega-se desse fazer-interpretativo, se um ou mais membros da família ou apenas o narrador. As duas hipóteses podem ser retidas, se nos apoiarmos numa concepção polifônica do discurso, aqui percebida principalmente por meio dos tempos verbais empregados.

Ao final dessa parte, a promessa da mocinha (“uma atitude inteiramente nova”), com valor modal de /querer-fazer/, é o elemento principal da competência para um segundo PN, ainda em estado virtual. A análise nos fará observar a evolução desse PN2 e suas relações com os outros programas narrativos do texto.

No nível discursivo, observa-se o anúncio de alguns percursos figurativos, que o levantamento dos campos lexicais nos permite apontar: a abundância (“abastada”, “desabrochado”); a proteção (“se agrupavam”, “interior”, “seio”) e o perigo (“perigoso”, “arriscado”). A axiologia positiva predomina e tem como principais figuras: “iluminada”, “tranquila”, “seio”, “noite fresca”, “progresso”, “estado”, “raro instante”, “abundância”.

Com a segunda sequência, assistimos a uma mudança actorial. Outro sujeito coletivo representado pelos três jovens mascarados é posto em relação a um objeto O, figurativizado pelos jacintos. O enunciado de estado S \cup O anuncia a competência do sujeito S1 (“o galo”) segundo a modalidade do /querer-fazer/. Um programa narrativo de uso é instaurado. Trata-se de uma operação reflexiva de apropriação, em que um único ator assume o papel de sujeito-operador e sujeito de estado. O jacinto, objeto-valor dessa performance, representa o objeto modal de um PN mais amplo (a sedução, PN3). A tentativa de furto da flor inscreve-se, assim, na fase de aquisição do poder-seduzir.

A performance do furto é interrompida pela chegada de outro ator, a mocinha, que corresponde, no nível actancial, ao anti-sujeito. Observa-se, no entanto, uma aproximação entre os quatro personagens, que têm muitas qualidades e características em comum: a juventude e a máscara, por exemplo, ou, melhor dizendo, a máscara da juventude. Se nos lembrarmos da promessa que a mocinha fez ao se recolher

“deitou-se prometendo-se para o dia seguinte uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos”), veremos que, assim como a invasão dos cavalheiros, sua atitude sonhada também significa a ruptura de normas. Veja-se que os jacintos são, simbolicamente, o alvo não apenas dos que querem furtá-los, mas daquela que também os quer, de alguma forma, atingir. Seguindo-se a evolução temático-figurativa do conto, vemos que os jacintos foram efetivamente abalados, o que nos leva a crer que a jovem, em seu íntimo, não se opõe aos mascarados. Se a garota é anti-sujeito no PN de sedução dos três rapazes (PN3), já que sua aparição impede-os de colher as flores que cobiçavam, ela não teve realmente a intenção de atrapalhá-los e eles, por sua vez, contribuem para a aquisição de competência para a sua performance individual de “abalo dos jacintos”. Encontraremos, no nível discursivo, a confirmação dessa associação entre os três rapazes e a mocinha. Ela é o único membro da família que “não vivia a perscrutar”; ela é uma das quatro máscaras (“a simples aproximação de quatro máscaras”) e faz parte do “círculo mágico de quatro” e da “constelação”.

O furto da flor não se efetiva porque falta ao sujeito operador a modalidade do /poder-fazer/. Além disso, instaura-se uma modalidade deontica do /dever-não-fazer/, a partir do “instante no jardim”. O /dever-não-fazer/ é a interdição, diferente do /não-dever-fazer/, que é a facultatividade e que, de certa forma, já estava instaurado desde o início, já que a casa é um território particular.

Enquanto elemento do fazer-persuasivo do sujeito coletivo “cavalheiros”, o jacinto pode ser posto em relação com as máscaras e as fantasias. A máscara adquire três funções nesta narrativa: a dissimulação (passagem da verdade ao segredo), a proteção (garantia do anonimato) e a sedução. Mas o que determina a escolha das máscaras pelos cavalheiros é, principalmente, um processo de identificação (/ser/+/parecer/). Com efeito, os rapazes escolhem suas máscaras em função de algumas semelhanças físicas e morais, mesmo que, no caso do mais jovem, a escolha se faça a contrário: o galo (personagem) é o mais alto e líder do grupo, aquele que tem as ideias e toma as decisões; o touro é o mais gordo; e o cavalheiro do demônio é, antiteticamente, o que tem olhos cândidos. Nos três casos, a máscara mais revela do que esconde.

No terceiro segmento, observa-se a fase de sanção do PN principal de sedução. Os dançarinos são a figura de manifestação do destinador social. São eles que avaliam a performance de sedução dos mascarados. A manipulação do destinador social havia feito com que os três jovens se colocassem como sujeitos oper-

adores da sedução. Mas o contrato não foi totalmente respeitado, pois o triunfo inicialmente anunciado é prejudicado pelo desequilíbrio e medo demonstrados pelos três jovens. A decepção é marcada figurativamente pela expectativa dos “reis” e a chegada dos “indigentes”, ou seja, papéis temáticos totalmente opostos no eixo da relevância social. A relação entre o sujeito coletivo “rapazes” e o objeto “prestígio” não é conjuntiva, e sim, suspensiva. É, aliás, o mesmo tipo de relação que se estabelece entre o galo e o jacinto. Há uma mudança no valor atribuído ao objeto: assim como o coroamento na festa não é mais valorizado positivamente, também o jacinto deixou de ter um valor de uso, já que a sedução buscada inicialmente não tem mais razão de existir.

Para a família (S1), não houve mudanças em relação ao valor atribuído ao objeto “progresso” (O1), mas a relação de junção foi afetada, pois, os cavalheiros (S3) modificaram o estado inicial conjuntivo:

$$F [S_3 \rightarrow [S_1 \cap O_1]]$$

Observa-se, nesta parte do conto, a expansão figurativa do percurso do espetáculo: baile, festa, música, convidados, carnaval, dançarinos, etc. Esse percurso já vinha sendo desenvolvido desde o início, embora de maneira esparsa: “está se equilibrando”, “três trapézios”, “crianças penduradas no sono”, “subiu ágil pela grade”, etc.

É na quarta sequência que a mudança operada no estado inicial conjuntivo se torna mais explícita. A ruptura situa-se no plano cognitivo, com o medo instaurado após o contágio com os três mascarados, como se percebe em “perscrutar”, “tornaram-se atentos e inquietos”. Embora no início também houvesse uma vigília (“vigilando o raro instante de maio e sua abundância”), havia certa tranquilidade, trazida pela sensação de abundância e proteção. Outra é a situação final, em que a fragilidade do progresso foi revelada e tudo “teve que se refazer quase do princípio”. O medo, ou melhor, o contato com a verdade (pressuposta pelo contrário “mentiras”) marca o fim da conjunção com o progresso ao mesmo tempo em que se inicia a manipulação para o PN da reconstrução (PN4).

Nas duas últimas sequências, predominam percursos com cargas disfóricas. A passagem do eufórico ao disfórico é flagrada em: “caídos na cilada”, “aterrorizados”, “perigoso”, “desequilíbrio”, etc. Nota-se, no entanto, o anúncio de um possível retorno ao eufórico numa dimensão futura, uma outra noite de maio. A espera da família corresponde à modalidade do /querer-fazer/ para uma transformação conjuntiva virtual.

→	noite de maio	→	outra noite de maio	—
T-1	T-0	T-1		
instabilidade	acesso à estabilidade	desconstrução	Retorno à estabilidade	

Deste ponto de vista, o “fio branco” que aparece entre os cabelos da garota é uma figura importante na construção do tempo diegético, assegurando a comunicação entre os tempos T-1, T0 e T1. Ao mesmo tempo em que há regressão quanto à estabilidade material e social da família (o que significa retorno a T-1), há

regressão do tempo mental da mocinha, que rejuvenesce e torna-se criança novamente. O fio branco é a marca do desequilíbrio, a projeção de um tempo futuro sobre um tempo passado, deixando um espaço vazio que corresponde à identidade perdida.

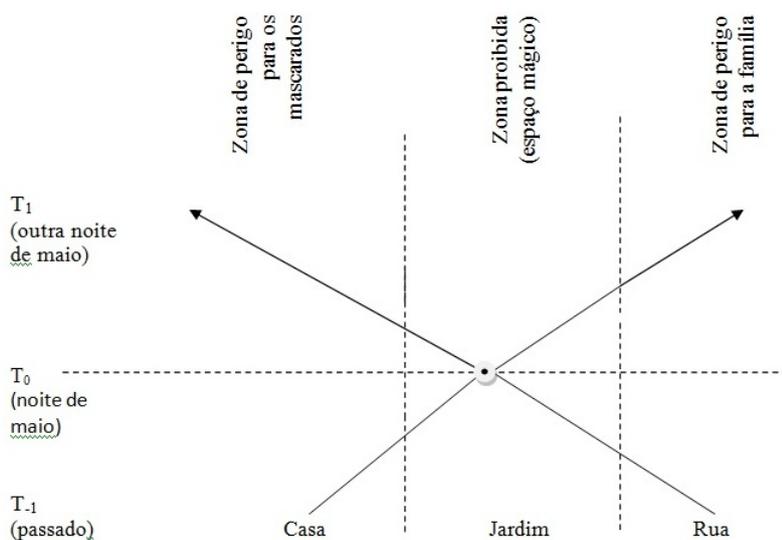


Figura 1
Representação espaciotemporal

Observa-se, na Figura 1, que o espaço familiar do grupo “família” representa o espaço estrangeiro do grupo “rapazes”. Em relação simétrica, os percursos espaciais da família (da casa para o jardim) e dos mascarados (da rua para o jardim) convergem, inicialmente, para um mesmo ponto, para, em seguida, distanciar-se. O jardim é o lugar de confronto entre os sujeitos e o espaço privilegiado do mundo sobrenatural; é o ponto de contato entre dois programas narrativos, o PN realizado do progresso (PN1) e o PN atualizado da sedução (PN3), mas é também, e principalmente, a intersecção do PN 3 com o PN2, já que o objeto de busca, o “abalo dos jacintos”, é comum aos mascarados e à mocinha, e está a serviço da sedução, seja de que tipo ela for. Ultrapassar a grade do jardim significa atravessar as

fronteiras da normalidade (“fora saltada a natureza das coisas”). A grade, figura privilegiada da opressão, representa a abertura para um novo mundo, tanto para os rapazes, em busca de uma aventura, quanto para a garota, que se prometia “uma atitude nova”. A partir do instante mágico no jardim, há uma mudança de trajetória, com o recrudescimento da ousadia dos rapazes que, no percurso inicialmente estipulado da rua para casa, fogem para o exterior; por outro lado, a família, liderada pela mocinha, regride ao ponto inicial, buscando novamente a proteção do interior da casa.

Consideramos há pouco o jacinto como elemento do fazer-persuasivo dos cavalheiros, o que nos fez aproximá-lo das máscaras e fantasias. A flor tem um papel semelhante para a família. É um objeto-signo

que serve à modalidade do /parecer/. Embora a camuflagem de que a flor participa, em relação à família, esteja num plano simbólico, a narrativa nos deixa pistas sobre a alusão feita à flor como instrumento da aparência, no semema “desabrochado” e na rigidez dos jacintos, no início do conto. Em contrapartida, a promessa da jovem incluía uma ruptura nessa rigidez, uma “atitude inteiramente nova”.

A abundância e o equilíbrio são, desde o início, associados à flor. Jacinto e família são semanticamente indissociáveis. A integridade de um é necessária à integridade da outra. Observa-se que a destruição física do jacinto corresponde a paralisação do progresso da família. No início, os jacintos são qualificados como “rígidos”; pouco antes de o jardim ser invadido, as flores “estremeciam imunes”, até se tornarem “cada vez mais brancos” e, enfim, um deles (o que estava mais alto e era maior) perecer. No plano figurativo, há uma nítida aproximação entre os eventos da flor e da família, que sai de um estado de equilíbrio “palpável”, semelhante à rigidez dos jacintos, passando pelo estremeamento

do medo, a palidez e o fio de cabelo branco (cor dos jacintos), até a morte simbólica de uma situação de conforto, análoga ao furto e quebra da flor.

O final da narrativa opera uma disjunção entre o ator e sua máscara. Nesse momento, a máscara recupera sua função de dissimulação, associada à proteção. Em oposição à identificação do início, constata-se agora nos cavalheiros um distanciamento progressivo entre o que eles são e o que máscara revela sobre eles, entre a aparência e a essência. A unicidade se rompe: eles deixam de ser animais para voltar à condição humana. Nota-se que a dissociação máscara/ator existe também para a jovem, com o aparecimento do fio branco e a destruição da “construção laboriosa da sua idade”.

O jogo do ser e do parecer, presente na constituição do espetáculo e na própria definição da máscara, é elemento essencial da composição desta narrativa. Pode-se construir, levando-se em conta as diferentes etapas do conto, o seguinte quadrado veridictório (ver Figura 2), que mostra a dinâmica narrativa desde o ilusório progresso até a verdadeira espera:

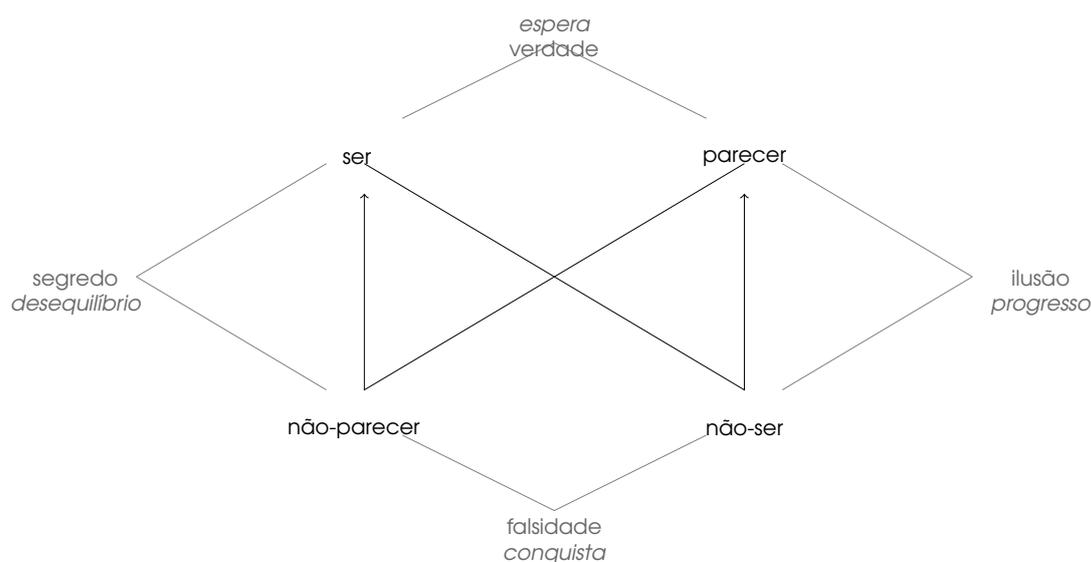


Figura 2
Quadrado veridictório

A partir dos campos lexicais, que tornaram rápido e seguro o acesso à figuratividade, foi possível levantar as isotopias mais significativas do texto. Retivemos, assim, o par classemático /progressão/ versus /re-

gressão/ e sua projeção em diferentes planos isotópicos. Dessa forma, temos a /progressão/ associada ao /socio-econômico/, gerando os percursos figurativos da abundância e do progresso; juntando-se ao /tempo-

ral/, temos a maturidade; ao /espacial/, o perigo; e ao /imaginário/, o fantástico ou a magia. De outro lado, ao associarmos a / regressão/ aos mesmos planos citados, temos, respectivamente: o desequilíbrio, a imaturidade, a vigília e o real (o despertar do sonho).

O final do conto abre a possibilidade de um retorno ao equilíbrio inicial, mas já modalizado pela incerteza do “talvez”. Um exame mais atento da organização narrativa mostra-nos não mais dois sujeitos em confronto, mas, principalmente, dois destinadores em oposição: de um lado, um destinador inserido nas leis naturais convencionais e participante da experiência de vida cotidiana, assimilado em boa parte do conto a um destinador social (que manipula a aparência, por exemplo, na performance de sedução dos rapazes e na performance da abastança da família); de outro, o desconhecido, o inesperado, “o acaso preciso de uma estrela cadente”.

O estatuto do acaso é bem particular neste conto, já que ele, sem ser plenamente personificado (não há um ator que o represente, como frequentemente, na literatura, acontece com a “morte”, por exemplo), age com a precisão e a intencionalidade de um personagem. O acaso é negado em sua essência de conjunção fortuita de circunstâncias, agindo como um ser animado, o que reforça a ambiguidade real/sobrenatural. É o acaso que cria a cilada em que caem os quatro jovens, tornando-se, assim, responsável pela duplicidade ser/parecer, se considerarmos a cilada como uma armadilha que serve para enganar alguém.

Os limites do gênero fantástico tocam, de perto, o maravilhoso e o estranho. Se tivéssemos que classificar “Mistério em São Cristóvão”, diríamos que o conto oscila entre os três gêneros, graças à presença das duas isotopias, o real e o imaginário. Há elementos para uma história fantástica que não se realiza plenamente. Quanto ao maravilhoso, temos a presença de inúmeras figuras da fábula, que permanecem em estado potencial, prontas para serem utilizadas. No início, reduzidos à condição do real, são observadores, atores imóveis que compõem o cenário. Transpostos para o mundo sobrenatural do jardim, tornam-se magia, fábula.

A ambiguidade do real e do sobrenatural é mantida

até o fim. As máscaras são responsáveis por boa parte da sobreposição de isotopias, além de fazerem surgir um elemento muito utilizado nas narrativas do maravilhoso: as metamorfoses. Aqui, a metamorfose é desmistificada e objetivada pelo enunciador. Para o enunciatário, a transformação não se realizou de fato, mas é nítida a manipulação rumo à identificação progressiva e motivada entre o personagem e a máscara, como se percebe no rápido deslizamento semântico em: cabeça de um galo > aquele que era um galo > o galo.

Para concluir

Esta rápida análise do conto tentou pôr em relevo a metodologia de montagem dos campos lexicais como uma possível estratégia para a leitura semiótica. Partiu-se do levantamento lexical para o recorte em sequências, o que, de certa maneira, já significou uma entrada privilegiada na observação dos sentidos do texto. Em seguida, a análise das estruturas narrativas revelou o conflito entre destinadores, postulando a intersecção entre programas narrativos, que por sua vez foram “revestidos” pelas figuras do nível discursivo, já organizadas em percursos isotópicos. Após um rápido sobrevoo sobre as disposições afetivas de alguns atores, o método possibilitou um olhar, ainda que superficial, sobre questões ligadas à manipulação enunciativa, ao “fazer-ver” do enunciador, que se circunscreve à isotopia do gênero escolhido. ●

Referências

- Bertrand, Denis. 2003. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: EDUSC.
- Fiorin, José Luiz. 2005. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Greimas, Algirdas-Julien. 1976. *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- Lispector, Clarice. 1983. *Mistério em São Cristóvão. Laços de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Maurand, Georges. 1992. *Lire La Fontaine*. L'Union: C.A.L.S.

Dados para indexação em língua estrangeira

Limoli, Loredana; Mendonça, Ana Paula Ferreira de
Champs lexicaux et lecture sémiotique : analyse d'un conte de Clarice Lispector
Estudos Semióticos, vol. 8, n. 2 (2012)
ISSN 1980-4016

Abstract: *La méthodologie de montage des champs lexicaux proposée par Georges Maurand sera exemplifiée dans cet article, dont le corpus d'analyse est le conte "Mistério em São Cristóvão", de Clarice Lispector. Il s'agit de proposer une approche du sens par le traitement préalable des unités lexématiques réunies autour de quelques traits sémiologiques communs. Ces groupements lexématiques, extraits au préalable à partir d'une lecture et d'un balayage exhaustifs, sont ensuite organisés et hiérarchisés en champs nommés par hyperonymie, dans le but d'établir les principales isotopies et les configurations discursives responsables de la cohérence sémantique du texte. Les champs lexicaux orientent par ailleurs l'analyste vers la segmentation textuelle, ce qui permet la confirmation des effets de sens de façon ordonnée et progressive et garantit l'efficacité pédagogique de cette approche. L'organisation du texte en champs lexicaux rend plus facile la compréhension des articulations discursives, aussi bien sur le plan sémantique que syntaxique et permet par ce biais de traiter le niveau fondamental. La lecture effectuée présente une stratégie simple et une méthode sûre pour l'accès à la figurativité, ce qui peut apporter des bénéfices au sémioticien débutant et à toute initiative qui vise à faire connaître la sémiotique greimassienne aux enfants et adolescents de l'école primaire au lycée.*

Keywords: *champs lexicaux, figurativité, isotopie, sémiotique littéraire,*

Como citar este artigo

Limoli, Loredana; Mendonça, Ana Paula Ferreira de. Campos lexicais e leitura semiótica: análise de um conto de Clarice Lispector. *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 8, Número 2, São Paulo, Novembro de 2012, p. 1-10. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 19/dezembro/2011

Data de sua aprovação: 12/setembro/2012
