



O estilo e o ator da enunciação: Greimas na contemporaneidade

Norma Discini*

Resumo: Os fundamentos da semiótica trazidos à luz por Algirdas Julien Greimas serão cotejados com os desdobramentos da teoria postulados por Claude Zilberberg, enquanto analisamos mecanismos de construção do sujeito da enunciação, enunciador e enunciatário. Examinado como ator provido de determinado corpo, esse sujeito – que, sintático e semântico, é aspectualizado ao apresentar-se de modo sensível no interior dos enunciados – será apreendido do interior da novela gráfica (HQ). A partir daí, dois tipos de sincretismo verbovisual – por mescla e por fusão – apontarão para corpos perfectivos ou imperfectivos, na relação estabelecida entre pessoa, tempo e espaço percebidos desde as profundidades figurais

Palavras-chave: sujeito da enunciação, aspecto, corpo, estilo, novela gráfica

De alianças e desafios

Paul Ricoeur, num texto feito em homenagem a Greimas (1993), discorre sobre o percurso admirativo e de reconhecimento, que o liga àquele a quem nomeia como “mestre e amigo” (p. 45). Passa então a destacar a amplidão programática da obra de Greimas. Para isso, alude à inquietação greimasiana de perseguir “tudo o que tem forma de discurso, todo significado articulado em uma estrutura” (Idem, *ibid.*)¹. Fala do projeto de uma semiótica geral, que cobre todo espaço discursivo – “Toda ação, individual ou social, toda paixão revestindo a aparência de um texto, tudo o que pretende ter sentido é levado em conta” (Ricoeur, 1993, p. 45)². Ricoeur destaca ainda o que considera posturas próprias a Greimas: a) considerar a língua “o eixo de todos os sistemas semióticos” (p. 46)³; b) promover a narratividade subjacente a qualquer texto; c) distinguir o sentido que emerge entre um nível de imanência e um nível de manifestação, entre uma estrutura profunda e uma estrutura de superfície; d) fazer aparecer a noção de objeto de valor, marca da entrada em cena da axiologia; e) postular, com o contrato de veridicção, a dimensão da verdade e de suas ramifi-

cações (a falsidade, a mentira, o segredo) no interior dos discursos, a partir do cotejo entre o ser e o parecer; f) recuperar a noção de subjetividade, por meio da distinção semiótica entre enunciado e enunciação; g) trazer à luz, a partir do interior dos discursos, a dimensão cognitiva que compõe o sujeito, desdobra entre o crer e o saber (o que implica o fazer-creer e o fazer-interpretar, campo no interior do qual se destaca, segundo o filósofo, “uma das mais belas preciosidades da teoria” (p. 47)⁴: o quadrado semiótico estabelecido entre as posições do fazer interpretativo: afirmar, recusar, admitir, duvidar – o que se encontra proposto com clareza, acrescentamos, na obra *Sobre o Sentido II* (Greimas, 2014, p. 132).

Na parte final da homenagem, Ricoeur lembra que, num primeiro momento, Greimas, cotejado com suas raízes estruturalistas, teria lhe parecido “por definição, inimigo do sujeito” (p. 48)⁵ – o que teria apontado para certa incompatibilidade entre ambos os pensadores. Mas Ricoeur prossegue e declara que, junto à própria obra de Greimas, acabou por testemunhar a pressuposição epistemológica afeita a acolher a noção de subjetividade: “É assim que eu encontrei junto a Greimas, cada vez menos um antagonista e cada vez mais

* Professora Livre-Docente do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo. Endereço para correspondência: (normade@uol.com.br).

¹ Tradução nossa para o trecho original: “[...] tout ce qui a forme de discours, tout signifié articulé en une structure”.

² Tradução nossa para o trecho original: “Toute action, individuelle ou sociale, toute passion revêtant l'apparence d'un texte, tout ce qui prétend avoir sens est pris en compte.”

³ Tradução nossa para o trecho original: “[...] l'axe de tous les systèmes sémiotiques.”

⁴ Tradução nossa para o trecho original: “[...] un des plus beaux fleurons de la théorie [...]”.

⁵ Tradução nossa para o trecho original: “[...] par définition ennemi du sujet [...]”.

um aliado.” (p. 48)⁶ – encerra o filósofo.

De nossa parte, a interação – sempre inacabada, porque sempre carente de mais encontros – com a obra do semiótico redonda num *desafio*, à moda de uma provocação manipulatória: *Você tem coragem de prosseguir, caro leitor?* Nessa direção, a obra de Greimas tem-nos permitido interrogar o sujeito discursivo como um ator da enunciação e como estilo, o que não se viabiliza *apesar da* herança estruturalista que permeia a semiótica narrativa e discursiva. É justamente *devido a* essa herança que tem sido possível pensar uma estilística discursiva de viés semiótico.

A estilística e a “pessoa”: fundamentos

Para a estilística referida, o ator da enunciação, tal qual “Baudelaire”, é definido “pela totalidade de seus discursos” (Greimas; Courtés, 2008, p. 45), e a pessoa discursiva, depreendida do conjunto das marcas da enunciação enunciada, é sistematizada tanto na sintaxe como na semântica discursiva de cada enunciado. Mas leva-se em conta que cada enunciado contém em si a *quase-presença* relativa à totalidade discursiva correspondente.

A unidade textual (*unus*), que está à mão do leitor, apresenta-se como parte de um todo complementar a ela. Esse todo, por sua vez, apresenta-se atualizado (*totus*) e, como tal, tem a propriedade de ser integral ou inteiro; para isso, são consideradas as semelhanças entre as partes (os textos) nele contidas. O todo ainda se define como potencializado (*omnis*), ocasião em que faz valer a propriedade de ser um conjunto numérico ou divisível; para isso, são preservadas pela observação as diferenças entre as partes (os textos) anteriormente cotejadas nas suas semelhanças⁷. A semelhança é uma constante, o que ampara a noção de estilo calcada na recorrência de determinado modo de dizer. Essa recorrência permeia todos os estratos da relação *parte / todo* de um estilo.

O estilo, que é um “Baudelaire” definido pela totalidade de seus discursos, diz respeito ao enunciador e ao enunciatário, e “aos sujeitos diretamente delegados do enunciador e do enunciatário” (Greimas; Courtés, 2008, p. 327), o narrador e o narratário. Estes últimos, como actantes da enunciação enunciada, compõem o corpo do ator da enunciação. Para isso, fazem juntar-se ao papel de actante da enunciação enunciada, o

papel que envolve a valoração axiológica do mundo narrado. O ato de leitura, no papel actancial do narratário, reconstrói o “conjunto de índices que remetem à instância enunciativa” – tomando para nós o que postula Fiorin (1996, p. 104), ao sistematizar o conceito de narrador e, com isso, alargar a noção de enunciação enunciada.

Se, de um lado, no *Dicionário de Semiótica*, Greimas e Courtés (2008, p. 327) afirmam que o destinador e o destinatário do discurso, ao instalarem-se *explicitamente* no enunciado, logo ao serem nomeados como “eu” e “tu”, “podem ser chamados [...] narrador e narratário”, de outro, Fiorin (1996) postula que “toda narração é virtualmente feita em primeira pessoa” (p. 104) e completa: “a rigor não existe narrativa em terceira pessoa” (p. 104), acrescentando: “o que se considera narrativa em terceira pessoa não é aquela em que o narrador diz ou não *eu*, [...] mas aquela, em que ele não participa dos acontecimentos narrados” (Fiorin, 1996, p. 104). Ao lado dessa proposição, Fiorin realça: “A função de falar é do narrador; a de ver ou, às vezes, a de ouvir, ou, em termos menos metafóricos, a de encarregar-se da dimensão cognitiva da narrativa, isto é, da compreensão dos fatos, pertence ao observador” (1996, p. 107). Narrador e observador são importantes na consideração a ser feita do ator como pessoa aspectualizada, o que fundamentará estilos a partir de corpos imperfectivos ou perfectivos, como veremos. A análise a ser exposta procurará atentar também para o narratário e para o observador alinhado a ele.

Narrador e narratário, necessários componentes actanciais do ator da enunciação, constituem o corpo como estilo, enquanto a pessoa se actorializa ou no processo de actorialização. Para que se examine esse processo, descreve-se como, no interior de um enunciado cotejado com a totalidade nele implicada, sistematizam-se as marcas da enunciação enunciada. Tais marcas são reunidas em vetores estilísticos.

Os vetores, como chaves de leitura, anunciam a totalidade esboçada como *quase-presença* na própria unidade. Aquilo que é realizado na unidade textual levada em conta está atualizado na totalidade correspondente. Dessa maneira se firma o modo recorrente de dizer, que compõe o estilo como voz, tom de voz, caráter – um *ethos*, enfim. O sujeito enunciador de um estilo desempenha o papel actancial de produtor do discurso e projeta, como feixe de expectativas de leitura, o enunciatário-leitor. Este, como um coenunciador, *afirma, admite, duvida, recusa*, não restrito

⁶ Tradução nossa para o trecho original: “C’est ainsi que je trouvai chez Greimas de moins en moins un antagoniste et de plus en plus un allié.”

⁷ Os princípios de relação entre as partes e o todo foram tomados de obra de Brøndal (1948; 1986).

⁸ Greimas prenuncia a escala de gradação de intensidade entre quatro termos de “categorias aspectuais” encadeadas, o que é proposta feita por Zilberberg (2011, p. 86). O lituano faz isso, ao estudar o ato epistêmico e sugerir que “/afirmar/ e /recusar/ só podem ser entendidas como polarização extremas de operações juntivas bem (= conjunções) ou mal (= disjunções) sucedidas”. Acrescenta: “Por isso, o quadrado no qual é possível projetá-las terá a particularidade de apresentar os esquemas S1 vs. ã-S1 e S2 vs. ã-S2, não como *contradições*, mas como *gradações*” (Greimas, 2014, p. 132).

às relações de contrariedade e de contraditoriedade do quadrado semiótico, mas sujeito a “gradações” aí implícitas, como exposto por Greimas (2014, p. 132).⁸

O narratário partilha com o narrador as condições narrativas que fazem emergir os papéis temáticos do ator. Por isso, o enunciatário também afirma-se como ator da enunciação. Os papéis temáticos do ator da enunciação compõem o posicionamento axiológico, esboçado na conotação tímica fundamental. Como categoria do nível profundo da geração do sentido, a tímica, articulada em euforia / disforia, ao projetar uma conotação axiológica dos valores, aponta para a *quase-presença*, levada a cabo na unidade textual e no interior do percurso gerativo do sentido que a compõe. Virtualizada ainda no nível fundamental (por isso uma *quase-presença*), a enunciação tem prenunciado seus papéis temáticos ao alinhar-se à conotação semântica organizada nesse nível. Da estrutura elementar da significação, desponta a importância da categoria tímica para o conceito semiótico de estilo.

Sobre o movimento tímico na construção do sentido, afirmam Greimas e Courtés (2008, p. 505): “conotando como eufórica uma dêixis do quadrado semiótico e como disfórica a dêixis oposta, ela [a categoria tímica] provoca a valorização positiva e/ou negativa de cada um dos termos da estrutura elementar da significação”. Os valores axiológicos transformam-se, na narratividade, em objetos de valor desejável ou nocivo (cf. Greimas, 2014) e sustentam, no nível discursivo, o posicionamento da enunciação para que a pessoa, actante enunciativo, desempenhe papéis temáticos e efetivamente se actorialize.

Os temas da semântica discursiva encerram em si a assunção ou a rejeição desenvolvidas pela enunciação, que, para enunciar-se, conta com o papel desempenhado pelo narrador (cf. Fiorin, 1996). O narrador cuida da valoração ideológica do mundo narrado. Fiorin, ao ampliar o conceito de enunciação enunciada, afirma (1996, p. 65): “mesmo que não haja um *eu* explicitamente instalado por uma debreagem actancial enunciativa, há uma instância do enunciado que é responsável pelo conjunto de avaliações e, portanto, um *eu*”. A responsabilidade do narrador de avaliar o mundo enunciado, entendida como um princípio de valoração moral dos valores, promove “a formulação actancial de temas”, que, conforme Greimas e Courtés (2008, p. 357), constitui a base dos papéis temáticos.

Os papéis temáticos do ator da enunciação alinham-se, portanto, à dimensão sócio-histórica do discurso, a qual se emparelha aos valores ideologicamente postos. Para isso, a argumentação, no nível discursivo, reflete a movimentação tímica da estrutura elementar da significação; afinal, é o sujeito quem escolhe o que será eufórico ou disfórico. Está dito no *Dicionário de semiótica*: “Vale afirmar que uma ideologia, dependendo do nível das estruturas semióticas de superfície,

pode definir-se como uma estrutura actancial que atualiza os valores que ela seleciona no interior dos sistemas axiológicos (de ordem virtual)” (Greimas; Courtés, 2008, p. 253). Acrescentam ainda os autores citados: “Considerada como uma instância no percurso gerativo global, a organização ideológica apresenta os valores que ela assume, em sua forma abstrata ou temática” (Idem, *ibid.*).

A tematização discursiva, na medida em que sustenta papéis temáticos, devolve o corpo, que é imamente, já que actancial, à transcendência histórica. Assim, na superfície discursiva se processa a actorialização. Ao discorrer sobre ela, Fiorin (1996, p. 59) destaca: “Os mecanismos da sintaxe discursiva, debreagem e embreagem, instalam no enunciado a pessoa. Tematizada e figurativizada, esta converte-se em ator do discurso”.

A estilística discursiva de viés semiótico tem-se proposto o desafio de descrever o ator como um corpo vinculado não só a papéis temáticos, mas também a papéis patêmicos, naquilo que os últimos encerram de intensidade do sentir. Emparelham-se aí os fundamentos da semiótica dita padrão com os desdobramentos tensivos da teoria (Zilberberg, 2011). Para essa aliança efetivar-se, considera-se o corpo também desprendido dos preenchimentos semânticos de valoração axiológica e ideológica de valores, enquanto a concepção que se tem da foria é aliviada do semantismo.

A tensividade e o corpo

Vinculada como ponto de partida a um nível tensivo ou figural, a foria, como impulso, força ou elã, “leva adiante” o sentido enunciado. “Leva adiante” também o corpo enunciativo, que, como presença que vai de x (profundidades tensivas) a y (superfície discursiva, mecanismos da textualização, coerções do plano da expressão), firma-se como campo de presença. O ator passa a ser examinado nas marcas de quantificação da intensidade do seu sentir, que incluem a tonicidade e o andamento das emoções e são reunidas nas recorrências de um modo de dizer. Conforme Zilberberg (2011), autor das proposições tensivas elencadas, a intensidade é correlata à extensividade, do que resulta determinada cifra tensiva.

A cifra tensiva, para a composição dos papéis patêmicos do ator, corresponde ao modo como o “acento de sentido” (Zilberberg, 2011, p. 258) incide recorrentemente sobre a temporalidade e a espacialidade do que é percebido. A intensidade do sentir – mensurada em graus do que é *mais* (ou *menos*) impactante e tônico e do que é *mais* (ou *menos*) célere – apresenta-se, conforme Zilberberg (Idem), em relação de correspondência mútua com a extensividade. Da extensividade desponta o par *concentrado vs. difuso* (que constitui

o espaço), e o par *breve vs. longo* (que constitui a temporalidade).

O tempo-espaço diz respeito aos fenômenos percebidos do mundo, e, em termos de estilo, ao modo de percebê-los. De acordo com a posição que ocupa nas oscilações entre a intensidade e a extensidade, a enunciação, entrevista como presença “afundada” nas profundidades figurais, espalha o conjunto de marcas tensivas de sua presença. Assim se oferecem condições para a apreensão da cifra tensiva, que, como registro do corpo “que sente”, apontará para esse corpo, que, vinculado à aspectualização do ator, será apresentado como perfectivo ou imperfectivo. O corpo do ator da enunciação subsume os actantes: enunciadador / enunciatário (enunciação pressuposta); narrador / narratário (enunciação enunciada). Em ambos os actantes da enunciação enunciada está implícito o olhar do observador, para que a pessoa discursiva se aspectualize.

No caso do narratário de uma HQ, temos um leitor exposto a coerções, entre as quais estão aquelas que dizem respeito às substâncias do plano da expressão sincrético. Descreve-se o corpo do ator da enunciação não só como o sujeito da persuasão (enunciador / narrador), mas também como o sujeito do “fazer interpretativo”, noção esta colhida de estudo feito por Greimas (2014, p. 224). Mas não é apenas o sujeito do fazer, seja persuasivo, seja interpretativo, que interessa. Para a actorialização, interessa também o sujeito sensível, que “recebe, passivo, todos os estímulos do mundo, inscritos nos objetos que o cercam” (Greimas, 2014, p. 107) – o sujeito não agente, mas paciente, não do fazer, mas do estado. Corpo sensível é corpo aspectualizado; é pessoa apresentada “em marcha”, ou “em processo”, como compete à noção de aspecto – tanto para o narrador como para o narratário.

Examinar como se aspectualiza o sujeito, na parceria estabelecida entre funções actanciais desempenhadas por um narrador e um observador, e por um narratário, também apoiado num observador – no âmbito de uma HQ – certamente toca no desmonte da linearidade signíca promovido pelo ato de leitura. Favorecidos pelo gênero discursivo examinado, a história em quadri-nhos, somos levados a descrever como se processa o “ponto de vista do enunciatário” das novelas gráficas que projetam distintos mecanismos de sincretização verbovisual.

Greimas e Courtés (2008, p. 168), na ênfase dada à “intencionalidade” (não à intenção) como “visada de mundo”, apresentam-na “como uma relação orientada, transitiva, graças à qual o sujeito constrói o mundo enquanto objeto ao mesmo tempo em que constrói a si próprio”. Complementam:

É preciso acrescentar uma última observação concernente ao que está a jusante da enunciação: enquanto ato, esta tem por efeito produzir a semiose ou, para ser

mais preciso, essa sequência contínua de atos semióticos que se denomina manifestação. O ato de significar encontra aqui as coerções da substância da expressão, que obrigam a fazer uso dos procedimentos de textualização (unidimensional e linear, mas também bidimensional e planar, etc.). É evidente que a enunciação, considerada do ponto de vista do enunciatário, opera em sentido oposto e procede, em primeiro lugar, à abolição de toda a linearidade (Greimas; Courtés, 2008, p. 168).

A partir do conceito semiótico de *desafio*, que, em *Sobre o Sentido II*, é apresentado no capítulo aberto pela epígrafe “Rodrigo, será que você tem coragem?” (Greimas, 2014, p. 221), procuraremos descrever como se processa a categoria da transitividade (*fazer-ser*) e a categoria da factividade (*fazer-fazer*), articuladas à mobilização do corpo. Da análise do estilo da novela gráfica (HQ) deve despontar como actorialização enunciativa o corpo do enunciatário sincrético, alinhado ao enunciador também sincrético.

A novela gráfica: o ato de leitura entre duas temáticas

Para examinar o ator da enunciação na consideração do estilo do gênero *novela gráfica*, selecionamos exemplares apresentados conforme duas temáticas: a intimista e a épica. Seguem, para a primeira, reprodução de uma prancha (cf. Figura 1) e, para a segunda, reprodução de uma tira (cf. Figura 2).

As cenas recortadas das novelas gráficas remetem ao ator da enunciação, categoria discursiva que, sintática e semântica, recobre o enunciador e o enunciatário. Diz Greimas (2014, p. 224), ao problematizar o “fazer interpretativo” relativo a uma “comunicação coercitiva”: “O sujeito que recebeu a mensagem persuasiva reage valendo-se de procedimentos interpretativos”. Da descrição dos mecanismos de construção das novelas gráficas, deve emergir o leitor como imagem ou simulacro instalado nas próprias estratégias de persuasão. Desse modo instituído nos enunciados sincréticos, a prancha e a tira, ele se esboçará conforme dois distintos olhares, que compõem um tipo de observador para a temática intimista e outro para a temática épica. Como enunciatário, logo um coprodutor do estilo do gênero, determinado narratário despontará da prancha intimista e outro, da tira épica.

Greimas e Courtés (2008, p. 171) lembram que o “termo ‘sujeito da enunciação’, empregado frequentemente como sinônimo de enunciador, cobre de fato as duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário”. Conforme Fiorin (1996, p. 65), ainda no primeiro nível da enunciação, o enunciatário, “como filtro e instância pressuposta no ato de enunciar, é também sujeito produtor do discurso”; ainda, com Fiorin (idem, *ibid.*), repetimos, no “segundo nível da hierarquia enunciativa”, correspondente à enunciação enunciada, temos o narrador e narratário.



Figura 1: “Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, Gregor Samsa viu-se transformado...” (Kuper, 2004, p. 12).

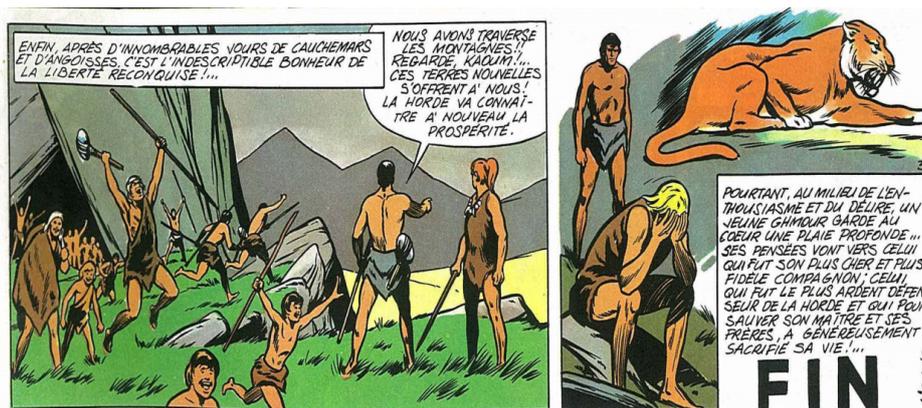


Figura 2: *Tounga et les hommes rouges* (Aidans, 1975, p. 32)⁹. Tira final da última prancha da novela gráfica.

Narrador e narratário, constituintes de cada enunciado, amparam a conformação do ator da enunciação como corpo, voz, tom de voz e estilo. O todo está nas partes e não é mera soma destas. Por conseguinte, o leitor, pessoa discursiva e configurado a partir do papel actancial do narratário, embora não esteja instalado no enunciado por uma debragem actancial enunciativa (um *tu* explícito), permanece implícito no segundo nível da hierarquia enunciativa – o que confirmamos a partir da obra citada (Fiorin, 1996).

O narratário, conforme simulacro forjado pelo narrador, compõe-se como o destinatário que partilha com este a responsabilidade pelo conjunto de avaliações promovidas. Assim se entende o fazer interpretativo desdobrado em afirmar ou recusar a orientação axiológica esboçada no enunciado, bem como admiti-la ou duvidar dela. O narratário compõe-se também como o co-participante da presença disposta nas oscilações tensivas. Mas, se entre o *eu* e o *tu* há uma coexistência e uma interdependência actancial, a construção do narratário e do narrador acaba por configurar-se como mútua e concomitante. Enquanto isso, ambos são descartados de qualquer possibilidade de existência fora do discurso.

Narrador e narratário, instalados no nível discursivo do enunciado, não são alheios aos movimentos relativos aos outros dois níveis da geração do sentido; nem tampouco se apartam do nível tensivo, em que se dão as tensões sensíveis relativas às profundidades figurais. Aqui apresenta outra propriedade, a função do observador, pois este é alinhado com a percepção, o que se articula à aspectualização do corpo actorial.

Firma-se a leitura como enunciação, logo como ato linguageiro. Dizem Greimas e Courtés (2008, p. 171):

⁹ Tradução nossa para os trechos apresentados: “a) [enquadramento da voz do narrador]: Finalmente, depois de inúmeros dias de pesadelos e ansiedades, vem a felicidade indescritível da liberdade reconquistada! ...; b) [balão de fala]: “Atravessamos as montanhas!! Olhe, Kaoum! Estas novas terras estão disponíveis para nós! A horda experimentará novamente a prosperidade.; c) [último enquadramento da voz do narrador]: No entanto, apesar do ambiente geral de grande entusiasmo e alegria, um jovem ghamour sente uma profunda ferida no coração... Seus pensamentos vão para aquele que foi seu companheiro mais querido e mais fiel, aquele que foi o mais ardente defensor da horda e que, para salvar seu mestre e seus irmãos, sacrificou generosamente sua vida! (FIM)”.

“o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a ‘leitura’ um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito”. O ato de leitura é vinculado ao efeito de identificação, que é correlato ao efeito de identidade, como está apresentado na sequência que segue: *Enunciador / Narrador, Observador (efeito de identidade) > Enunciatário / Narratário, Observador (efeito de identificação)*.

Para o estilo, a recorrência de um modo de dizer, esboçada num único texto por meio de vetores estilísticos, funda o efeito de identidade, que, por sua vez, ampara a “identificação”, ligada ao fazer interpretativo do enunciatário. Isso acontece na interação prevista do narratário com a unidade textual que ele tem à mão – e prevista, como expectativa de adesão, esta aliada do efeito de identificação presumido. Desse efeito não escapa a construção do ator do enunciado, *grosso modo*, o personagem. No *Dicionário de Semiótica* encontramos a sugestão de que o efeito de identificação pode atrelar-se à relação entre o actante da enunciação (narratário) e um actante do enunciado. Na novela gráfica intimista, projeta-se o simulacro de um leitor, que, como observador da prancha, se identificaria com Gregor Samsa. Na narrativa de *Tounga*, projeta-se a imagem do leitor, cuja inclinação se voltaria para o ator típico entre os super-heróis: o sujeito da competência e da *performance* de salvador.

O enunciatário identifica “o universo do discurso (ou parte desse universo) com seu próprio universo” (Greimas; Courtés, 2008, p. 252). O exemplo oferecido pelos semioticistas é o de uma jovem leitora que se identifica com a personagem de Joana d’Arc.

Mas essa identificação, no caso do estilo que desponta de uma prancha ou de uma tira da novela gráfica, sofre restrições das distintas substâncias da expressão, estas, que, por sua vez, sofrem uma “mistura” no sincretismo verbo-visual. Nas novelas gráficas, entre a identidade construída do enunciador sincrético e a identificação praticada pelo enunciatário, também sincrético, perpassam ainda as coerções da esfera de atividades humanas (o discurso midiático) e aquelas do gênero.

A novela gráfica: corpo e estilo

A história em quadrinhos (HQ), apresentada como novela gráfica, é um gênero discursivo midiático, cujos textos são constituídos por duas linguagens de manifestação, a verbal e a visual, reunidas num sincretismo apresentado como *mistura* das duas substâncias da expressão, no enunciado dito sincrético. Tal enunciado, que implica um discurso também sincrético, configura o corpo de um enunciador único: o corpo do enunciador, que diz respeito ao estilo do gênero. Esse corpo apoia-se num modo recorrente de dizer, que, comumente ancorado numa narração, convoca a *estratégia global de comunicação sincrética*, termo que herdamos de Floch (1986, p. 218). Ainda com Floch (Idem), lembramos que tal estratégia é concernente, no plano do conteúdo dos textos, a uma forma única, a partir da qual é gerada uma substância também única. O plano do conteúdo dos textos sincréticos confirma o posicionamento da enunciação na interpretação feita das coisas do mundo. Dessa interpretação decorre a substância conceitual, que é única, não apesar do sincretismo verbo-visual, mas justamente por meio dele. No sincretismo há ainda, segundo Floch (1986), a forma única do plano da expressão, que respalda a pluralidade de linguagens.

Os planos – da expressão e do conteúdo – são mediados pela manifestação textual. Greimas (1975) postula, para um *plano da manifestação*, a função de subsumir os componentes da expressão e do conteúdo. Levando em conta a equivalência entre esse *plano da manifestação* postulado por Greimas (1975) e a noção de texto como manifestação do discurso, privilegiamos a textualização sincrética para depreender, da HQ, o corpo como estilo¹⁰. O corpo como estilo diz respeito ao ator da enunciação.

O enunciador da novela gráfica projeta um conglomerado de expectativas de “recepção” ou de coprodução, o que esboça o corpo do leitor, apresentado como efeito de identidade partilhada: é o co-enunciador, que interage com as coerções da textualização sincrética. O corpo do leitor, convocado na interação prevista pelo tipo de sincretismo verbo-visual, firma-se como componente do estilo do gênero. Mas, já que o gênero não é absolutamente estável, a partir da novela gráfica podem emergir diferentes estilos. Para isso contribuem as temáticas evocadas e o modo de estruturar a composição genérica. Faz parte da estrutura composicional da novela gráfica a sua natureza predominantemente figurativa, aliada do texto narrativo. Entre a narração e a figurativização decorre a relevância conferida ao personagem – o “herói” ou protagonista – o ator do enunciado. Na HQ, esse ator costuma apresentar-se na plasticidade de uma imagem necessariamente vinculada ao segmento verbal¹¹. Os componentes da visualidade – redimensionados de acordo com a função que exercem no todo de uma vinheta, de uma tira, de uma prancha – convocam a interdependência com o verbal. O conjunto visual relaciona-se de modo próprio com o segmento verbal, para que tome corpo, no enunciado da narrativa, o personagem da HQ.

Junto com a criatura (ator do enunciado), está o criador. Este é o ator da enunciação, que, desde Greimas e Courtés (2008, p. 45) é concebido tal qual “‘Baudelaire’, enquanto se define pela totalidade de seus discursos”. O corpo do ator da enunciação apresenta-se como a “imagem” de quem diz dada por um modo recorrente de dizer – o que afirmamos a partir da noção de *ethos* da retórica aristotélica. Trata-se de uma iconicidade delineada conforme uma “linha imaginária”, noção que retiramos de estudo feito por Bertrand (2011) sobre as condições e os desafios de uma semiótica da linha. Ao discutir a existência da linha, Bertrand (2011, p. 43) afirma que “a linha, figura imaginária, obviamente existe também, na forma de traço entre outros, mas ela existe em uma ordem própria da percepção, como se ela fosse arrancada da ordem do visível”¹². Em relação à linha que esboça o corpo do ator da enunciação, entendemos que existem corpos que a reivindicam como evidência e corpos que a apagam, destacando sua incompletude. A imagem do ator da enunciação da HQ é depreendida por meio da observação da recorrência de um modo sincrético de dizer. O sujeito, do ponto de vista da produção do

¹⁰ O método de análise das HQ – histórias em quadrinho, *bande dessinée*, (BD), na sua modalidade de novela gráfica – tal qual cravado na textualização ou na manifestação textual, está previsto por Floch (1997, p. 2). Ao desenvolver seu estudo sobre a BD *Tintin au Tibet*, o semioticista refere-se a « différentes unités qui constituent la manifestation de l'œuvre » [diferentes unidades que constituem a manifestação da obra], para elencar tais unidades como: “des planches” [pranchas] (a “prancha” é entendida como equivalente a cada página da HQ); “des vignettes” [quadrinhos] (os quadros que compõem a tira); “des bulles” (balões de diálogos); “des récitatifs” (entendidos como o enquadramento da voz do narrador).

¹¹ Chamaremos de novela gráfica e também de HQ os exemplares examinados como *corpus*.

¹² Tradução nossa para o trecho original: “[...] la ligne, figure imaginaire, existe manifestement aussi, sous forme de trait entre autres, mais elle existe dans un ordre propre de la perception, comme si elle était arrachée à celui du visible”.

discurso, bipartido em autor e leitor, apresenta uma iconicidade não restrita à plasticidade dos signos visuais: é a “imagem” do enunciador e do enunciatário; este, que, na HQ, compõe-se por meio das estratégias de sincretização daquele.

Para descrever diferentes maneiras de convocar o corpo, examinamos as temáticas e os modos de manifestá-las. Na comparação entre a novela gráfica épica e a intimista, os procedimentos de textualização sincrética compõem de modo diferente o corpo do ator do enunciado, que é definido pelo tratamento ético e estético recebido da enunciação. Lembremos o corpo de Gregor, da HQ intimista, que faz a estilização da obra *A Metamorfose*, de Kafka (2002).

“Não era um sonho. ‘O-o que aconteceu comigo?’” (Kuper, 2004, p. 12) – essas são as únicas frases da primeira prancha. Do lado do visual, no lugar da sequência linear de vinhetas que comporiam uma tira e do conjunto de tiras que comporiam a prancha, encontramos um quadrinho totalizante (cf. Figura 1). Como base da estampa circular sobreposta, que encerra o busto de Gregor, organiza-se a prancha inteira. Destaca-se, no alto da extrema esquerda, o recorte iluminado do rosto e do tórax evidenciado pelas duas fleiras dos losangos, que adquirem relevo no contraste com o preto. No interior do círculo de *zoom*, esse relevo das zonas claras, em especial no tórax do homem-barata, aumenta as condições para fazer o leitor sentir pelo tato a casca do inseto. A sinestesia entre visão e tato prepara meios para a emergência do corpo próprio do leitor: corpo próprio, porque esboçado na dimensão da experiência sensível desenvolvida na leitura da HQ.

A prancha, sob a vista panorâmica, leva à contemplação do quarto de Gregor. Com o privilégio concedido à visada do caixeiro-viajante, instalado no canto inferior esquerdo da superfície em meia-luz, orienta-se a percepção do leitor não só a partir da figura humana, que é coexistente com sua natureza de barata: as estratégias de sincretização fazem o leitor mover-se junto com a figura em metamorfose. O “momento de união” peculiar entre o visual e o verbal respalda-se na sinestesia plástica (visão e tato), para a imagem impregnar de sensibilidade o balão do pensamento. Mediante a metamorfose sem solução firma-se o aspecto imperfectivo do corpo do ator da enunciação. Para isso, pensamos no observador, que, tanto do lado do narrador como do narratário, observa o mundo narrado. Em ambos os casos, a presença se esboça como um processo ou como algo em desenvolvimento. Entre a novela gráfica intimista e a épica, há uma invariância na projeção de determinada “posição de leitura”, devido ao estilo do gênero. Trata-se do leitor da HQ. Mas diferentes

leitores são instituídos a partir das duas diferentes temáticas¹³.

No enunciado da prancha, ao efeito de proximidade favorecido pelo *zoom* orlado com contornos de luz, emparelha-se o balão que estoura como *spot* e aciona um movimento de surpresa. É provocado, pela irrupção compacta da luz do balão, um instante de parada para o olhar do observador. A parada de impacto intenso provocada pelo branco e pelo preto, compactos e confinados entre si, traz consigo a possibilidade de continuação do mesmo impacto no verbal. Aumenta em intensidade o conteúdo e a expressão da pergunta feita por Gregor. A propriedade tensiva do impacto transmuta-se do visual para o verbal¹⁴. A parada traz consigo a iminência da continuação do olhar, que se move ao longo de toda a prancha sem rumo pré-determinado. Estamos diante de um sincretismo desenvolvido por *fusão* entre o visual e o verbal. A fusão sincrética confirma o corpo precário, contingente, imperfectivo.

Para isso, desempenham função própria, no interior do desenho que parece ser feito a nanquim, o sombreado e o hachurado. Há sombreados (ou entrecruzamentos de traços finos, que parecem ser a pena): na parte frontal da cômoda; em regiões da parede por trás e ao alto dessa peça; nas laterais do criado-mudo, sobre o qual está o despertador. Há significativa proliferação dos hachurados. Como “superfícies pontilhadas ou regularmente raiadas, mais ou menos densas, realizadas às vezes à mão, mas comumente na gráfica” (Barbieri, 2017, p. 38). Eles aparecem: no assoalho; na vidraça; no cobertor de Gregor; no franjado do balão de pensamento; em outras zonas da superfície do grande quadro. À característica dos hachurados, que, no contraste claro-escuro, conseguem ressaltar as zonas escuras do ambiente, funde-se a textualização entrecortada da frase do balão. A experiência da obscuridade transmuta-se do visual para o verbal em tensão crescente. Por isso é cobrada nessa HQ uma lentidão da leitura. Enquanto ela transcorre, a lentidão oferece condições para a recuperação do sensível.

Para esses efeitos de sentido tem seu papel a junção, ou a *fusão*, entre o verbal e o visual. Mas outra fusão ocorre no interior da própria dimensão plástica e afeta o corpo do leitor: da janela de cortinas abertas, rombos intermitentes nas hachuras semeiam desenhos em forma de estrelas; escutamos, por meio da visão, o estalo dos pingos da chuva contra o vidro. A sinestesia plástica é recorrente. Fontanille (2005, p. 83) refere-se à sinestesia, como o que cuida de um arranjo especial entre as partes e o todo (um caso de “organização mereológica”). Diz o semiótico que “aquilo que se chama ordinariamente de sinestesia se funda

¹³ Maingueneau (1996, p. 35), ao estudar a leitura como co-enunciação, formula a noção de “leitor instituído”, ocasião em que evoca o conceito de “posição de leitura”.

¹⁴ De acordo com a sintaxe tensiva, sem a parada, não há a parada da parada (a continuação) (Zilberberg, 2006).

sobre a presença, em muitas sensações diferentes, de uma mesma propriedade sensível com condições de ser transportada de uma ordem à outra” (p. 84) – é uma “redução da diversidade sensorial” (Fontanille, 2005, p. 84).

Entre a sinestesia plástica e o sincretismo verbovisual, é transportada do visual para o verbal da prancha a propriedade aspectual de um corpo inacabado – um corpo à mercê do que sobrevém a ele. Para isso, contribui a *fusão*, mais do que a mera mistura, entre o verbal e o visual. Confirma-se o sincretismo por *fusão*, em que a imagem arrebatada o “verbo” para fundir-se a ele.

“Não era um sonho.” (Kuper, 2004, p. 12) – é a voz do narrador. Ou de Gregor? É a partir do olhar de Gregor, instalado em sua cama, que somos impelidos ao escuro do teto “lá no alto”, no qual se crava a frase. O visual transpassa o verbal e promove a ambiguidade de vozes. Aumenta a convocação do corpo do leitor nos estratos de profundidade da textualização sincrética. Borram-se os limites entre o verbal e o visual e entre os contornos dos corpos. O efeito de ambiguidade favorece a estesia. Na unidade sincrética da prancha, o verbal e o visual se reclamam recíproca e fortemente, para que tenhamos um *momento de união* (Bordron, 1993) marcado pela concentração tensa entre as distintas linguagens de manifestação.

Nessa HQ, para a mistura entre o verbal e o visual evoluir para a fusão, o visual ocupa a função de direção do sensível no encadeamento sintagmático com o verbal. Temos, juntamente com o estilo do gênero, o estilo “Peter Kuper” de estilizar Kafka. Ficam projetados vetores do estilo autoral esboçados num único álbum e numa prancha desse álbum. A fusão verbovisual, orientada pelo sensível da plasticidade das imagens, projeta um estilo autoral, o que não escapa do procedimento cinético, que faz o leitor movimentar-se juntamente com Gregor. Na Figura 3, isso é confirmado no paralelismo entre as duas tiras que encadeiam, na metade inferior da prancha, quatro pequenos quadros que focalizam a tentativa de movimentos do homem-barata (cf. Figura 3).

O desejo e a incapacidade de Gregor para deitar-se do lado direito e as tentativas que faz, a fim de conseguir isso, na obra do próprio Kafka (2002, p. 8), assim

estão expressos: “Tentou diversas vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas debatendo-se, e só desistiu quando começou a sentir do lado uma dor estranha e ligeira, nunca sentida antes”. Na versão francesa, entretanto, aparece a *dor surda*¹⁵ (cf. Figura 3).

O verbal em fusão com o visual fica impregnado de um impacto particular, diferente daquele da prosa literária, que compõe o texto-fonte da estilização. O sincretismo faz o leitor esforçar-se juntamente com Gregor para fazer as costas abauladas virarem-se para a direita. O todo da prancha mantém-se como unidade sincrética que favorece a reatualização contínua do impacto. Comparada com a HQ, a prosa literária apresenta a regência do inteligível por um sensível de menor impacto, o que concede à sinestesia, que ocorre no conto literário (*douleur sourde*) e na HQ, diferentes funções na instalação do corpo do ator. A partir da comparação, a sincretização apresenta diferente valor tônico para o impacto, que na novela gráfica, é mais concentrado, diante da expansão da prosa literária. Na HQ, diante da prosa literária, o corpo do leitor é convocado a sentir junto com Gregor o deslocamento penoso, o que aumenta a “consistência [...] dos estados das coisas”, como diz Zilberberg (2011, p. 252), ao estudar o espaço tensivo. Na estilização sincrética, é vivida pelo leitor, como contágio sensorial peculiar, a experiência dolorosa dos movimentos de Gregor. Veem-se várias, infinitas vezes essas duas tiras, enquanto o movimento, como o próprio *elã* sensível, se prolonga indefinidamente.

Mais do que o número das tentativas, a mobilidade penosa é experimentada como esforço mútuo entre Gregor e o leitor. Juntamente com o esforço, a HQ favorece um abandono peculiar do corpo do leitor a tais movimentos¹⁶. Fica confirmado o ajustamento entre os corpos num presente vivo da percepção. Ao examinar a Figura 3, em que Gregor “sempre retornava à posição inicial” (Kafka, 2002, p. 8), a leitura não linear das duas tiras referidas faz os quadrinhos aumentarem em intensidade o conteúdo verbal da prancha. Para isso, trepidam as feiras espessas dos losangos que compõem a casca interna da barata. Espessura e relevo geram estratos de profundidade. O corpo do leitor é arrebatado para eles.

¹⁵ “Il avait beau se projeter vers la droite avec toute son énergie, à chaque fois il basculait en arrière, sur le dos. Il essaya peut-être cent fois et il ne s’arrêta qu’au moment où soudain il se sentit au flanc une douleur inconnue, légère et sourde”. (Kafka, 1915; 1989, p. 6) [Tradução nossa: “Por mais que se projetasse com toda a força para a direita, ele sempre acabava caindo para trás de pernas para o alto. Tentou umas cem vezes e só parou quando, de repente, sentiu de lado uma dor desconhecida, leve e surda.”]

¹⁶ Fontanille (2005, p. 83), ao discorrer sobre a “a estrutura estratificada” das lembranças gustativas, atualizadas na obra de Proust, refere-se a um sistema de valores assentado na oposição “esforço e abandono”.



Figura 3: “Ainda que usasse toda a força para jogar-se para o lado direito, sempre retornava à posição inicial...” (Kafka, 2002, p. 8; Kuper, 2004, p. 13).

Do lado do verbal, seja encerrada no balão de pensamento, seja enquadrada no quadrinho retangular, a “palavra” traz à luz a racionalidade operante do homem. Em atitudes racionais, Gregor decide dormir, e o narrador comenta a impossibilidade de que isso aconteça. A natureza humana resiste bem no verbal. Mas a metamorfose inacabada sincreticamente faz o leitor vivê-la num fluxo temporal. A dupla identidade do homem-barata no todo sincrético vincula a percepção a uma unidade contínua da consciência do tempo. Dilacera-se a percepção de um tempo pontual, o que se transpõe do visual para o verbal. O tempo dura – na percepção de um “presente vivo”. Entre retenções do passado (Gregor ainda homem) e protensões antecipatórias (a barata completa) temos o *campo de percepção*. A HQ constrói a temporalização da experiência sensível, ao apresentar a percepção como da ordem do contínuo, do fluxo ou da passagem. O tempo apresentado como duração é orientado pela fusão sincrética. A Figura 4 o comprova (cf. Figura 4).

O verbal desenhado ora em direção vertical, ora de cabeça para baixo, leva o leitor a deslocar-se junto com a barata, num tempo que dura, no intervalo entre cada quadrinho e cada tira. A extensão do “presente vivo” é viabilizada pela fusão sincrética, que é diferente da mescla¹⁷. A mescla sincrética está apresentada na composição da narrativa de *Tounga et les hommes rouges* [Tounga e os homens vermelhos], da qual tivemos uma tira reproduzida (cf. Figura 2). Lá, um quadrinho segue outro, encadeados em linha horizontal, enquanto o tempo dura *encerrado* no interior de cada cena, delineada pelas chamadas “linhas claras”¹⁸. Há um princípio de descontinuidade, que está: nos limites preservados entre os quadros; na natureza da mistura entre o verbal e o visual. A mescla é distensa, relaxada até, para que a imagem complemente o segmento verbal.

¹⁷ As noções de fusão e mescla, como decorrentes da mistura, tomamos de Zilberberg (2004). As deduções nossas sobre o sincretismo, segundo essa classificação, partiram das formulações feitas por esse estudo, em que o semiótico discute princípios da mestiçagem.

¹⁸ A “linha clara”, segundo Santos (2015, p. 44), diz respeito ao “estilo de quadrinho franco-belga, que tem como características o uso da linha fina no contorno dos desenhos (tanto dos personagens como dos cenários, que são *clean*) e o uso parcimonioso de sombras”.



Figura 4: “Gostava particularmente de ficar de cabeça para baixo.” (Kuper, 2004, p. 46)

Afinada a esse tipo de relação das partes (o verbal e o visual) com o todo sincrético, as diferentes linguagens de manifestação, no caso da mescla, interseccionam-se numa lógica implicativa (se x no verbal, logo, y no visual – e a recíproca é verdadeira). A estratégia de sincretização prepara o efeito de previsibilidade. Afastada da surpresa, a percepção do mundo narrado alia-se ao princípio de descontinuidade, que permite ver os contornos das coisas. No sincretismo por mescla, há descontinuidade também na intersecção entre passado e presente: o passado se mantém encapsulado nas lembranças provocadas por uma memória voluntária (secundária, porque controlada pelo querer do sujeito). O ato de enunciar não se impregna da percepção de um “presente vivo”. A mescla sincrética provoca o abatimento da experiência sensível. Domina o *logos* (palavra e razão) sobre o *pathos* (sofrimento e paixão). Não é convocado o ajustamento sensível entre os corpos do herói e do leitor. A leitura pode desenvolver-se de modo mais rápido, enquanto o ela que criva a temporalidade se apresenta atenuado. Esse ela, que passa a ser minimizado, mantém-se breve e

efêmero, o que favorece a rapidez da leitura. Enquanto ela transcorre, a rapidez da leitura oferece condições para a atenuação do sensível.

Com *A metamorfose* estilizada na novela gráfica, a fusão sincrética convoca a continuidade entre as propriedades das partes que compõem o todo; a mescla favorecida pela narrativa do super-herói Tounga, a descontinuidade. Na oposição *continuidade vs. descontinuidade*, a HQ *Metamorphose* privilegia o primeiro termo. O sincretismo aí favorece a experiência do pensamento e, em meio à fusão entre as linguagens, firmam-se as simultaneidades do agora com o então, e do aqui com o alhures. Não se configura um “ato expresso de lembrança” do passado. Essas simultaneidades afinam-se ao corpo imperfeito, talhado num sensível tonificado. É diferente o que acontece na mescla sincrética. Temos lá uma mediania de tonicidade para a mistura verbo-visual.

No sincretismo das HQ, a mescla diz respeito a um segmento verbal unido por um “e” ao visual; na mescla, verbal e visual misturados conservam alguma relevância para a contiguidade entre eles. A fusão, por sua

vez, está para um verbal transpassado pelo visual – um verbal processado *com* o visual. Na mescla, há a “aderência” entre o verbal e o visual; na fusão, há a “inerência” entre eles¹⁹. A aderência entre o verbal e o visual não projeta o corpo contingente e inacabado, que se destaca como processado na leitura em ato. A atonia do sensível é própria à mescla sincrética. Na fusão, em que há a “inerência” entre o verbal e o visual, sai favorecida a tonicidade do sensível imprimida não só em cada quadrinho, mas entre um quadrinho e outro, entre uma tira e outra, na novela gráfica inteira. O corpo imperfectivo articula-se a paixões de *ek-stase*: paixões de um corpo que transcende para fora de si e permanece num lugar *fora de...*; o corpo perfectivo favorece paixões relativas a um centralismo – do *eu* e do mundo – como o mérito e a emulação, que confirmam o sujeito da ação épica na HQ de super-heróis.

Das ressonâncias – notas finais

O aspecto, tal qual incorporado pela semiótica, é uma preocupação que desponta de modo recorrente na obra de Greimas. Está formulada no *Dicionário* (Greimas; Courtés, 2008, p. 40) a sugestão de “uma sucessão de semas aspectuais”, os quais, manifestados “no interior de uma frase, de uma sequência ou de um discurso” (Idem, *ibid.*), fazem, conforme sugestão dos semioticistas citados, compreender qualquer fato discursivo no seu andamento ou processo, o que implica a função actancial do observador. Tal actante é aquele “para quem a ação realizada por um sujeito instalado no discurso aparece como um processo, ou seja, como uma ‘marcha’, um ‘desenvolvimento’” (Greimas; Courtés, 2008, p. 39). Desse modo, o *Dicionário* acaba por amparar a noção de *quase-presença*, articulada ao corpo aspectualizado de uma totalidade discursiva. Na obra referida está também sugerida a homologiação entre os pares *perfectividade / imperfectividade* e *acabamento / inacabamento* (p. 256) – ressaltados como “semas aspectuais”.

Zilberberg (1986, p. 24), por seu lado, sugere que o exame feito dos mecanismos de aspectualização, pelos linguistas e semioticistas, crava-se na descrição de um nível “aspectivo”, mais superficial do que um nível “aspectal”, pressuposto àquele. Mas, a partir das análises feitas neste nosso trabalho, constatamos que é possível trazer à luz a ressonância dos “semas aspectuais” na tensividade fônica, e, se o pressuposto rege o pressuponente, a ressonância também se orienta a partir das profundezas figurais (o *aspectal*) para a superficialidade discursiva (o *aspectivo*). Como exemplo, temos o corpo que, exemplarmente posto entre

o enunciador e o enunciatário sincréticos na criação da metamorfose de Gregor Samsa, foi beneficiado, na sua iconicidade profunda, por uma linha de lacunas. Tais lacunas, pensadas como reticências preenchidas pela percepção do leitor, criam condições para que a imagem do ator-narratário seja a daquele sujeito que adentra a cena narrada. Para isso, temos um espaço figural aberto por meio do restabelecimento do acento sensível. Não à toa o leitor da novela que estiliza *A Metamorfose*, de Kafka, ajusta-se sensivelmente a Gregor, nos movimentos do homem-barata tentando tombar à direita, no seu leito, ao amanhecer. Abre-se o espaço tensivo daquela cena e o leitor a penetra no ajustamento mútuo com Gregor. Também a sinestesia plástica do tamborilar da chuva na janela torna o espaço aberto, escancarado até, devido à direção em profundidade tomada pelo olhar do observador.

Na novela gráfica de temática épica o sujeito procede diferentemente ao defrontar o espaço²⁰. Lá, devido à minimização e atenuação do acento sensível sobre a espacialidade percebida, apresentam-se as coisas do mundo naquilo que elas têm de hermético e fechado para o olhar que as observa. Por isso fica viabilizada uma leitura rápida. Delineia-se lá o corpo por meio de uma linha das evidências, em que recuam as lacunas. O espaço tensivo na temática épica da HQ se confirma de acordo com a atenuação do sensível – informações estas que adiantamos a partir de Zilberberg (2011, p. 86). Em sua análise do sensível, o semioticista propõe “quatro categorias aspectuais”: a minimização; a atenuação; o restabelecimento; o recrudescimento (Idem, p. 85). Com Kafka estilizado sincréticamente, o corpo aspectualizado do ator do enunciado, Gregor Samsa, permanece entre o restabelecimento e o recrudescimento do impacto sensível. O corpo do herói da épica quadrinista, ao contrário, instala-se entre a minimização e a atenuação desse impacto.

Se, com Zilberberg (1986, p. 24), aceitamos um “nível aspectivo, pressuponente”, e um “nível aspectal, pressuposto”, ou um nível “em *-al*, pressuposto, e outro em *-ivo*, pressuponente” (Idem, *ibid.*); se aceitamos também com Zilberberg que “a aspectualização levada em conta pelos linguistas e semioticistas concerne ao nível *aspectivo*”, enquanto ela radica-se “no jogo de semas aspectuais” (p. 23); se, ainda com Zilberberg, acolhemos que o que está no nível em *-al* afeta o que está no nível em *-ivo*, entendemos, junto aos avanços da semiótica tensiva, a extrapolação teórica e metodológica da semiótica dita padrão. Das HQs examinadas, destaca-se que o que se dá no nível “aspectivo”, incluindo a textualização sincrética, reverbera no “aspectal”, para que se delinhe o corpo sensível – e a recíproca é verdadeira. Diz Zilberberg (1986, p.

¹⁹ Aderência e inerência na mistura são noções que continuamos a obter de Zilberberg (2004).

²⁰ Diz Zilberberg (2011, p. 252), ao propor a espacialidade tensivamente organizada: “supomos que o sujeito é antes de tudo sensível ao que pode fazer do espaço”.

24), ao encerrar as operações de distinção de níveis do aspecto: “Se a operação de deiscência recai, realmente, sobre todo nível reconhecido, significa que, como na rima, nada se dá, nada vale sem ressonância.”²¹

Os dois tipos de sincretismo verbo-visual – por mescla e por fusão – ao apontarem, lá, para corpos perfectivos, e, cá, para corpos imperfectivos, acabam por anunciar outra ressonância, estabelecida no interior das relações tensivas. Trata-se da articulação aspectual da *pessoae* do *tempo-espaço*, tudo cotejado nas profundidades figurais. Lembramos que, pensados do ponto de vista tensivo (Zilberberg, 2011, p. 258), o tempo e o espaço são reunidos na dimensão da extensidade, “de acordo com o ‘acento de sentido’ que o enfoque tensivo lhes atribui”.

Na HQ intimista, em que o acento sensível do sentido é mais intenso, notamos que, da relação entre Gregor Samsa, ator do enunciado, com a construção do ator da enunciação, confirmam-se as três categorias discursivas (pessoa, tempo e espaço), aspectualizadas na interdependência entre elas. Isso ocorre num espaço que traga o leitor para as profundidades delineadas sincreticamente e num tempo que faz cruzarem-se passado, presente e futuro no presente vivo da percepção. Esse fato se processa na aspectualidade profunda, da qual salta o papel do observador junto às articulações aspectuais do espaço e do tempo figurais. Conforme Zilberberg (2011, p. 86), a temporalidade e a espacialidade – cotejadas segundo as categorias aspectuais da minimização e atenuação, bem como do restabelecimento e recrudescimento, orientam-se por meio dos três princípios tensivos, o *elã*; a *direção*; a *posição*. Esses princípios cruzados com as quatro categorias aspectuais referidas oferecem recursos para a descrição do corpo aspectualizado. Os actantes enunciador e enunciatário, ao enunciarem-se como narrador e narratário, configuram-se aspectualmente entre o “aspectivo” e o “aspectal”.

Nas profundidades figurais, o olhar do observador adquire funções próprias, distintas daquelas desempenhadas no nível discursivo. Como destaque das funções desempenhadas pelo observador no nível tensivo, temos a articulação desse olhar aos componentes fóricos (ou “foremas”). Entre esses componentes está aquele chamado “elã”, concebido como movimento ou ímpeto. Essa denominação foi proposta por Zilberberg (2011, p. 261), que afirma ter assim procedido por ter desejado dispor de um termo que apresentasse “o classema ‘animado’”. Com o *elã* emparelham-se a *direção* e a *posição*, grandezas que, aplicadas à análise das novelas gráficas referidas, robustecem a configuração aspectual do ator. *Elã, direção e posição* – no crivo que promovem em relação à temporalidade e à espacialidade, assim apresentados por Zilberberg (2011, p. 86) conforme a Figura 5.

A temporalidade:

<i>aspecto</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
<i>foremas</i>				
<i>direção</i>	retrospecção	apreensão	foco	antecipação
<i>posição</i>	obsoleto	anterior	posterior	imortal
<i>elã</i>	efêmero	breve	longo	eterno

A espacialidade:

<i>aspecto</i>	<i>minimização</i>	<i>atenuação</i>	<i>restabelecimento</i>	<i>recrudescimento</i>
<i>foremas</i>				
<i>direção</i>	hermético	fechado	aberto	escancarado
<i>posição</i>	estranho	exterior	interior	íntimo
<i>elã</i>	fixidez	repouso	deslocamento	ubiquidade

Figura 5: A temporalidade e a espacialidade crivadas por categorias aspectuais²²

²¹ Tradução nossa para o trecho original: “L’operation de déhiscence, si elle affecte bien tout niveau reconnu, signifie que, comme dans la rime, rien ne va, ne vaut sans résonance.”

²² O destaque feito por nós tem fins ilustrativos.

Como elementos vinculados ao corpo perfectivo ou imperfectivo, as categorias aspectuais da minimização, da atenuação, do restabelecimento e do recrudescimento, cruzadas com os foremas do *elã*, da *direção* e da *posição*, resultam na organização aspectual do ator da enunciação concebido como estilo. Enfatizamos que essa organização pode ser apreendida não apenas das HQs, mas também de qualquer texto²³.

Mediante a configuração aspectual do corpo junto ao sincretismo descrito e com base nos pressupostos teóricos elencados por Zilberberg (2011, p. 86) a respeito da temporalidade e da espacialidade, é possível firmar a proposição de que o acento de sentido, para o corpo perfectivo, opera entre a minimização e a atenuação do próprio sentir. O contrário se passa com o corpo imperfectivo, orientado pelo restabelecimento e recrudescimento do sensível. A atenuação e a minimização, de um lado, e o restabelecimento e o recrudescimento, de outro, como componentes aspectuais articulados à *direção*, à *posição* e ao *elã* e aos pares da perfectividade e da imperfectividade, viabilizam, com o tempo-espaço, esta síntese, que toma como base as HQs descritas²⁴:

1. Para a *espacialidade*: entre um sensível minimizado e atenuado, a *posição* aspectualiza o corpo perfectivo, que percebe o espaço como *estranho* e até *exterior* a ele; o corpo imperfectivo, por sua vez, é mobilizado pela *posição interior* do olhar do observador, sujeito que chega a apresentar o espaço configurado como *íntimo*. Quanto ao *elã* ou movimento de ímpeto de quem observa, orienta-se o olhar perfectivo por uma *fixidez*, e o espaço chega a configurar-se como de *repouso*. Na imperfectividade, ao contrário, o olhar do observador privilegia o *deslocamento* (cinético), e o espaço se configura como da *ubiquidade*. Para a *direção* do olhar do observador, examinam-se os estratos de profundidade: com o corpo perfectivo, a *direção* do olhar, entre a minimização e atenuação do sensível, apresentará o aspecto *hermético* ou *fechado* das coisas vistas, o que concerne à percepção que torna a espacialidade de densidade rala. No corpo imperfectivo, o olhar se apresentará como o que privilegia um espaço *aberto*, que pode ser *escancarado* a ponto de poder tragar o leitor nas profundidades.

2. Para a *temporalidade*: entre um sensível minimizado e atenuado, a *posição*, no corpo perfectivo,

apresenta o tempo observado como *obsoleto* (caduco, *demodê*) e *anterior*; o corpo imperfectivo, por sua vez, ancorado aspectualmente entre o restabelecimento e o recrudescimento do sensível, é mobilizado pela *posição* de um observador que vive a temporalidade como experiência sensível, para que se desenvolva o presente vivo da percepção; é um tempo de simultaneidades que dilaceram o presente e por isso o tornam “presente vivo”²⁵; quanto ao *elã*, entre a minimização e a atenuação do sensível, o corpo perfectivo é mobilizado pelo observador que torna esse movimento (ou ímpeto) efêmero ou breve; no restabelecimento e recrudescimento do sensível, a temporalidade terá um *elã* longo, que chega a durar infinitamente no *continuum* entre passado, presente e futuro – o que Zilberberg chega a chamar de um *elã* “eterno” (2011, p. 86); quanto à *direção*, para o corpo perfectivo apresenta-se um observador que faz ver uma temporalidade de *retrospecção*, a qual diz respeito à memória como ato expresso de rememoração; é um passado que, como efeito de sentido, apresenta-se como o que é representado, porque imaginado, não porque, ainda como efeito de sentido, é presentificado involuntariamente; esse passado é colhido por uma *apreensão* temporal, que, mais geral do que o foco, atenua o sensível²⁶; de outro lado, o corpo imperfectivo traz consigo a visada temporal que inclui a *antecipação* ao tornar presente o que ainda não é, o que é favorecido por um foco que concentra o sensível.

Greimas, em estudo intitulado “Condições de uma semiótica do mundo natural” (1975a), problematiza a semiótica dos gestos. Faz alusão ao *movimento* e ao *repouso* e evoca certo descontentamento em relação ao estágio em que as pesquisas correspondentes então se encontravam: “A oposição categorial entre a mobilidade e a imobilidade, entre a *posição* e o movimento, levanta tantos problemas que [...] só é possível enumerar algumas questões” (Greimas, 1975a, p. 54). Após interrogar se a *posição* teria um caráter demarcativo, que permitisse “o recorte do texto gestual em *unidades sintagmáticas*” (p. 55), Greimas continua a questionar: “Seria possível uma descrição aspectual que abordasse o movimento em seus aspectos durativos iterativos etc., explicando assim o tempo e o ritmo do movimento?” (Idem, *ibid.*). Ao serem evocados tempo e ritmo, certamente fica insinuado um *continuum* da percepção, o que é trazido à luz pela semiótica tensiva.

²³ Elã, movimento e direção são grandezas também denominadas “foremas” na obra referida.

²⁴ Ressaltamos que o corpo perfectivo corresponde à HQ épica e o imperfectivo, à intimista. Também realçamos que a síntese referida foi elaborada mediante alterações que propomos a partir da fonte bibliográfica citada (Zilberberg, 2011, p. 86).

²⁵ Para a temporalidade do corpo imperfectivo, no que diz respeito à *posição* do observador e à apresentação respectiva do próprio tempo, fazemos uma alteração do que propõe Zilberberg (2011, p. 86) – assim procedemos, colhendo a noção de “presente vivo”, a partir do pensamento de Husserl (2007), por sua vez retomado por Merleau-Ponty (1999).

²⁶ Como exemplo, temos a tira final da narrativa de Tounga: o passado é rememorado como passado, sem condições de desestabilizar o presente do ato de narrar. O narrador ampara-se na *posição* de um olhar que percebe como obsoleto o vivido.

A inquietude do pensamento de Greimas, tal qual expressa nessas interrogações, ressoa nos desenvolvimentos contemporâneos da teoria e oferece subsídios para que se pense uma estilística que trate o sujeito como um corpo estruturado no interior dos discursos: um corpo que se aspectualiza no cotejo com o tempo-espaço, tal qual desponta dos diferentes tipos de sincretismo verbovisual apresentados nas novelas gráficas de distintas temáticas. ●

Referências

Aidans, Édouard

1975. *Tounga et les hommes rouges. Une histoire du journal de Tintin*. Bruxelles: Éditions du Lombard.

Barbieri, Daniele

2017. *As linguagens dos quadrinhos*. Trad. Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis.

Bertrand, Denis

2011. L'enthymème de la ligne. In: Migliore, Tiziana (éd.). *Rhétoriques du visible*. Actes du congrès de l'Ass. Internationale de Sémiotique Visuelle, Venise. p. 41-57.

Bordron, Jean-François

1991. Les objets en parties (esquisse d'ontologie matérielle). *Langages*, 25^o année, n. 103. L'objet, sens et réalité. p. 51-65.

Brøndal, Viggo

1948. *Les parties du discours. Parties Orationes. Études sur les catégories linguistiques*. Trad. Pierre Naert. (original: Copenhague: Einar Munsgaard), p. 76-84.

Brøndal, Viggo

1986. Omnis et totus. *Actes Sémiotiques - Documents VIII*, 72. Paris: Groupe de Recherches Sémiolinguistiques; École des Hautes Études en Sciences Sociales, p. 11-18.

Fiorin, José Luiz

1986. *As astúcias da enunciação*. As categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática.

Floch, Jean-Marie

1986. Synchrétiques (sémiotiques). In: Greimas, A. J.; Courtés, J (dir.). *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage II*. Paris: Hachette Université, p. 217-218.

Floch, Jean-Marie

1997. *Une lecture de Tintin au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France.

Fontanille, Jacques

2005. *Significação e visualidade - exercícios práticos*. Trad. Elizabeth Bastos Duarte e Maria Lília de Castro. Porto Alegre: Sulinas.

Greimas, Algirdas Julien

1975. Por uma teoria do discurso poético. In: Greimas, A. J. (org.). *Ensaio de Semiótica Poética*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, p. 11 - 31.

Greimas, Algirdas Julien

1975a. *Sobre o sentido*. Ensaio semiótico. Trad. Ana Cristina Cruz Cezar et alii. Petrópolis, RJ: Vozes.

Greimas, Algirdas Julien

2014. *Sobre o sentido II*. Ensaio Semiótico. Trad. Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Edusp.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph

2008. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto.

Husserl, Edmund

2007. *Lições para uma fenomenologia da consciência íntima do tempo*. 6. ed. Traduído de l' allemand par Henri Dussort. Paris: Presses Universitaires de France.

Kafka, Franz

2002. *A Metamorfose*. Trad. Calvin Carruthers. São Paulo: Editora Nova Cultural.

Kafka, Franz

1989. *La Métamorphose*. Paris: Librairie Générale Française.

Kuper, Peter

2004. *A metamorfose*. Franz Kafka. Adaptado por Peter Kuper. Ilustrações do adaptador e tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.

Mainueneau, Dominique

1996. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes.

Merleau-Ponty, Maurice

1999. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.

Ricoeur, Paul

1993. Partout où il y a signe.... In: Arrivé, M.; Delorme, J.; Geninasca, J.; Quémada, B.; Ricoeur, P. Hommages à A. J. Greimas. *Nouveaux Actes Sémiotiques*. 25. Pulim, Université de Limoges, p. 45-48.

Santos, Roberto Elíseo

2015. Aspectos da linguagem, da narrativa e da estética das histórias em quadrinhos: convenções e rupturas. In: Vergueiro, W; Santos, E. R. dos; *A linguagem dos quadrinhos*. Estudos de Estética, Linguística e Semiótica. São Paulo: Criativo, p. 23-47.

Zilberberg, Claude

1986. Aspectualisation. In: Greimas, A. J.; Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage*. Hachette Université, p. 23-24.

Zilberberg, Claude

2006. *Razão e poética do sentido*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp.

Zilberberg, Claude

2004. As condições semióticas da mestiçagem. Trad. Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. In: Canizal, E. P. E.; Caetano, K. *O olhar à deriva: mídia, significação, cultura*. São Paulo: Annablume, p. 69-101.

Zilberberg, Claude

2011. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial.

Dados para indexação em língua estrangeira

Discini, Norma

Le style et l'acteur de l'énonciation : Greimas dans la contemporanéité

Estudos Semióticos, vol. 14, n. 1 (edição especial) (2018)

ISSN 1980-4016

Résumé: *En analysant les mécanismes de construction du sujet de l'énonciation, l'énonciateur et l'énonciataire, nous confrontons les fondements de la sémiotique, formulés par Algirdas Julien Greimas, et les développements théoriques postulés par Claude Zilberberg. Examiné comme un acteur doté d'un corps déterminé, ce sujet - syntaxique et sémantique, qui est aspectualisé en se présentant dans un mode sensible au sein des énoncés - est saisi de l'intérieur du roman graphique (BD). Dès lors, deux types de syncrétisme verbo-visuel - par brassage et par fusion - pointeront vers des corps perfectifs ou imperfectifs, selon la relation qui s'instaure entre la personne, le temps et l'espace, ces trois éléments étant perçus depuis les profondeurs figurales*

Mots-clés: *sujet de l'énonciation ; aspect ; corps ; style ; roman graphique*

Como citar este artigo

DISCINI, Norma. O estilo e o ator da enunciação: Greimas na contemporaneidade. *Estudos Semióticos*. [online], volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 117-132. Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 20/11/2017

Data de sua aprovação: 15/01/2018
